

# La representació de l'espai domèstic en l'obra d'artistes contemporànies del món islàmic

## *Urbanisme i arquitectura islàmics: espais públics per als homes i privats per a les dones*

Un dels temes recurrents entre les artistes contemporànies del món islàmic és la preocupació per la dicotomia entre allò públic i allò privat en la seva cultura, i, concretament, com l'esfera femenina queda circumscrita a l'espai domèstic. Abans de veure'n els exemples i comentar-ne la importància cal fer algunes consideracions prèvies sobre l'ús de l'espai a l'islam.

Com en qualsevol altres sistema cultural, l'organització d'una ciutat islàmica respon als esquemes de pensament dels seus habitants. En àrab, la paraula “ciutat” (*medina*, مَدِينَة)<sup>1</sup> significa literalment “lloc on practicar la religió”; igual que el terme per designar la civilització i l'ordre (*tamaddun*, تَمَدُّن), pertany al camp semàntic de *din* (دِين), “religió”. La religió dels musulmans –l'islam (إِسْلَام)–, en tant s'ocupa en la mateixa mesura de les interioritats de l'individu com de l'ordenació de la comunitat, ho impregna tot, deixant un escàs espai per a la laïcitat. Per això, la distribució i la utilització dels espais públics i privats de les seves ciutats segueixen l'estructuració social derivada dels dictats de la *xara* (شَرِيعَة), la llei de Déu, i dels textos sagrats de l'Alcorà (الْقُرْآنُ الْكَرِيم).

A la seva obra *Symboliques corporelles et espaces musulmans* (1984), la sociòloga tunisenca Traki Zannad afirma que en el món islàmic tot espai públic s'orienta a l'intercanvi dins de la comunitat i a la comunicació d'uns membres amb els altres<sup>2</sup>. En un context urbanístic d'aquestes característiques, Erdmute Heller i Hassouna Mosbahi es pregunten on queda la relació entre l'espai públic i el privat, i conclouen que el laberíntic traçat de les ciutats islàmiques és la traducció arquitectònica i urbanística d'un ordre «en el que las relaciones entre lo exterior y lo interior, entre lo

---

<sup>1</sup> En general, per als termes en àrab que no tenen una forma catalana acceptada, utilitzem el mateix sistema de transliteració usat a la Gran enciclopèdia catalana. Per als noms propis ens decantem per la transliteració més habitual entre els no araboparlants.

<sup>2</sup> Zannad, *Symboliques corporelles et espaces musulmans*, p. 55.

*de afuera y lo de adentro, entre lo público y lo privado, se hallan reglamentadas con la mayor precisión y severidad»*<sup>3</sup>. Això no és estrany si es té en compte que allò privat –allò que s’ha de guardar a ulls forasters– s’assimila a la dona, i allò públic a l’home. En un intent secular de preservar la *umma* musulmana (أُمَّة, “comunitat”, terme referit a l’homogeneïtat dels fidels), l’islam tendeix a ocultar a les seves dones; així protegeixen a la comunitat dels perills femenins (en paraules de Fatema Mernissi: «*L’islam, com a sistema legal i cultural, està imbuït de la idea que el poder femení és incontrolable i, per tant, és aquell “altre” impossible de conèixer»*<sup>4</sup>), i, d’altra banda, asseguren la noció d’honor segons els paràmetres de dominació masculina.

L’espai natural de la dona musulmana és la llar, perquè és on ha de desenvolupar les activitats que la societat li assigna –tenir cura dels homes i de la descendència– i perquè precisament és l’espai més íntim de la seva arquitectura i el seu urbanisme. La paraula àrab *dār* (دار, “casa”), fonamental per entendre els esquemes mentals islàmics, prové del verb *dawer* (دَوَّرَ), “envoltar”. Amagada del món exterior, tancada en ella mateixa, la casa s’organitza al voltant d’un pati central descobert, el *wast ad-dār* (الذَّارِ وَسْطَ). És, evidentment, un reflex de la vida pública: l’interior domèstic s’identifica amb la feminitat, amb allò que ha de romandre invisible per als forans; si a la dona se la cobreix amb vels, la casa s’oculta mitjançant gelosies a les escasses obertures al carrer (de vegades inexistents) i una porta d’accés que mai dona a l’interior directament, sinó a una sala de trànsit que no té altra objectiu que conservar la privadesa.

També a l’interior domèstic es separen els sexes: habitacions per als homes i habitacions per a les dones, així com l’exclusivitat femenina del terrat, on hi realitzen moltes de les seves tasques quotidianes, vedades als homes adults<sup>5</sup>. De fet, a la llar l’home només disposa de llibertat absoluta als espais de rebre (relacionats amb allò públic, coherentment). Elles son les mestresses de la casa, espai amb el que s’identifiquen fins el punt que, en àrab, interessar-se per la casa és el mateix que preguntar per les seves habitants femenines.

L’espai domèstic és el microcosmos que es reflecteix en el macrocosmos de la ciutat: un pati envoltat de cambres, una mesquita envoltada d’edificis; laberints dissenyats durant generacions per defensar allò privat, dèdals misteriosos on l’home,

---

<sup>3</sup> Heller, *Tras los velos del islam*, p. 272.

<sup>4</sup> Mernissi, *L’harem occidental*, p. 28.

<sup>5</sup> Els nens de sexe masculí han d’apartar-se del món femení de seguida que són *mumayyz* (مُمَيَّز, “conscients”), és a dir, en el moment que assoleixen ús de raó.

com els seus genitals (externs), s'orienta cap a fora, i on la dona, com la vulva, es replega cap a dins. Així, el soc, el mercat (de *suq*, سُوق) és un lloc d'exhibició masculina<sup>6</sup>, on es poden veure els treballadors dels diversos gremis realitzant les seves activitats, i la mesquita i la *madrassa* (مَدْرَسَة, “escola”, “lloc d'estudi”), centres de poder regits per homes, s'erigeixen en recordatoris ineludibles de dominació patriarcal. En aquest punt és interessant recordar que en àrab, la mesquita es pot designar amb les paraules *ǧāmi'* (جامع), de “congregar-se, reunir-se, tancar-se, rodejar-se” o *masǧid* (مَسْجِد), que és una derivació del verb *saǧada* (سَجَدَ), “prosternar-se davant de Déu”, “adorar”. El fet de reunir-se i el fet de l'oració (amb una actitud corporal precisa) queden, doncs, perfectament imbricats amb l'espai, com sempre succeeix en l'arquitectura i l'urbanisme islàmics. Per això no sorprèn que l'artista Shirin Neshat (شيرين نشات, Iran, 1957), que en moltes de les seves obres investiga les relacions entre els sexes, utilitzi sovint l'arquitectura com a metàfora: per exemple, a la doble projecció titulada *Owj / Rapture* (“Ascensió / Èxtasi”, 1999)<sup>7</sup> apareixen un grup d'homes en una fortalesa –lloc de poder amb un marcat component marcial, a més de símbol de civilització i ordre–, i, d'altra banda, un grup de dones en una platja –un espai natural, incivilitzat, sempre canviant–.

Hi ha, però, dos espais públics en els que la privadesa d'allò femení juguen un paper especial: els banys i les ermites dels santons. L'edifici dels banys públics, el *hammām* –حَمَّام, literalment “lloc on purificar-se”; en àrab, *tahammama* (تَحَمَّمَ) és “rentar-se”– és l'edifici per a rentar el físic i netejar l'esperit. Es tracta d'un recinte sempre tancat i ocult a la vista des de l'exterior, perquè la perillosa nuesa hi té lloc –raó per la qual molts *ahadiyāt* (discursos del Profeta, الْحَدِيثُ النَّبَوِيُّ الشَّرِيف), custodis de la tradició, s'hi oposen–, però que es constitueix en lloc predilecte de reunió: un bon exemple de com allò públic i allò privat es barregen en l'islam. Per a les dones, el *hammām* és un refugi que aprofiten com a moment de sociabilitat amb una intensitat que l'home no coneix (la necessitat de comunicació social, en el cas masculí pot ser satisfeta en molts altres indrets). Quan els banys han de ser mixts, s'observa una rigorosa diferenciació

<sup>6</sup> Tot i que, com apunten Heller i Mosbahi, també inclou una intensa presència eròtica femenina –constatable en la percepció literària àrab del soc i el basar– (Heller, *Tras los velos del islam*, p. 278 i ss.).

<sup>7</sup> En el present treball presentem els títols de Neshat en llengua persa (només transliterada) i anglès, per tal de respectar el desig de bilingüisme de l'artista; malgrat això, sovint es reproduïxen només en la seva versió anglesa. Com es pot apreciar a les traduccions catalanes, el terme persa amb l'anglès solen tenir matisos diferents.

entre les hores reservades als homes i les reservades per a les dones. El torn d'elles, a més de comptar amb servei exclusivament femení, s'indica amb una tovallola a la porta que converteix els banys en una societat tancada, de manera que esdevenen, al mateix temps que públic, doblement privat: privat per la nuesa que propicia i privat perquè la nuesa és la d'esposes i filles.

El *marabut* (مُرَابِط) o *zāwiya* (زَاوِيَّة) és l'eremita on es venera a un santó. És un lloc sagrat, però de caràcter íntim (privat), on relacionar-se directament amb la divinitat i beneficiar-se de la *baraka* (بَرَكَة) del sant, de la seva benedicció. Allà, en el secret dels seus murs, és on les dones realitzen danses rituals extàtiques amb les que s'alliberen temporalment del món restrictiu que les oprimeix: «*El marabut sirve transitoriamente a las mujeres como el “lugar público” que les ha sido rehusado en la sociedad: como un lugar en el que ellas ensayan la rebeldía*»<sup>8</sup>.

Després d'aquesta ràpida síntesi sobre els usos socials de l'arquitectura i l'urbanisme islàmics, es pot extreure que en les societats islàmiques tradicionals el desenvolupament vital de la dona queda circumscrit a l'espai domèstic de la llar (encara que hi poden haver diferències d'interpretació d'aquesta regla segons la regió, el país, la posició social, el grau d'instrucció, etc.) i als espais públics més privats (el *hammām* o la *zāwiya*); quan transiten altres espais públics –el soc, per exemple– ho han de fer cobertes pel vel, és a dir, invisibles perquè no és el lloc que els hi correspon, i amb la seva sola presència podrien acabar amb l'ordre comunal.

### **L'espai domèstic: els interiors enrarits**

Per a la dona, els murs de la casa són els *hudud* (حُدُود), els “límits” o “fronteres” infranquejables establerts per la *xara* i l'Alcorà. Per això és freqüent que les artistes representin el seu desig d'alliberar-se de la llar.

Un poètic exemple és el treball en vídeo titulat *Nabz / Pulse* (2001), de Shirin Neshat, on es convida a l'espectador a penetrar en la intimitat del dormitori d'una dama solitària (interpretada per Shohreh Aghdashlu) que escolta la ràdio.<sup>9</sup> El moviment de la

---

<sup>8</sup> Heller, *Tras los velos del islam*, p. 288.

<sup>9</sup> El fet d'escoltar la ràdio ha estat prohibit per a les dones –i encara ho està–. Al respecte, Fatema Mernissi explica un incident ocorregut a l'harem on va néixer; les paraules del seu pare són diàfanes en la magnitud de les seves implicacions: «*Si han hecho una copia de la llave de la radio, pronto harán una para abrir la puerta de la calle.*» (Mernissi, *Sueños en el umbral*, p. 18).

càmera, parabòlic i ascendent, contribueix a l'efecte hipnòtic de la recitació que se sent pel receptor, un famós *gāzal* (غَزَل) de Jalal al-Din Rumi, cantat per Sussan Deyhim i Reza Der-akhshani. El poema s'exclama de com la humanitat resta presonera de les limitacions de la carn: “*Vosaltres sou com esclaus*”, i “*Quan us allibereu de la presó [dels vostres cossos] / sereu tots reis i princeses*”). El desig de llibertat portat a extrems metafísics: la protagonista de *Nabz / Pulse* vol fugir de la seva cambra, de la casa i, fins i tot, del seu cos<sup>10</sup>. La renúncia extrema per deslligar-se de tants jous, de tants límits.

Més inquietant i agressiva és la visió de Mona Hatoum (منى حاطوم, Liban, 1952). A *Homebound* (“Empresonada a casa”, 2000, instal·lació presentada a la Documenta de Kassel) fa de la llar i tot el seu parament una perillosa presó: aparells domèstics disposats sobre una taula envoltada de cadires, jaços, gàbies, roba metàl·lica, tot electrificat; a mode de muralla infranquejable, una tanca d'acer que protegeix als visitants. Allò tan quotidià, ara intocable. La calidesa d'un interior domèstic també pot convertir-se en tortura. En una instal·lació anterior, titulada *Home* (“Llar”, 1999) ja explora el desagradable efecte de l'electricitat sobre els objectes habituals en qualsevol cuina connectant-los a bombetes que s'encenen i s'apaguen a intervals regulars i amplificant el so de la crepitació de la corrent elèctrica. Encara un any abans es fa palesa la seva tendència a alienar els objectes domèstics, a convertir-los en violentes paròdies mortíferes –o simplement inútils– d'ells mateixos: n'és un exemple *Untitled (Wheelchair)* (“Sense títol [Cadira de rodes]”, 1998), una cadira de rodes amb desafiadors ganivets a les empunyadures. En obres més recents, realitza escultures basades en estris de cuina a escala monumental que «capgiren les nostres idees d'allò que és domèstic i de la seguretat casolana tot intensificant l'estranyesa d'allò que ens és familiar»<sup>11</sup>. Treballs en la línia dels *objects trouvés* i les *sculptures involontaires* dels surrealistes, amb una estètica absolutament convencional a ulls d'europèus o nord-

---

<sup>10</sup> La cultura islàmica exerceix un gran control sobre el cos, perquè, segons les creences musulmanes, després de la mort, durant el Dia del Judici, el difunt ressuscitarà físicament per anar al Cel o a l'Infern (Alcorà, I:3; III: 30; III: 106-107; i especialment IV: 56). Aquesta qüestió és objecte d'intensos debats teològics.

<sup>11</sup> Mernissi, *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, p. 148.

americans, però que manté ben present una percepció de la feminitat encadenada a l'espai domèstic heretada del seu bagatge islàmic<sup>12</sup>.

Amb Neshat ens hem acostat al dormitori, i amb Hatoum a la cuina. Raeda Saadeh (رائدة سعادة, Palestina, 1977) explora directament les funcions de la dona en aquests espais. A la *performance Knife on a Cutting Board* (“Ganivet sobre tallador” Jerusalem, 1999) es cobreix el pubis amb un tallador i un ganivet: en una poderosa imatge s'uneixen dos dels rols femenins: el sexual i el de mestressa de casa.

No totes les visions de la llar, però, són negatives. En el cas de Malekeh Nayiny (ملكة نيني, Iran, 1955), com a refugiada –expulsada per la Revolució Islàmica–, tracta el tema d'una manera especialment malenconiosa. La seva instal·lació *Vasile: Hansel i Gretel* (2004) s'inspira en el conte de Hansel i Gretel per presentar el periple d'un jove romanès que cerca un lloc on arrelar. Fotografies i cassetes de xocolata en una recerca interior; explica la pròpia artista: «*La Revolució iraniana i la mort dels meus pares van fer de mi una exiliada, amb una profunda sensació de pèrdua i abandonament. [...] Al llarg d'aquests anys d'exili, mai no vaig deixar de somniar amb la meua llar ni d'intentar recuperar-la, igual que el Hansel i la Gretel, i que el Vasile.*»<sup>13</sup> La casa, la *dār* àrab, l'espai domèstic és la presó denunciada per Neshat, Hatoum i Saadeh, perquè simbolitza totes les imposicions d'una societat masclista que subjuga a la dona; al mateix temps, ho veiem en Nayny, també és la seguretat, el punt de partida per construir una identitat. Heus ací la paradoxa: l'interior domèstic és la gàbia de la que s'ha d'escapar, però al mateix temps és un espai definitori d'identitat.

### **L'espai no domèstic: una experiència paorosa**

En una societat en la que els espais es distribueixen entre els sexes amb tanta severitat, l'enfrontament de la dona amb els espais que no li corresponen esdevé una experiència estranya. Les artistes també denuncien la seva relació amb allò no domèstic, presentant-la com una experiència irònicament absurda o, en la majoria d'ocasions, com una situació paorosa que pot acabar amb conseqüències traumàtiques.

---

<sup>12</sup> És interessant assenyalar que aquesta percepció no es troba excessivament allunyada de la situació de la dona en les cultures d'arrel cristiana, encara que no sigui l'objectiu de la present comunicació aprofundir en aquesta problemàtica.

<sup>13</sup> Firouz, Firouz, et alt. *Iran sota la pell: un encontre amb les cultures iranianes*, p. 109.

Ghazel (غازل, Iran, 1966) construeix els seus autoretrats a partir de paradoxes basades en les dicotomies “interior / exterior”, i “privat / públic”. El 1997 signa una sèrie enregistrada en vídeo domèstic titulada *Me* (“Jo”), formada per peces brevíssimes (des d’un segon fins a dos minuts); es tracta d’un *work in process* on apareix realitzant activitats a l’aire lliure –esquí aquàtic, motociclisme, natació, equitació, dansa, gimnàstica, etc.– vestida segons les restriccions imposades per la llei islàmica. El resultat és agredolç: imatges entre humorístiques i tràgiques, com la que mostra a l’artista prenent el sol totalment coberta pel vel negre preceptiu, el *xador* (del persa چادر), i amb ulleres de sol, o una altra en la que es veu la seva figura negra sorgint de les aigües a la platja amb el següent comentari en forma de subtítol: «*Every woman dreams of being a “Botticelli Venus”*» (“*Tota dona somnia ser una Venus de Botticelli*”). En els dos casos resulta evident que la seva recerca de certs arquetips de bellesa resulten impossibles amb l’acompliment del reglament iranià sobre la indumentària femenina. És una dona, i per això ha de romandre en els espais públics oculta sota el *xador*. I és que les dones només poden trobar una mínima llibertat en el vestir en la privadesa de la llar: el llibre sagrat ho explica clarament –Alcorà, XXIV: 30-31–, és en públic on s’han d’observar amb més atenció les regles. El lloc de la dona és el de l’interior dels murs domèstic (on li és permès relaxar-se una mica), de manera que quan passeja per l’exterior ho ha de fer acompanyada per aquests mateixos murs –mòbils i en forma de vel, en aquest cas–<sup>14</sup>.

També al seu treball *Cairo, Street Courtship* (“*Cairo, festeig al carrer*”, 2003), Nadine Touma (نادين توما, Líban, 1972) posa en evidència el lligam de la dona a l’àmbit domèstic, encara que aquesta passegi pel carrer i vestida a la occidental. La seva proposta consisteix en realitzar enregistraments sonors de les floretes que li dediquen els homes per les bullicioses avingudes i carrerons de la capital egípcia. D’aquesta manera explora la psique dels homes caiotes, però al mateix temps –i sobretot– reflexiona sobre els efectes que la seva imatge femenina causa en ells. Una imatge, cal dir-ho, que no s’adapta als canons tradicionals àrabs (tot i que ho és). Rose Issa, comissària d’exposicions i galerista, assenyala al moll de la qüestió: «*En l’obra de Touma, el llenguatge fa el paper d’un voyeur, que la fa sentir com si estigués darrera*

---

<sup>14</sup> La qüestió del vel implica una complexitat que excedeix en molt els propòsits d’aquestes línies. Només a tall d’iniciació en el tema, cal remarcar que les indicacions respecte al vestir a l’Alcorà són ambigües (es troben sobretot a VII: 31-33, XXIV: 30-31 i XXXIII: 59), i la veritable interpretació i conseqüent aplicació queda en mans dels grups –o fins i tot els individus–.

d'una porta tancada en comptes de caminant lliurement pel carrer. El seu cos és cartografiat constantment amb les paraules d'aquest diccionari del galanteig o l'empaitament, amb la seva música i el seu encant particulars (que es perd parcialment amb la traducció). “Guaita aquesta bella carn blanca; com m'agradaria ser carnisser” (un venedor ambulat de caramels i llepolies); “Aquesta és la mena de sucre que mai no em faria mal” (un transeünt). [...] Touma està captivada per aquesta coqueta poesia amorosa (ghazals) i el seu acompanyament de xiulets, xuclades, xarrups, aclucades d'ull, etc.»<sup>15</sup> Afalagada, doncs, però amb la sensació de continuar dins de casa. Sense murs, sense vels, però encara presonera de l'espai domèstic.

La sensació de moltes dones, però, es resum senzillament amb una intensa por quan estan fora de la llar protectora. A l'obra en vídeo *The Shadow under the Web* (“L'ombra sota la xarxa”, 1997), una dona –la pròpia artista, Shirin Neshat– corre al voltant de les muralles del centre històric d'una ciutat, a través d'una mesquita, o d'un basar. A mode de desassossegant banda sonora, el seu panteixar. Aquesta pel·lícula va haver de realitzar-se a Istanbul a causa de la difícil situació política a l'Iran, però amb un extens equip d'iranians; Neshat no va renunciar a rodar en una ciutat de traçat islàmic perquè volia mostrar l'enorme sensació d'inseguretat d'una dona passant per espais reservats tradicionalment als homes. En aquesta mateixa obra, a més, hi ha un altra aspecte a destacar: la protagonista corre, acció molt mal vista en els espais públics islàmics; Neshat manlleua, doncs, una actitud més pròpia de les cultures cristianes de l'oest europeu i d'Amèrica del Nord –la pressa, les corredisses– i la traspasa a un entorn musulmà per accentuar la sensació de transgressió. La relació entre gènere i fronteres espacials resulta palesa en aquesta obra: els espais i el seu ús contribueix a la separació de gèneres. El resultat, una peça angoixant, imbuïda en la terrible sensació d'inseguretat de qui s'atreveix a traspasar els límits (*hudud*) amb què l'han rodejat des del seu naixement.

### **Trencant fronteres: el món fet domèstic**

Malgrat la sensació d'impotència que poden traspasar les obres citades –només una petita mostra dels molts exemples possibles–, també hi ha exemples on es desafien de ple les convencions imperants. A l'obra *Bi-Qarar / Turbulent* (“Impacient / Turbulent”,

---

<sup>15</sup> *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, p. 142.



1998), de Shirin Neshat, es mostren dues projeccions enfrontades: en una un home, en l'altra, una dona. Ambdós canten; ell, Shoja Azari, una peça de Jalal al-Din Rumi –del segle XIII, instal·lada en la tradició més solemnement acceptada–, mentre que Sussan Deyhim interpreta una eclèctica composició seva. Ell es troba envoltat per un auditori ple d'homes que l'aplaudeixen; ella canta per a una estança buida. La llei islàmica aplicada a l'Iran exclou a les dones de les representacions musicals. Assistim, doncs, a un duel entre sexes que finalment acaba amb la victòria femenina.

Però potser una de les artistes contemporànies que més bé il·lustren la irrupció del millor dels triomfs –l'assoliment de la normalitat– és Randa Shaath (رندا شعث, Estats Units, 1963). Entre 2002 i 2003 va fotografiar intensament la vida dels terrats del Caire. Explica: «*Durant deu anys, vaig viure a la planta catorzena d'un gratacels del Caire. Em fascinava descobrir la vida efervescent dels terrats que s'estenien als meus peus. Vaig fer fotos, esperonada per les diferents escenes de la vida quotidiana a les quals assistia com a testimoni. La gent que viu als terrats és diferent de la que viu als edificis; ni aquests ni els vianants no tenen ni idea del que passa allí dalt. Aquesta troballa em va portar a documentar un fenomen únic, un detall afegit en les complexitats d'una ciutat de 16 milions d'habitants. Alguns habitants dels terrats es negaven a ser fotografiats o a parlar de la seva experiència. Temien ser desnonats i perdre el seu petit racó al cor de la ciutat. Altres se sentien avergonyits per l'estigma que donava per fet que els que vivien al terrat eren criats. Vaig conèixer artistes i escriptors que havien transformat la coberta en estudis i habitatges i homes i joves que criaven coloms per fugir del brogit de la ciutat.*»<sup>16</sup> En aquest text es mostra tafanera i impulsada a documentar allò que veu, l'objecte de la seva fascinació. El seu testimoni ens serveix per veure un món que ja no és exactament el de la *dar* tradicional: els terrats no són domini exclusiu de les dones (ni dels més pobres, com havia succeït en dècades anteriors a Egipte). A la seva sèrie de retrats –realitzada entre 1988 i 1992, en la majoria de casos per a diverses publicacions franceses i egípcies–, apareixen més testimonis impressionants. Així, trobem fotografies com el retrat *Mona Zakaria. Arquitecta* (2001), on veiem en primer terme a una dona d'aspecte decidit, al carrer, vestida sense cap particularitat de caire religiós, amb unes claus a la mà (té el poder d'obrir i tancar portes, per tant), i amb un obrer de la construcció al fons que probablement rep ordres

---

<sup>16</sup> Shaath, *Sota el mateix cel: El Caire*, p. 9.

d'ella. I el més important: per sobre de qüestions de gènere o socials, es troba la recerca de l'individu.

En cap moment d'aquesta comunicació s'ha fet especial esment a les singularitats dels entorns en els que es mouen habitualment cada una de les artistes citades, ni als públics que van dirigides les seves obres, factors que evidentment contribuirien a una millor comprensió de l'abast dels seus plantejaments –i fins i tot a la valoració dels eventuais perills als que poden exposar-se amb les seves obres–. Per exemple, no és el mateix el clima polític i social de l'Iran que el d'Egipte, ni es troben les mateixes restriccions en els circuits de l'art aquelles que treballen a París o Londres que les que ho fan a Teheran o Damasc. En qualsevol cas, aquestes línies, lluny d'obrir un estudi detallat i en profunditat, només pretenen parar atenció en un dels molts aspectes de l'art contemporani relacionat amb l'islam; recapitem: la cultura islàmica, tradicionalista per naturalesa (cosa que no implica necessàriament immobilisme o endarreriment), tendeix amb la seva estructuració de l'espai a la diferenciació dels sexes i dels seus rols; d'aquí que les artistes dones contemporànies vinculades per una o altra raó als seus paràmetres socials coincideixin en la plasmació d'una realitat que implica l'associació de la feminitat a l'espai privat i domèstic; la seva feina com a artistes, doncs, s'integra plenament en el camp polític i social. Ser dona, ser artista i tenir lligams amb l'islam pot implicar, per tant, una sèrie de dimensions especialment importants que podem apuntar aquí a mode d'indicis, de fils que deixarem en l'aire a l'espera de ser resseguits: el compromís seriós i ferm amb el present i amb les altres dones; la necessitat d'erigir-se en testimoni, de fer sentir la seva veu en primera persona –manifestant-se en individu i no en mer fantasma diluït entre velles foscos–, i de denunciar allò que s'ha de corregir per a continuar creixent socialment i cultural; així, el tradicional jou domèstic femení, el lligam indissoluble i inqüestionable a l'àmbit domèstic esdevé camp de batalla des d'on treballar per a la conquesta de nous espais (físics i mentals) per a la dona, i per deslliurar-la de moltes fronteres, siguin de pedra o de tela. Seguint les idees del filòsof francès Jacques Rancière al seu llibre *Le partage du sensible: Esthétique et politique* (2000, traduït al castellà com *La división de lo sensible: Estética y política*, 2002), Neshat, Hatoum, Nayiny, Ghazel, Touma i Shaath, per citar només les que hem esmentat, en la seva pràctica artística són clarament treballadores de la vida en tant «*el arte anticipa el trabajo porque realiza su principio: la*

*transformación de la materia sensible en presentación en sí de la comunidad»*<sup>17</sup>. Si al començament ens remetíem a Traki Zannad per afirmar que a l'islam tot espai públic s'orienta a l'intercanvi en el sí de la comunitat i a la comunicació d'uns individus amb els altres, ara podem afirmar que també la feina d'aquestes artistes s'acomoda al mateix principi, però amb una diferència: sense excloure'n les dones.

**Pere Parramon Rubio**

### **Bibliografia citada:**

FIROUZ, F., et alt. *Iran sota la pell: un encontre amb les cultures iranianes*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Casa Asia, 2004.

HELLER, E., i MOSBAHI, H. *Tras los velos del islam: Erotismo y sexualidad en la cultura árabe*. Barcelona: Herder, 1995.

MERNISSI, F. *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona, 2003.

MERNISSI, F. *L'harem occidental*. Barcelona: Edicions 62, 2001.

MERNISSI, F. *Sueños en el umbral*. Barcelona: Muchnik Editores, 1995.

RANCIÈRE, J. *La división de lo sensible: Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.

SHAATH, R. *Sota el mateix cel: El Caire / Bajo el mismo cielo: El Cairo*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2003.

ZANNAD, T. *Symboliques corporelles et espaces musulmans*. Tunis: Cérés Productions, 1984.

---

<sup>17</sup> Rancière, *La división de lo sensible*, p. 76.