

**Fantasías del harén y nuevas Sherezades**

**Harem fantasies and new Scheherazades**

## PRESENTACIÓN

p. 5 y 6

## Fantasías del harén

La palabra "exponer" sugiere, en uno de sus diversos sentidos, una paradoja que implica a un tiempo conocimiento y riesgo. Porque, cuando se expone, se da a conocer algo que, al mismo tiempo, se deja al alcance de cualquier acción externa, favorable o desfavorable. Esta paradoja se ajusta de un modo muy preciso a la nueva exposición que presenta el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: "Fantasías del harén y nuevas Sherezades" se basa en la ambivalencia de la mirada occidental sobre una realidad lejana y exótica, una realidad que, de hecho, nos resulta bastante desconocida. "Harén" y "serrallo" son palabras que, a nuestros oídos, tienen más a ver con cierta mitología que nos hemos formado en Occidente sobre algunas sociedades orientales que con una noción histórica localizable geográficamente. Fatema Mernissi, profesora de sociología en Marruecos, estudiosa del papel de la mujer en las sociedades islámicas y escritora de renombre, nació en un harén de Fez. Espoleado por su último libro, *El harén occidental*, el CCCB presenta ahora, bajo su guía, una aproximación a la realidad del harén y sus imágenes.

Para el CCCB, es un nuevo intento de reflexionar sobre la interculturalidad. El año pasado, la muestra "Fez, ciudad interior" ya significó una puerta abierta a este debate, con el cual, además, el CCCB quiere dar respuesta a una realidad de la que participa, ya que se halla en un barrio de Barcelona en el que el contacto entre comunidades y culturas muy diversas es en este momento muy intenso. De este modo, el CCCB hace una nueva contribución a su vocación fundacional de aportar

una voz racional y crítica a las nuevas realidades urbanas. Es un camino necesario que valoro muy positivamente y que está encontrando la respuesta del público. Que continúe así, porque de ello se beneficia toda la sociedad.

## Manuel Royes

Presidente de la Diputación de Barcelona y del Consorcio del CCCB

## Poder masculino, poder femenino

Felizmente, en casi todas las cosas de la vida el factor humano es decisivo. A los hombres les cuesta aceptarlo, porque creen en el carácter necesario, es decir, restrictivamente racional, de su poder y de su capacidad de decisión. A las mujeres no tanto, porque saben que el poder no se posee, se ejerce, y conocen la complejidad de la economía del deseo. Esta exposición habla de esto: de dos maneras distintas de tejer la sociedad que podríamos representar como el poder masculino y el poder femenino. Fatema dice que el hombre árabe ha sabido gozar del poder de las mujeres, algo que echa en falta en el hombre occidental, que, a juzgar por el modo de representarlas, siempre ha pensado "que las mujeres sólo podían ser atractivas si eran estúpidas". Esta exposición es también un manifiesto contra los estereotipos.

"Fantasías del harén y nuevas Sherezades" no habría existido sin el factor humano: el encuentro fortuito -todos los encuentros lo son- con Fatema Mernissi en Barcelona, un día en que visitó mi despacho y expandió sobre él toda su aura, su fuerza comunicativa de moderna Sherezade. Después nos volvimos a encontrar en Marruecos y me hizo ver -y, en cierto modo, entender- algunas realidades culturales del pasado y algunos movimientos cívicos actuales que,

sin ella, me habrían pasado desapercibidos. Allí, sobre el terreno, comprendí la banalidad de los clichés, aunque vayan vestidos de sofisticación occidental. Y verifiqué lo que muchos años antes había aprendido de Michel Foucault: todas las instituciones sociales tienen su contrapoder y su resistencia. También el harén. Con Fatema viajamos a Fez, dónde quiso mostrarme el harén en el que había vivido de niña. Sus ojos brillaban de ilusión al acercarnos al caserón. Y su frustración fue visible cuando nos abrieron la puerta y entramos en un laberinto de minúsculos apartamentos para emigrantes llegados de las montañas. El harén, decía Fatema, era un mundo y una cultura. Y las relaciones mucho más complejas que lo que las fantasías occidentales dan a entender. Esta exposición es también la confrontación de dos imaginarios: las fabulaciones del orientalismo occidental y las construcciones fantásticas de la experiencia real del harén. Dos caminos que se cruzan en un momento histórico: por los días en que Kemal Atatürk prohibió el harén en Turquía, Matisse pintaba su *Odalisca con pantalones rojos*. Europa iba por detrás de la realidad. El poder directo, incapaz de cuestionarse a sí mismo, de los hombres y la capacidad de subvertirlo que Sherezade representa atrapando al Sultán en la trama inacabable de *Las mil y una noches*. Ésta es la idea que recorre una exposición que evoca la memoria histórica, cultural y artística para conducirnos a un mundo globalizado y en plena transformación, en el que las nuevas Sherezades tienen un papel decisivo en el despertar de sociedades civiles cuya voz apenas era reconocida.

## Josep Ramoneda

Director del CCCB

## Fatema Mernissi

Escritora, doctora en sociología y profesora de la Universidad Mohamed V de Rabat

## Amina Okada

Conservadora jefe, Musée National des Arts asiatiques-Guimet, París

## INTRODUCCIÓN

## ¿ESTÁ EL SATÉLITE DESTRUYENDO LAS FANTASÍAS DEL HARÉN? EL ASCENSO DE LAS MUJERES EN EL ISLAM DIGITAL

Fatema Mernissi

p. 11 a 13

Algo extraordinario sucede actualmente en el Mediterráneo musulmán: la súbita emergencia de las mujeres como poderosas comunicadoras en las emisiones de televisión por satélite. Sólo en Egipto, "de las 80.000 personas que trabajan en la radio y en la televisión, 50.000 son mujeres" y han desarrollado con éxito "estrategias para conseguir (*istiad*) ocupar puestos importantes en las jerarquías directivas y también como líderes de las emisoras de radio y televisión".<sup>1</sup> Si definimos como "Islam digital" todos los productos informativos que llegan a los consumidores de los países islámicos vía satélite, empezando por la industria de las emisiones televisivas por satélite, podemos afirmar que las mujeres árabes están consiguiendo moverse con éxito en esta nueva galaxia. Este es uno de los fenómenos más sorprendentes acaecidos después del ataque del 11 de septiembre, empezando por las explosivas presentadoras y reporteras de al-Jezira TV. Estas mujeres no son simples instrumentos manipulados por las televisiones por satélite, la mayoría de las cuales son propiedad de la nobleza saudí. Las estrellas de al-Jezira son damas económicamente poderosas porque atraen a anunciantes a la emisora gracias a su capacidad de atraer a grandes audiencias. Muchas de ellas poseen la "fórmula mágica" de Sherezade, que combina la capacidad intelectual con unas técnicas de comunicación persuasivas que cautivan a sus espectadores. El moderno fenómeno de la invasión del Islam digital por mujeres, lo describo en el epílogo de este catálogo. Pero lo que ahora quiero subrayar es que la visita de la exposición "Fantasías del harén y nuevas Sherezades", una retrospectiva sobre el papel de las mujeres en el arte islámico, nos ofrece la clave para comprender el rápidamente cambiante y enigmático Islam de hoy. "Fantasías del harén y nuevas Sherezades" es la clave para comprender el Islam digital moderno porque lo aborda desde dos puntos de vista aparentemente

contradictorios: el primero es la manera en que el hombre musulmán retrataba a las mujeres en las miniaturas que pintaba; el segundo, el modo en que las musulmanas modernas, en tanto que artistas, fotógrafas, cineastas, pintoras o escultoras, se reinventan a sí mismas y el mundo que las rodea. Creo que el interés específico de esta exposición radica en la ruptura de los límites espaciotemporales que normalmente "aprisionan" y distorsionan nuestra visión de la civilización musulmana. En primer lugar, esta exposición supera las fronteras temporales entre pasado y presente, porque nos muestra simultáneamente a las mujeres tal como eran retratadas por los hombres en las antiguas miniaturas y cómo las artistas modernas se representan a sí mismas. La mayoría de exposiciones de arte islámico muestran el pasado y realizan un viaje atrás en el tiempo. Esta exposición permite entender el pasado y ofrece la oportunidad de penetrar en el Islam contemporáneo tal como lo han inventado sus artistas femininas. Cuando paseáis por las salas en las que se exponen las miniaturas del imperio mogol, paseáis por la India mogola del siglo XVII. Como explica Amina Okada, conservadora del Museo nacional de arte asiático - Guimet, en su artículo "En los harenes de la India mogola", la India musulmana fascinó a Occidente. Había una buena razón: mujeres como la deslumbrante reina Nur Jahan sólo podían hallarse allá. ¿Dónde encontraréis, en el mundo entero, una dama de harén como Nur Jahan (1577-1645) que caza tigres, posee barcos mercantes, acuña moneda imperial en su nombre, promulga leyes y consigue tener tiempo para escribir poesía, cantar y bailar? Los diplomáticos occidentales no fueron los únicos hipnotizados por Nur Jahan, también lo fueron los hombres musulmanes, que no han dejado de describir sus proezas hasta nuestros días. A pesar del estereotipo según el cual a los hombres musulmanes no les gustan las mujeres fuertes, Nur Jahan ha fascinado a algunos de ellos, empezando por el erudito egipcio de origen turco Omar Kahhala, quien la describió en estos términos en su *Enciclopedia de musulmanas célebres*, publicada en 1955: "Era una reina india, llena de gracia y belleza. Hablaba el persa y el árabe, y tenía un conocimiento perfecto de ambas culturas. Estaba

## Autoras

## Patricia Almarcegui

Profesora de literatura española y comparada en la Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona

## Erika Bornay

Profesora de historia del arte de la Universitat de Barcelona

## Rose Issa

Comisaria independiente de arte contemporáneo sobre Medio Oriente y norte de África

## Sophie Makariou

Conservadora de la sección islámica en el Departement des Antiquités Orientales, Musée du Louvre, París

instruida en la música y otras artes sofisticadas. Regía su reino de manera perfectamente racional, establecía impuestos y seguía de cerca y al día los asuntos del país". ¿Por qué cito a Omar Kahlala? Porque como erudito musulmán no duda, cuando escribe historia, como los artistas musulmanes de la era mogola cuando pintaban sus miniaturas, en reconocer el poder de las mujeres ni en mostrar la fascinación que sentía por dicho poder. Esta atracción masculina por las mujeres fuertes es, de hecho, una característica distintiva de la civilización islámica que existía en el pasado y que hoy resurge con las estrellas de la televisión por satélite, como descubriremos más adelante, en el epílogo titulado "El satélite, el príncipe y Sherezade". Y esta característica del disfrute masculino por el poder de las mujeres, tan intensa en el arte islámico, veo que en Occidente se ha perdido. Las mujeres de los harenes de Matisse y Picasso son tan pasivas y frívolas como las mujeres de las revistas de moda occidentales de hoy: las mujeres sólo pueden ser atractivas si son estúpidas, éste es el enigma occidental que he intentado comprender en mi libro *Sheherazade goes West*, traducido en diversos idiomas como *El harén en Occidente*. ¿Por qué, en Occidente, las mujeres para ser bellas han de renunciar a su capacidad intelectual? Y, ¿por qué los hombres orientales se sienten tan atraídos por mujeres intelectualmente poderosas? Éste es el enigma que esta exposición contribuye a resolver. Lo que más me gusta de ella es que no pretende dar ninguna lección, ninguna respuesta: apenas ayuda a ensamblar las piezas del rompecabezas. Un segundo hecho que la hace reveladora es que rompe con el estereotipo según el cual todo lo bueno (la democracia, los derechos de las mujeres, etc.) es occidental y todo lo malo (el menosprecio de la mujer y la desigualdad sexual, etc.), oriental. En este sentido, recorrer las salas de esta exposición en este agitado y belicista período posterior al ataque del 11 de Septiembre, es una experiencia sorprendente y liberadora. Liberadora, porque reduce nuestra ansiedad al reducir nuestro miedo del extranjero, del diferente, de los occidentales si somos orientales y viceversa. ¿Por qué? Porque destruye los miedos

entre hombres y mujeres, extraños y sin embargo tan parecidos. Conflictivas como son nuestras diferencias sexuales o culturales, necesitamos desesperadamente al otro para conseguir la plenitud emocional. Porque exposiciones como ésta, que nos ayuda a viajar plácidamente a Oriente, nos llevan a meditar sobre los espantosos estereotipos construidos. Por eso, este tipo de exposiciones te permiten deshacer el estereotipo y, entonces, recuperar suficiente energía para entrar en diálogo. Mac Luhan decía que "la propaganda acaba donde empieza el diálogo". Para dialogar, necesitas desarrollar la confianza en ti mismo, es una lección que he aprendido con los años. Cuando me siento amenazada o humillada o, por el contrario, cuando me siento superior y arrogante, soy incapaz de dialogar. Este tipo de exposiciones son experiencias liberadoras, porque te permiten identificar cómo se combinan las piezas del rompecabezas de los propios estereotipos -que, de hecho, son armas defensivas que despliegas para protegerte. Solamente cuando veo cómo uno las piezas que me asustan puedo reordenarlas de otro modo. Un buen ejercicio para tratar con el miedo es hacer collares: suelto las perlas y las cuentas de plata y vuelvo a ensartarlas una a una. La gente cree que hago collares por vanidad: no, ensarto collares como un ejercicio para resolver ideas que me obsesionan y asustan, estereotipos. Exposiciones que, como ésta, te permiten cruzar las fronteras del tiempo y del espacio, y viajar entre, por un lado, Matisse, Picasso y las miniaturas musulmanas, y desde aquí saltar al reino imaginario de las artistas musulmanas contemporáneas, te dan alas. Con alas puedes viajar y establecer diálogos. Lo que me hace ser tan optimista sobre el diálogo posible y explica mi interés obsesivo, desde el ataque del 11 de Septiembre, por el Islam digital es que creo que el satélite ofrece oportunidades maravillosas de comunicar y construir puentes a quienes, como vosotros o como yo misma, no somos ricos príncipes saudíes. Permitted, pues, que, al final de este catálogo, me embarque con vosotros en un viaje digital con "El príncipe, el satélite y Sherezade". Porque más que nunca necesitamos enseñarnos a nosotros mismos cómo navegar por el tiempo y el espacio. Creedme, cuando

empiezas a pensar de este modo, la clásica distinción entre Este y Oeste, entre Oriente y Occidente, deviene literalmente absurda. Salvo que la uséis con propósitos de mera comunicación, como los sufíes. Los sufíes, que son los místicos del Islam, dicen que necesitas viajar y comprender a los extraños porque, si no, no sabes quién eres. *Safar*, la palabra árabe equivalente a "viaje", conocida por los occidentales gracias a la cultura del turismo ("safari"), significa "desenmascarar" (*kashfi 'qina*). Según muchos sufíes, el "viaje" se llama "*safar*", porque desvela el ser real del *musafir* ("viajero")... La cara oculta se hace visible". El viaje, *safar*, como experiencia de descubrimiento de uno mismo, implica moverse en el espacio, "cubrir la distancia" (*qat' al-massafa*), abandonar el terreno conocido para penetrar en territorios ignotos. En el Corán, la raíz de esta palabra (SFR) tiene relación con la luz "y el amanecer cuando brilla enfrente" (*wa al-subh ida asfara*) e "ilumina las caras" (*wujuhun musfara*). Los árabes denominan *safir* al embajador, porque es el emisario en los países extranjeros "y tiene por cometido la mediación" (*al-safir, al-rasul wa-l-muslih bayna al-qwam*). *Safar*; "viajar", ayer un lujo, es hoy para nosotros, por suerte, una experiencia que podemos permitirnos. Y en este planeta globalizado y digitalizado, viajar es para todos nosotros la única posibilidad, por peligrosa que a veces pueda ser, de reforzar nuestra comprensión de nosotros mismos. Necesitas crear a un extranjero, aunque no exista, que te ayude a saber quién eres: en este sentido, necesito mantener mi estereotipo del occidental, los europeos que viven en la otra orilla de mi Mediterráneo, para resolver quién soy. En una palabra, lo que sugiero es que no deberíamos ser demasiado duros con nosotros mismos: ¡no me pidáis que me deshaga de todos mis estereotipos sobre Occidente! ¡Si lo hago, dejaré de saber quién soy! Así pues, os deseo una buena visita a través de las oscuras salas de la exposición y que salgáis sanos y salvos, y con todo vuestro bagaje de estereotipos.

#### Notas

1 'ABD AL-HADI, Hissam, "The Empire of Women: Among 80.000 employed in Radio and Television, 50.000 are women", un estudio

publicado en el número del Ramadán de la revista egipcia *Rose El Youssef*, núm. 3886, 30 de noviembre-6 de diciembre de 2002, p. 43-45. *Rose El Youssef* fue una de las primeras revistas de vanguardia creada por una mujer, Fatema El Youssef, que empezó su publicación en 1925.

#### Selección de citas de las obras de Fatema Mernissi

*El harén en Occidente*, Espasa Calpe, Madrid 2001  
*Sueños en el umbral*, Muchnik, Barcelona 2000

¿Quiénes eran esas mujeres que retrataron los artistas musulmanes en las miniaturas? [...] ¿No prohibía el islam la representación de la figura humana? Entonces, ¿cómo es que hay una tradición pictórica? [...] A pesar de la hostilidad del islam contra toda representación humana, el mundo islámico posee una tradición pictórica fabulosa [...]. Si los árabes tenían por musa a Sherezade, los persas pintaban princesas aventureras como Shirin, que cazaban animales salvajes y recorrían continentes enteros a lomos de veloces corceles. En cuanto a los Gran Mogol, o turcos-mongoles de Asia central, dieron al mundo islámico fantásticas pinturas con temas de amor y erotismo, en los que la mujer parecía fuerte e independiente, y el hombre, inseguro y frágil. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 191 y 188]

A un criminal que está empeñado en asesinarle, hacerle cambiar de opinión contándole cuentos es un logro extraordinario que requiere de la víctima, Sherezade, un dominio perfecto de tres talentos estratégicos: compilar una cantidad ingente de información, conocer muy bien la mente del criminal y comportarse con sangre fría. El primero es de naturaleza intelectual: reunir unos conocimientos ricos y variados de los que poder extraer las historias. En las primeras páginas del libro se describe la sabiduría enciclopédica de Sherezade: "había leído libros, historias, biografías de los antiguos reyes y crónicas de las naciones antiguas. Se dice que había llegado a reunir mil volúmenes referentes a la historia de los pueblos extinguidos, de los antiguos reyes y de los poetas. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 58]

¿Qué le sucede a nuestra reina cuando viaja a Occidente? ¿Qué

cambios introdujeron los artistas occidentales en Sherezade para que cupiera en sus fantasías, una vez cruzó la frontera? [...] Lo extraño es que en aquellas traducciones no había ni rastro de la Sherezade intelectual, porque las únicas cosas que interesaban a los occidentales eran las aventuras y el sexo. Pero éste, limitado de manera forzada a una sola forma de expresión femenina (los vestidos y la danza), desviaba la atención del lector del tremendo diálogo que se producía entre ambos sexos. Por eso, en la Europa cristiana es imposible encontrar el episodio en que Samar, la voz quebrada de una mujer asustada, habla en medio del silencio profundo de la noche con un hombre inseguro y atormentado. El interés por las aventuras, típico de los occidentales, quedó reducido durante un siglo entero a héroes masculinos como Simbad, Aladino o Alí Babá. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 72 y 76]

Dunyazad se sentó al pie del lecho. El rey le arrebató la virginidad a Sherezade y después se sentaron a hablar. La hermana menor dijo: - ¡Por Dios, hermana mía! Cuéntanos una historia para distraernos del insomnio de esta noche.

- De mil amores, si este rey bien educado lo permite.  
- Cuando el rey oyó estas palabras, como quiera que también estaba desvelado, se alegró y se dispuso a escuchar el relato.

[Final de "El rey Sahryar y su hermano Sah Zamán", *Las mil y una noches*, traducción de Juan Vernet, Planeta, Barcelona 2001, vol I, p. 15]

Entonces, Dunyazad dijo a su hermana Sahrazad: "Qué hermosas son estas palabras, que absorben el corazón de las miradas encantadoras! ¡Qué estupendos son estos libros prodigiosos y estas anécdotas admirables!" Sherezade contestó: "¡Pues eso no es nada en comparación con lo que os contaré la próxima noche, si vivo y el soberano me concede la vida!" Al día siguiente, la aurora difundió su luz y el rey se levantó, con el pecho dilatado, en espera del resto de la historia. Se dijo: "¡Por Dios! No la mataré antes de haber oído el resto de su historia". [...] Sahrazad se dio cuenta de que amanecía e interrumpió el relato para el cual le habían dado permiso.

[Final de la noche mil en "Historia de Maruf el zapatero", *Las mil y una*



*noches*, traducción de Juan Vernet, Planeta, Barcelona 2001, vol. II, p. 1513]

El harén imperial otomano fascinó a Occidente casi hasta la obsesión. Este harén turco es el que inspiró cientos de cuadros orientalistas en los siglos XVIII, XIX y XX. [...] [F.M., *Sueños en el umbral*, p. 47]

Cada vez que pronunciaba la palabra harén, la mayoría de los hombres sonreía [...] Para mí, la palabra harén no sólo es sinónima de la institución de la familia, sino que además nunca se me ocurriría asociarla con la diversión ni con algo jovial. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 11 y 24]

¿Por qué crees tú que nuestros antepasados musulmanes construían palacios amurallados con jardines interiores para tener encerradas a las mujeres –me preguntaba una y otra vez. Sólo los que se sienten tan desesperadamente frágiles y están convencidos de que las mujeres tienen alas podían crear algo tan terrible como un harén, una prisión con apariencia de palacio. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 17 y 18]

El *majiliss* comenzaba con la decisión de un grupo de personas afines de citarse en un lugar atractivo (un jardín o una terraza) para entregarse al puro placer de conversar y pasar un rato agradable. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 153]

En *Las mil y una noches* abundan las descripciones del ritual del baño, considerado un preparativo para actos importantes que implicaban el traspaso de una frontera más [...] Dado que esta idea del baño como ritual de limpieza enaltecedora estaba ausente en la cultura cristiana, no es de extrañar que muchos artistas occidentales, cuando acudía a sus mentes la fantasía de Oriente, se obsesionaran en representar escenas de baños. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 119]

El Califa preguntó: “¿Cuál es tu nombre?” “Tawaddud.” “¿Tawaddud! ¿Qué ciencia sabes?” “¿Señor mío! La gramática, la poesía, el derecho canónico, la interpretación del Corán, la filología; conozco la música, la ciencia de la partición de herencias, la aritmética, la geometría, la topografía y las antiguas tradiciones. [...] He

estudiado las ciencias exactas, la geometría, la filosofía, la medicina, la lógica, la retórica y la composición; he aprendido de memoria muchos textos científicos, me he preocupado de la poesía y sé tocar el laúd; sé acompañarme con él en el canto, conozco la técnica de tocar y arreglar las cuerdas, y si canto y bailo, seduzco; si me arreglo y me perfumo, mato. En resumen: he llegado a un punto que solo alcanzan quienes están enraizados en la ciencia. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 108] [“Historia de la esclava Tawaddud”, *La mil y una noches*, traducción de Juan Vernet, Planeta, Barcelona 1998, vol. I, p. 1369]

Pensé en lo que habría ocurrido si Ingres se hubiera encontrado cara a cara con Shirin en el Bois de Boulogne. Imaginé que, si le hubieran encargado retratarla, probablemente le habría arrebatado las flechas y el caballo. Hasta le habría pedido que le diera la vuelta al caftán de seda y le habría quitado la ropa. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 195]

– En mi harén prefiero que mi odalisca vaya totalmente desnuda, como en *La Gran Odalisca* de Ingres. Desnudas y calladas, esas son las dos cualidades principales de las mujeres de mi harén –dijo Jacques con un tono ceremonioso que excluía cualquier disensión. – Esto sí que es raro –me atreví a comentar [...]. El hombre musulmán siente todo su poder viril cuando tapa con un velo la cara de la mujer, y la acosa en medio de una calle si no lleva puestos cientos de chadores encima de la ropa normal. Y a los occidentales como tú os vuelve locos quitarle todos los velos. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 125]

Mira: por ejemplo, los hombres occidentales, a diferencia de lo que describes sobre tus miniaturas musulmanas, no se representaban a sí mismos en los harenes que pintaban. En el harén de Ingres no encontrarás ningún compañero. Acaso algún esclavo de vez en cuando, pero no al señor. [...] El erotismo en la pintura occidental –prosiguió– consistió siempre en un hombre mirando a una mujer desnuda a la que congela en el marco de un cuadro. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 210]

*Samar* es una de las muchas palabras árabes cargadas de

sensualidad: tan solo significa conversar durante la noche. Pero conversar en voz queda en medio de la penumbra puede estimular sensaciones increíbles en los amantes. Y si hay luna se logra un *Samar* perfecto. [...] Entre las sombras de las noches con luna el diálogo entre un hombre y una mujer, tan dificultoso durante las horas del día, se convierte en algo posible. La confianza entre los dos sexos tiene más posibilidades de florecer cuando se desvanecen el orden diurno, propenso a los conflictos. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 50 y 51]

En la psique musulmana, amar es aprender a cruzar la línea que nos enfrenta con el reto de lo diferente. También es descubrir la riqueza maravillosa del ser humano, la pluralidad, la diversidad de las criaturas de Alá. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 199]

Enamorarse es experimentar con la diferencia, es abrirse a los peligrosos placeres de sensaciones y emociones desconocidas en las que el temor y el afán de descubrir están fatalmente conectados. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 158]

Terminé citando a Jahiz, un escritor del siglo IX que publicó varios ensayos en los que analizaba la seducción de la *Jarya*, declarando que era totalmente irracional esperar que una mujer diestra en múltiples disciplinas como la danza, la música y la poesía no utilizara su poder para dominar a su señor. El tipo de amor (*‘isq*) que inspira una *Jarya* con talento “es una enfermedad que reduce a los hombres a una total vulnerabilidad”, ya que los embelesa y envuelve en un complicado tejido de emociones que operan en diferentes niveles. “Este *‘isq* incluye y nutre una gran variedad de sentimientos –señala Jahiz–. Enlaza el sentimiento amoroso (*hub*), la pasión erótica (*hawa*), la afinidad (*mushakala*) y las ganas de mantener su compañía (*ill*)”. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 48 y 49]

¿Qué sucede con los sentimientos del hombre cuando la belleza femenina es una imagen fabricada por él mismo? [F.M., *El harén en Occidente*, p. 165]

Estábamos a punto de salir cuando advertí que la *Odalisca con pantalones rojos* fue acabada de pintar en 1921 [...]. Esa fecha es un

hito en la historia del islam, y en el instituto me enseñaron muchas cosas al respecto. Fue la fecha de la liberación de las mujeres en Turquía, que formó parte de la lucha nacionalista. En los años veinte, mientras Matisse se dedicaba a representar a mujeres turcas como esclavas del harén, Kemal Atatürk promulgaba leyes muy avanzadas sobre materias feministas, que garantizaban a las mujeres el derecho a la educación, a votar y a ser elegidas. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 128]

Como consecuencia de aquellas leyes, que habrían de transformar el mundo islámico, abriendo las puertas de la política moderna a las mujeres, nada menos que diecisiete de ellas resultaron elegidas para el Parlamento turco de 1935. Aquel fue el primer Parlamento elegido democráticamente en la historia de Turquía, gobernada hasta entonces por los otomanos, una de las dinastías más poderosas de déspotas que la historia musulmana haya conocido jamás. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 128]

En 1909 los Jóvenes Turcos prohibieron el harén, y el sultán de Turquía tuvo que abrir la puerta del suyo y liberar a sus esclavas, entonces convertidas en ciudadanas de la primera República de la historia del islam. [...] El Código Civil turco, adoptado en 1926, declaró ilegal la poligamia, otorgó el derecho al divorcio a ambos esposos por igual, así como derechos sobre la custodia de los hijos. Enseguida llegó la emancipación femenina, y en las elecciones locales de 1930 se garantizó el derecho a voto. En 1934 este derecho se amplió a todo el territorio nacional. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 129]

En Occidente, la belleza femenina corresponde a la imagen que los hombres han fabricado: ya sea en un lienzo o en una película, siempre aparecen desnudas, siempre calladas, indiferentes a los logros alcanzados por las mujeres de carne y hueso en la vida real. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 131]

En Occidente se comprendió a Sherezade y el harén de un modo superficial, cosmético y superfluo. Su petición de diálogo entre los hombres y las mujeres no encontró eco en Occidente. [F.M., *El harén en Occidente*, p. 89]

## LA FASCINACIÓN DEL VIAJE A ORIENTE. LADY WORTLEY MONTAGU Patricia Almarcegui

p. 14 a 33

Si se trazaran sobre unos mapas los recorridos y los destinos de los viajeros europeos, se vería cómo en su mayor parte coinciden. Unos y otros mostraron el mismo interés en sus itinerarios y se siguieron entre sí. Si durante el Renacimiento el destino del viaje se orientó mayormente hacia las Indias Occidentales y al final del siglo XIX y comienzos del XX hacia el Pacífico, la historia de la geografía del viaje de 1720 a 1860 pasa por aquel Este lejano llamado Oriente. Un punto cardinal, una designación relativa (depende siempre de la situación del observador) cuyo espacio para el europeo se vinculó al hoy llamado Oriente Medio. El interés por este punto cardinal se inauguró gracias a los objetivos geográficos, comerciales y políticos sobre nuevos territorios; pero también gracias a los presupuestos de un pensamiento que defendía una experiencia estética y un subjetivismo, que encontró en la magia de lo lejano y lo excepcional su síntesis. El espacio oriental maravillaba, subyugaba y descubría la necesidad de un mundo diferente, desconocido, extraño, misterioso y alejado, que hasta entonces se había encontrado fuera de la experiencia. Herder había expuesto la idea de la igualdad de las culturas y el concepto de *Volksgeist*, que sostenía la coherencia interna de los pueblos unidos por un espíritu común, lo cual conformó un concepto de humanidad análogo a una gran familia. Así, se creyó que las individualidades culturales podían ser integradas en un todo y se asimilaron las peculiaridades del Otro en la mejor sociedad posible, la civilizada. Como ya había sostenido Descartes, la relación con el Otro se establecía como un método necesario para el conocimiento individual. El Otro era importante en la medida en que servía para el viajero. De esta forma, la percepción del nuevo espacio oriental terminó siendo menos un choque de diferencias, que la búsqueda en el Otro de las características de uno mismo. De este modo, se organizaron una serie de discursos con los que el europeo fue construyendo su imagen de Oriente, fruto de los cuales surgió una curiosa y extraña

geografía mucho más cercana a un imaginario cultural que a los hechos mismos. A la luz de las últimas cuestiones que ha generado el sistema de interpretaciones dominantes de Oriente, resulta de extraordinario interés el estudio de estos discursos dentro de lo que supuso el proceso de construcción de la identidad del sujeto moderno. Un proceso que se determinó a través del contacto con el Otro. La relación que estableció el viajero del siglo XVIII con él, demostró cómo en el proceso del viaje se fueron poniendo en evidencia, los miedos, las ansiedades y las singularidades que quien se trasladaba transportaba como signos desde el comienzo de su itinerario. Así, se puede afirmar que la formación de la identidad se realizó gracias al contacto con el Otro.

Para el viajero del siglo XVIII, la alternativa de Oriente se configuró como una huida que manifestaba la pérdida de horizontes de su contexto y una búsqueda de aquellos presupuestos que no encontraba en su propio espacio. Oriente fue deseado y se transfiguró en una región del deseo; un deseo que se constituía como incompleto, irrealizable, pues remitía constantemente a una alteridad. Por esta razón, muchas veces se representó como una desilusión; aquello que tanto había costado alcanzar nunca podría coincidir con el territorio del deseo y tendría que describirse mediante una decepción. Cuanto más se intentó dar forma a ese espacio, más se alejaron las representaciones del Oriente real.<sup>1</sup> En tales circunstancias, mientras este destino se erigía como otra alternativa, otra posibilidad de lo ya conocido, por una extraña inversión de signos, la percepción de Oriente se convirtió en una apatía maléfica, constituida como negatividad de Europa. Como dirá Berchet,<sup>2</sup> cada cultura tuvo la necesidad de producir y desear un fantasma inverso de barbarie frente a su ideal de civilización para que se alzara como un contramodelo negativo, y los modelos, dirá, son siempre indisolubles de sus contramodelos. Europa necesitó a Oriente para definirse. Y creó una imagen negativa del Otro en la que poder proyectar sus miedos y ansiedades. Como escribirá Juilliard,<sup>3</sup> Oriente se convirtió en un concepto para definirse negativamente respecto al Otro y también una imagen que permitía soñarse a sí mismo en un mundo maravilloso.

Oriente devino para Europa el escenario de un imaginario múltiple que nacía desde un punto de vista exterior, en el que se proyectaba uno mismo y no se dejaba hablar al Otro, y posterior, con una escritura realizada fuera del espacio visitado, elaborada a partir de las notas tomadas durante el viaje. Y se estableció como un discurso imaginario que no permitía ni aproximarse al Otro, ni reflexionar sobre él; pues se había convertido en una construcción de la imaginación.

En este contexto, Mary Pierrepont (1689-1762) –Lady Mary Wortley Montagu, por su matrimonio con Edward Wortley Montagu, embajador inglés ante el Imperio Otomano– sintetizó y conformó en sus *Cartas* las principales características de la dialéctica de la mirada del viajero del siglo XVIII a Oriente. Y, en sus descripciones del harén, fue la primera persona europea que accedió a este espacio prohibido, una forma de construir su identidad a partir del conocimiento de la condición femenina turca.

Lady Montagu viajó entre agosto de 1716 y octubre de 1718 a Rotterdam, Viena, Praga, Leipzig, Hannover, Sofía, Edirne, Estambul, Génova, Turín, Lyon y París. Con la correspondencia que escribió durante su viaje, principalmente a Lady Mar, su hermana, a sus amigas inglesas, a Alexander Pope y al abad Antonio Conti, más los diarios que escribió durante su traslado,<sup>4</sup> se publicaron en 1763 sus *Letters of the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu*... Una edición que causó un gran impacto y se convirtió en una obra de referencia para autores tan destacados como Voltaire, Johnson, Gibbon, Walpole y Richardson,<sup>5</sup> quien, por ejemplo, la convirtió en el personaje de miss Barneveldt en su novela *Sir Charles Grandison*.

Por aquel entonces, Turquía simbolizaba para el europeo la síntesis del Islam, debido a los elementos turcos, persas y árabes que componían su cultura. A pesar de que la capital del Imperio Otomano se había establecido como un interlocutor necesario para Europa, gracias a los intereses comerciales e incluso políticos que ambos compartían, para la mayoría de sus habitantes seguía representando un mundo ajeno y extraño que se convertiría en objeto de fascinación y daría lugar a la moda llamada *turquerie*, que Lady Montagu alimentó con sus *Cartas* de forma decisiva.

A principios del siglo XVIII, apenas había mujeres que viajaran a Oriente.<sup>6</sup> Las que viajaban lo hacían acompañando a sus maridos o con motivo de una peregrinación religiosa. Habría que esperar a finales del siglo XVIII y hasta el XIX para encontrar a viajeras sin compañía, que fueron vistas de inmediato como heroínas románticas y se basaron en las *Cartas* de Lady Montagu para preparar y documentar sus visitas a los harenes. Algunas de ellas fueron Sophia Lane Poole (esposa del primer traductor al inglés de *Las mil y una noches*, Stanley Lane Poole), que residió en un harén y editó, *The Englishwoman in Egypt, Letters from Cairo Written During a Residence there in 1842/3/4* (1844), y Anne Harvey, autora de *Turkish Harems and Circassian Homes* (1871), que describió sus dificultades para acceder a estos espacios prohibidos.

La fascinación por Oriente que manifestó Lady Montagu en su obra se vio influenciada de manera determinante por la lectura que maravilló a toda Europa: las *Mille et une nuits*, un texto que se constituyó en una constante referencia y una fuente etnográfica y de anécdotas en sus *Cartas*. La obra se tradujo al francés en doce tomos en 1704-1717, a partir de los cincuenta manuscritos en árabe que Antoine Galland, secretario del embajador del rey portugués en Turquía, adquirió durante su visita a Oriente entre 1679 y 1688. La fascinación que produjo la publicación de la obra fue tal que puede decirse que conformó el imaginario oriental europeo. A partir de su lectura, no hubo viajero que no comparase las descripciones de Oriente con la traducción de Galland. Todo tenía que ser como en las *Mille et une nuits*; un mundo sensual, maravilloso e irreal, teñido de fantasía y exotismo. Sin embargo, ese Oriente era una representación que provenía del imaginario europeo. En su traducción, Galland había adecuado la obra a la sociedad dieciochesca francesa a la cual iba dirigida, obviando partes que él consideraba impropias y tiéndolas con su imaginación. No obstante, esta obra no fue lo suficientemente expurgada y tuvo que ser rehecha de nuevo para adaptarla al público victoriano inglés. Fue Stanley Lane Poole quien lo llevó a cabo en 1859. Sería otra famosa traducción, las *Arabian Nights* de Richard Burton, en 1882-

1886, la que volvería a dotar al texto de los episodios eróticos que Galland había suprimido. Esto permitió que se dirigiera a otro tipo de público, aunque evitó que fuese leída por las mujeres de la sociedad inglesa de la época. Como escribiera Lady Montagu a su hermana, mostrando las influencias de las *Mille et une nuits* en sus *Cartas*: "Me figuro que imaginarás que te he entretenido hasta aquí con un relato que por lo menos ha recibido muchos aderezos de mi parte. ¡Se parece demasiado, dirás, a *Las mil y una noches*, tantas servilletas bordadas y una gema grande como un huevo de pavo! Olvidas, mi querida hermana, que esos mismos cuentos fueron escritos por un autor de este país y, exceptuando los encantamientos, son una representación real de las costumbres de aquí".<sup>7</sup> La viajera inglesa tuvo una excelente educación. Prima segunda de Henry Fielding, con una amplia y estupenda biblioteca en su casa, que había ido organizando su padre, con un preceptor de latín y otro de francés, conformó lo que puede afirmarse como una educación ilustrada, que le ayudaría enormemente a realizar sus descripciones de Turquía. Para preparar su viaje al Imperio Otomano, la viajera leyó los libros siguientes: Paul Rycout, *The History of the Turks: From the year 1678, To the Year 1699* (1799); Richard Knolles, *The Turkish History from the Original of that Nation to the Growth of the Ottoman Empire with the Lives and Conquests of their Princes and Emperors* (1687); George Sandys, *A Relation of a Journey* (1615) y John Sanderson, *The Travels of John Sanderson in the Levant: 1584-1602* (1614). Y, para informarse sobre la vida en los harenes: Robert Whither's, *Description of the Grand Signor's Seraglio of Turkish Emperor's Court* (1650) y Jean Dumont, *A New Voyage to the Levant* (1696). Todas estas obras representaron el harén de forma muy diferente a como lo haría más tarde la viajera inglesa. Ésta aplicó el espíritu crítico típico del viajero moderno para analizar e interpretar la condición de la mujer que lo habitaba. En definitiva, la viajera estaba siguiendo las características que desde el viaje clásico se habían establecido como condiciones esenciales del traslado. Veamos cómo se establecieron estas singularidades hasta llegar al siglo XVIII.

En el siglo XIII, santo Tomás había

legitimado las bases del espíritu experimental moderno. En la *Summa theologiae*, había separado la mala curiosidad, relacionada con la inestabilidad y la *evagatio mentis*, de la buena curiosidad, relacionada con la estabilidad y la *studiositas*. De esta forma, la *curiositas* devino *studiositas* y el mundo comenzó a ser considerado un "campo de investigación" abierto para el hombre. Todo ello influyó en la legitimación de la experiencia individual y afectó al viaje, creando un nuevo tipo de traslado crítico y empírico en el que el hombre se interrogaba por las causas y las razones de los fenómenos que percibía. Poco a poco, el traslado se fue convirtiendo en un fin en sí mismo, realizado por un sujeto consciente de sus propios medios, de su libertad y de su independencia. Una independencia que podía proyectarse mejor en el viaje que en otras formas, pues en la movilidad que éste implicaba el hombre podía ejercer plenamente su libertad de acción. Frente al viaje clásico, el viaje moderno se liberó de la necesidad de partir, y la voluntad y el deseo de emprenderlo fueron sus motores. Asimismo, aquello que se había estudiado podía ser proyectado en el nuevo espacio. Y el viaje se instauró como la manera de completar un saber incompleto. La experiencia práctica que complementaba la teórica, lo aprendido, era el viaje y éste adquiría su dignidad gracias al conocimiento que ofrecía. Sin embargo, sólo la comprobación *in situ* de lo que ya se había aprendido confirmaba el conocimiento adquirido. Y únicamente existía una manera de comprobarlo: a través de la mirada. La mirada engendraba conocimiento y era portadora de él. La observación creaba presente, el acto de observar, de testimoniar, reproducía la simultaneidad del hecho de ver un objeto y una acción, reconstruyendo un instante del tiempo. Gracias a ella, el hombre podía reconstruir sucesos del pasado a los cuales no había asistido y que otros viajeros y otras fuentes habían descrito por él. Si durante la Edad Media la vista y los demás sentidos habían simbolizado la corrupción, en el siglo XVI, Francis Bacon sentó las bases del empirismo mientras los dignificaba y afirmaba que constituían el trámite natural entre la mente humana y la naturaleza. En el momento en que el hombre comenzara a buscar y reconocer la huella de Dios en la creación, la



corrupción de los sentidos habría finalizado y el método inductivo reconquistaría la inocencia primigenia de la mirada. De esta forma, la disciplina de la observación experimental, a partir del siglo xvii, supuso la correspondencia natural entre espíritu y naturaleza, fuente del progreso de las ciencias. Y al traslado se le concedió una dignidad filosófica. Poco a poco, la observación directa abrió el campo a la subjetividad. Observando, comparando, estudiando el exterior, se sentaron las bases para, simplemente, cambiar un día de espacio y volverse hacia uno mismo y comenzar a observarse, compararse, estudiarse, interrogarse... Lo que se podría llamar una "estética empírica", fruto de la observación directa, caracterizada como una singularidad específica del viajero de los siglos xvii y xviii, abrió el campo a esa subjetividad.

Así, cuando Lady Montagu defendía la mirada como prueba de veracidad y autenticidad de lo visitado, estaba también adoptando las características del viajero del siglo xviii. Para ella, el objetivo principal del viaje lo constituía la experiencia que éste le proporcionaba. El traslado le permitía aplicar en el nuevo espacio los sentidos y la mirada, comprobar cómo lo que percibía coincidía con lo estudiado. Como escribió en una carta a uno de sus más grandes admiradores, Pope, no existe una forma mejor de aprender que la experiencia que aporta el viaje, la cual permite comprobar a través de la mirada que lo que se ha leído es verdad. Por esta razón, dirá también Lady Montagu que muchas de las obras de los viajeros ofrecen información errónea cuando describen un harén, puesto que la entrada en ellos está vetada a los hombres y no ha existido nunca una mirada que permita certificar su autenticidad y veracidad: "Quizás le sorprenda recibir esta descripción tan distinta de otras con las cuales la han entretenido los escritores corrientes de viajes, a quienes les encanta hablar de lo que no saben. Sólo por motivos muy especiales o en alguna ocasión extraordinaria tienen los cristianos la posibilidad de ser admitidos en la casa de un hombre de alcurnia, y sus harenes son siempre terreno prohibido. De modo que sólo pueden hablar de la parte externa".<sup>8</sup>

La escritura de Lady Montagu se caracterizó por la forma en que

describía al Otro. La viajera consiguió que los turcos se vieran; gracias a sus palabras, los turcos se dejaron ver. Las *Cartas* mostraron un modelo de acercamiento estético (el pintor Jean Auguste Dominique Ingres se dará cuenta perfectamente de ello) que actualizaba lo visitado, en una voluntad ya *pintoresca*, característica de la época: "Sus bonitas doncellas, que en número de veinte formaban fila en la sala del consejo del sultán, me trajeron a la mente los cuadros de las antiguas ninfas. Creo que la naturaleza jamás ha ofrecido una escena de tanta belleza. Les hizo una señal para que tocaran y bailaran. Cuatro de ellas comenzaron de inmediato a interpretar suaves aires en sus instrumentos [...]. Nada podía ser más ingenioso y más adecuado para sugerir ciertas ideas; las melodías eran tan suaves, los movimientos tan lánguidos, acompañados de pausas y caídas de ojos, medio se caían y luego se recuperaban con tanta gracia que tengo la certeza de que el más frío y rígido de los mojigatos de la tierra no podría haberlas mirado sin pensar en algo de lo cual no puede hablarse".<sup>9</sup>

Como se ha señalado anteriormente, el viajero del siglo xviii se trasladó para completar con la experiencia práctica del viaje su formación teórica. De esta manera, pasó más que a constatar sobre el terreno los libros leídos, a comprobar si sus contenidos coincidían o no con el nuevo espacio y, si no era así: "à le corriger".<sup>10</sup> El país recién visitado apareció como legible y penetrable, como un texto concreto en el que encontrar marcas, huellas e impresiones.<sup>11</sup> Y lo que parecía extraño se interpretó a partir de lo conocido, las diferencias se redujeron a usos y costumbres y lo recién visitado se relativizó. Si apenas existía separación entre el contenido de lo que se había leído con lo descrito, la escritura devino una repetición discursiva de otras narraciones. Y de este modo, el relato de viajes se estableció como una reescritura de otros anteriores, donde "j'ai vu" se convirtió evidentemente en "j'ai lu".<sup>12</sup> Como escribió Lady Montagu: "Uno de mis compatriotas, el señor Sandys, cuyo libro no me cabe duda habrá leído usted como el mejor de su casta, al hablar de estas ruinas las supone pertenecientes a la fundación de una ciudad iniciada por Constantino

antes de construir Bizancio, mas no veo ninguna buena razón para tal supuesto y tiendo a creerlas mucho más antiguas".<sup>13</sup>

De esta forma, la literatura de viajes realizaba una referencia al pasado, puesto que suponía una constante reescritura. Y el lugar visitado se traducía en un tiempo y un espacio anterior; aquél en el que podía existir una vinculación con el origen del viajero, pero que siempre representaba un pasado para el otro lugar. El ilustrado no se encontró con un Otro, sino con un Yo anterior: "Leí aquí su Homero con infinito placer y encuentro varios pasajes explicados cuya belleza antes no comprendía del todo; muchas de las costumbres y de los trajes entonces en boga se conservan aún y no me extraña hallar aquí más restos de una época tan lejana que los que se encuentran en otros países, pues los turcos no se toman la molestia de introducir sus propias costumbres, tal como han hecho en general otras naciones que se imaginan más adelantadas".<sup>14</sup> Durante su viaje a Turquía, Lady Montagu visitó los interiores de cuatro harenes: el de la esposa del Gran Visir, Arnand Jalit Bajá; el de Fátima, mujer del Kâhya Ibrahim o segundo funcionario del Imperio; el que usaba el Gran Visir cuando viajaba por los alrededores de Estambul y el de Hafise, viuda del sultán Mustafá II. Estas visitas le permitieron reflexionar sobre la condición de la mujer en Europa y Turquía, así como definir y construirse a partir del contacto con el Otro. Desde su juventud, se había manifestado en contra de los presupuestos sociales a los que estaba obligada la mujer europea: por ejemplo, cuando se negó a casarse con el marido que le había dispuesto su padre o al manifestarse favorable al naciente movimiento feminista inglés en el periódico, *The Nonsense of Commonsense*.

La viajera disfrutaba introduciéndose en los harenes disfrazada con la vestimenta turca, en un intento de identificarse con las mujeres del país. Sin embargo, al mismo tiempo que se producía esta identificación, parecía convertirse en un objeto estético y exótico, objeto de observación y personaje de su propio relato, que podía ser admirado como una muestra más del espacio visitado: "Ahora estoy ataviada con un vestido turco, si bien creo que convendrías conmigo en que es

admirablemente favorecedor. Tengo intención de enviarte mi retrato.

Entre tanto, acepta esta mi descripción".<sup>15</sup> Como señala Damiani, el traje fue a veces una indulgencia para ella, usada más como vanidad personal que con una función seria.<sup>16</sup>

Para la mayor parte de los viajeros que describieron el harén, este espacio se convirtió en el símbolo de la alteridad oriental. Su interior devino la imagen de un pequeño microcosmos, una microsociedad en la que se hallaban todos los elementos con los que se relacionaba a Oriente. El absolutismo del sultán, que enclaustraba y poseía a las mujeres. El matrimonio oriental, identificado con la poligamia, símbolo de barbarie. Y la esclavitud de la mujer, signo de incivilización. Para aquellos viajeros, la condición femenina se identificó exclusivamente con la poligamia (necesaria en Oriente, tal como había sostenido Montesquieu, ya que los calores de esta geografía excitaban los deseos del hombre) y la mujer se limitó a ser descrita con sus velos y en un espacio preciso, el del harén. Fuera de estas representaciones, no tenía identidad. Es decir, la mujer se definía con aquello que no podía hacer.

Y como imagen de un contramodelo o de una alteridad oriental, se convirtió en una metáfora de la sociedad francesa, que servía para denunciar la condición de la mujer en este país. Lady Montagu aprovechó la narración del sometimiento de las mujeres del harén al sultán para condenar la condición femenina europea: "Todas sus damas [...] están dispuestas a morir de celos y envidia [por el sultán] [...]. Mas esto no me pareció ni mejor ni peor que cuanto ocurre en los círculos de la mayoría de las cortes, donde se observa la mirada del monarca y se espera cada una de sus sonrisas con impaciencia y éstas son enviadas por aquellos que no las obtienen".<sup>17</sup>

Las descripciones de los harenes de la viajera se convirtieron en una forma de construir su identidad, y el viaje a Oriente, en una oportunidad para hablar por fin por sí misma: "Hasta los treinta y cinco años las mujeres son tenidas por muchachas inexpertas y en el mundo no pueden hacer ruido alguno hasta alrededor de los cuarenta [...]. Me satisface ser en este momento insignificante si con ello puedo alimentar la esperanza de hacer oír

mi voz cuando en otra parte no puede siquiera aparecer".<sup>18</sup> Lady Montagu proyectó su imaginario en estas visitas y creyó encontrar un espacio de libertad para la mujer, tal como parecían haberlo encontrado tantos y tantos viajeros. Mientras Europa presentaba una escena social perversa que había que evitar, Oriente simbolizaba el lugar donde se podían proyectar la mayor parte de los deseos, sin encubrirlos o vivirlas secretamente. Estos deseos se erigían en una denuncia de las vanidades sociales que ofrecía el país visitado, pero que, sin embargo, permitían ser gozados por una moral natural, es decir, libre de toda sospecha. Contra los excesos de la espiritualidad cristiana, el pensamiento más "sensualista" que ofreció Oriente se destinó a organizar un programa de "agradables sensaciones". Todo se vivió como una conciencia libre de culpa. Así, el harén fue visto por Lady Montagu, por un lado, como un espacio inviolable al que nadie podía acceder, convertido en un lugar donde las mujeres podían gozar libremente de sus pasiones. Y por otro, como un espacio que permitía que las mujeres estuvieran unidas, lo que, en el caso extraño de que fuera necesario, les permitiría formar un grupo de presión frente al poder. Al contrario que en Europa, donde estaban solas ante el sometimiento al padre y el marido. En definitiva, en el harén desaparecía la censura omnipotente de la sociedad europea a la que estaba sometida la mujer: "Las damas turcas son, quizás, más libres que ninguna otra dama del universo, y las únicas mujeres del mundo que llevan una vida de ininterrumpido placer, libres de ocupaciones, y dedican todo su tiempo a hacer visitas, a bañarse o a la agradable diversión".<sup>19</sup> Lady Montagu se convirtió en la única persona que podía entrar en estos espacios misteriosos y hacer visible lo que había sido invisible hasta entonces. Es decir, podía introducirse en el misterio y la esencia de lo que se había definido como microcosmos oriental, con cuyo desvelamiento se establecía la imagen de un Oriente que finalmente parecía despojarse de sus velos. El harén devino entonces sujeto y objeto; objeto de curiosidad y sujeto de representación. Y sus mujeres, objetos penetrables para la viajera y los posteriores viajeros que pudieron acceder a estos interiores.

Yegenoglu fue más allá e interpretó las representaciones del harén de Lady Montagu a partir de los presupuestos del discurso colonial y feminista. Si la viajera inglesa visitó Oriente fue únicamente gracias al traslado de su marido, de tal modo que sus descripciones se conformaron como una mirada por y gracias a él. Asimismo, su discurso se caracterizó por un deseo de control: en el fondo deseaba rescatar el cuerpo de los sujetos/objetos del harén para hacerlos visibles. Y para ello, usó su autoridad para entrar en este espacio, lo cual le concedió un enorme poder. Ella sabía perfectamente que era la primera mujer europea que había entrado en un harén: "Me invitaron a cenar en casa de la esposa del Gran Visir, y con gran placer me preparé para una ceremonia jamás ofrecida a ninguna cristiana".<sup>20</sup> Por otro lado, Lady Montagu pudo acceder también a otros espacios orientales prohibidos para los hombres. Durante su viaje a Sofía (Bulgaria), visitó un baño turco. Esta subjetiva descripción se convirtió en una de las fuentes básicas del cuadro de Ingres, *El baño turco* (1862). El pintor francés reprodujo en sus diarios pasajes completos de la carta del 1 de abril de 1717<sup>21</sup> de la viajera, en la traducción francesa de 1805. De este modo, el texto de Lady Montagu se conformó como el Oriente real de Ingres. Tanto en el cuadro como en la narración de las *Cartas*, el placer y el deseo asociados al carácter oriental se vieron multiplicados al describirse un gran número de mujeres en el baño: "Calculo que en total habría unas doscientas mujeres".<sup>22</sup> Lady Montagu representó este lugar con una mirada que mostraba a las mujeres más como objetos exóticos que como sujetos que pudieran hablar por sí mismos: "Caminaban y se movían con la misma gracia majestuosa que describe Milton al referirse a la madre de todas nosotras. Había entre ellas algunas tan bien proporcionadas como cualquiera de las diosas dibujadas por el lápiz de Guído o Tiziano, en su mayoría tenían la piel brillante y blanca, cubiertas solamente por su hermoso cabello peinado en muchas trenzas que les colgaban sobre los hombros, embellecidas con perlas o cintas; eran una representación perfecta de las figuras de las Gracias".<sup>23</sup> La viajera aprovechó la narración para representarse a sí misma como un

objeto estético más dentro del baño.

Sin embargo, frente a "tantas mujeres desnudas, en distintas posturas"<sup>24</sup> aparecía dignificada y en una posición privilegiada, pues no se había quitado el traje de amazona que llevaba puesto. Incapaz, con todo, de soportar el calor del baño turco, se vio finalmente obligada a desabrocharse la camisa y "a mostrarles las ballenas [del interior del vestido], algo que las satisfizo mucho".<sup>25</sup>

Más de un siglo después, Ingres pintaba a veintiséis mujeres en actitud pasiva. Deleitándose con ellas mismas, permanecían encerradas en un espacio privado, sólo apto para quien observase el cuadro, al cual, además, había dotado de la forma de un ojo de cerradura que le otorgaba un deseo mayor de ser observado. Asimismo, en *El baño turco* no existía nada realmente que se pudiera identificar con el espacio de un baño, y todo parecía una excusa para representar la sensualidad que ya en el siglo XIX se había identificado como rasgo esencial de la mujer oriental. En conclusión, en el cuadro de Ingres se podían adivinar los códigos sociales y morales burgueses europeos.

Lady Montagu proyectó su imaginario en Oriente y tejió en su obra un diálogo entre ella misma y sus deseos. En una sociedad de hombres, en unos espacios que no se salían de las rutas y los monumentos descritos por los viajeros anteriores y en unas visitas a lo más selecto de la sociedad musulmana, no le quedó más remedio que imaginar, soñar e inventarse Turquía. Como ella misma señaló, con el acercamiento estético que caracterizó su forma de viajar, "cada escena me inspira una idea poética"<sup>26</sup> y cada nueva descripción, "un cambio de escena."<sup>27</sup> Y eso representó Oriente para Europa, un teatro y un escenario donde poder crear una imagen de sí mismo: "Este país es sin duda uno de los más magníficos del mundo. Hasta ahora, cuando veo me resulta tan nuevo que todos los días son como distintas escenas de una ópera nueva."<sup>28</sup>

Lady Montagu, como tantos y tantos viajeros europeos por Oriente, reflejó en sus *Cartas* la posibilidad de definirse a partir del Otro. Su identidad se vio alterada en contacto con Oriente y le hizo definir y esencializar las características que sólo el viaje

ponía de manifiesto. En Oriente se podían denunciar la falta de aquellas mejoras sociales y políticas que formaban parte de esta geografía, pero también las transformaciones que todavía eran necesarias en Europa. En realidad, cuando se acusaba a Oriente, se estaban mostrando las ansiedades y las necesidades de los europeos. Europa necesitó a Oriente para definirse. Y la mirada sobre éste se volvió a modo de espejo convexo y reflejó la Europa que lo había producido. Cada Oriente es fruto de una historia y cada Oriente tiene su construcción. En definitiva, para el viajero de ese siglo, el Otro no es conocido; lo es únicamente en la medida en que se refleja y se proyecta uno mismo.

#### Notas

1 YEGENOGLU, Meyda, *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 73.

2 BERCHET, Jean-Claude, "Le bonheur oriental", en AA.VV., *Orient en lumières*, Universidad de Grenoble III, Grenoble 1987, p. 98.

3 JULLIARD, Colette, *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, Harmattan, París 1996, p. 10.

4 MOULIN, Anne-Marie, y CHUVIN, Pierre, *Lady Mary Montagu. L'Islam au péril des femmes*, Maspero, París 2001, p. 8.

5 HALSBAND, Robert, *The life of Lady Mary Wortley Montagu*, Clarendon Press, Oxford 1960, p. V.

6 GRUNDY, Isobel, *Lady Mary Wortley Montagu*, University Press, Oxford 1999, p. 153.

7 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *Cartas desde Estambul*, Casiopea, Barcelona 1998, p. 174.

8 *Ibidem*, p. 135 y 136.

9 *Ibidem*, p. 142.

10 PASQUALI, Adrien, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Klincksieck, París 1994, p. 53.

11 LITVAK, Lily, *El ajedrez de las estrellas. Crónica de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Laia, Barcelona 1987, p. 15.

12 MOUREAU, François, "L'Imaginaire vrai", en *Métamorphoses du récit de voyage*, Slatkine, París 1986, p. 166.

13 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 206.

14 *Ibidem*, p. 123.

15 *Ibidem*, p. 117.

16 DAMIANI, Anita, *Enlightened Observers. British Travellers to the Near East 1715-1850*, American

University of Beirut, Beirut 1979, p. 67.

17 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 173.

18 *Ibidem*, p. 60.

19 *Ibidem*, p. 194.

20 *Ibidem*, p. 137.

21 SCHLENOF, Norman, *Ingres, ses sources littéraires*, PUF, París 1956, p. 281. Otra fuente fundamental será la obra de MASTER, L. D., *Turc allant au Bain* (1568), véase THOMPSON, James, *The east imagined, experienced, remembered*, The National Gallery of Ireland National Museums, Dublin 1988, p. 24.

22 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 104.

23 *Ibidem*, p. 105

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*, p. 106.

26 *Ibidem*, p. 104.

27 *Ibidem*, p. 104.

28 *Ibidem*, p. 100.

#### EL HARÉN DE TOPKAPI

p. 34 a 41

Tras la toma de Constantinopla en 1453, el sultán Mehmet II Fatih (el Conquistador) convirtió Estambul en capital del imperio Otomano y en centro del Islam sunita, en sustitución de Bagdad. La caída de la ciudad y, con ella, del debilitado imperio Bizantino, no supuso sin embargo el fin de la presencia occidental en este enclave privilegiado. Mehmet II impulsó la reforma de la ciudad –conversión de Santa Sofía en mezquita, construcción de nuevos palacios y residencias– sin excluir al gran número de mercaderes europeos (principalmente venecianos y genoveses) asentados en el Bósforo que se instalaron en el barrio de Gálata. Estambul, centro del poder de la dinastía otomana, siguió siendo el lugar de referencia para comerciantes y viajeros europeos, la ciudad que abría las puertas a Oriente y ofrecía la imagen –más cercana y también más emblemática– del harén. Una de las primeras obras de Mehmet II fue la construcción del Eski Saray (Palacio Viejo) donde se instaló el harén imperial. Poco después, entre 1459 y 1465, fue construido el Yeni Saray (Palacio Nuevo), que en el siglo XVIII recibiría el nombre de Topkapi Sarayı (Palacio de la Puerta del Cañón). Este nuevo palacio se construyó sobre la acrópolis de la antigua Bizancio, en un emplazamiento extraordinario desde el que se

dominan el Mar de Mármara, el Bósforo y el Cuerno de Oro. En 1541, cuando un gran incendio destruyó gran parte de la primera residencia, Roxelana –por aquel entonces segunda mujer de Solimán– se instaló en el Palacio Nuevo con parte de sus esclavas y eunucos. Sin embargo, el harén no se trasladó completamente al Palacio de Topkapi hasta tres generaciones después, en tiempos de Murat III, nieto de Solimán. El Topkapi Sarayı fue residencia imperial hasta 1836: a partir de entonces los sultanes prefirieron instalarse en otros palacios construidos a orillas del Bósforo. La deposición de Abdul-Hamid II en 1909 significó el fin del último harén imperial.

A lo largo de cuatro siglos los sultanes edificaron, restauraron y red decoraron pabellones y estancias según sus necesidades o gustos, haciendo del harén de Topkapi un lugar de compleja arquitectura. El harén ocupa una gran parte de la zona noroeste del Palacio. Tras cruzar la Puerta de los Carruajes se encuentran las habitaciones de los guardias, los eunucos negros y su jefe (*kizlar agassı*). Los eunucos negros son, junto al sultán y el bufón, los únicos hombres que pueden cruzar la puerta principal del harén. A pesar de su complejidad arquitectónica, puede dividirse el primer piso, la zona más importante, en grandes secciones que reproducen la jerarquía del harén. La zona de las *carıye* (esclavas) se halla tras los aposentos de los eunucos negros y también en el piso superior; las estancias de la sultana *valide* (madre del sultán) se encuentran junto al pabellón del sultán, aproximadamente en el centro del harén; cerca de ellas están las habitaciones de la primera y segunda *kadin* (esposa), y, contiguas a la zona de las esclavas, las de las otras esposas (generalmente tres). El resto del primer piso está dedicado al sultán, mientras que los apartamentos de los príncipes (que, salvo el príncipe heredero, viven en el harén sólo hasta su circuncisión a los once o doce años) están situados en los pisos superiores, en el extremo norte. Cada zona tiene su propio *hamman* (baño) y sus patios correspondientes. La intrincada disposición de las estancias ha sabido traducir el espacio de relaciones altamente jerarquizadas que es el harén, donde ascender significaba obtener



más privacidad y comodidades, y habitaciones decoradas más suntuosamente. La sultana *valide* gobernaba el harén y su poder se extendía también al gobierno del Imperio. El *kizlar agassi*, a su vez, era uno de los principales miembros del Gobierno y el responsable máximo del harén. La sultana *valide*, las sultanas (hermanas e hijas del sultán, a las que se permitía salir del harén y en honor de cuyos matrimonios se ofrecían grandes fiestas) y las *kadin* disponían de sus propias estancias, sirvientas y eunucos. Son *kadin* o esposas del sultán las madres de sus hijos varones, mientras que la madre del primogénito recibe el título de *bas kadin* o primera mujer. Las favoritas del sultán son llamadas *ikbal* y, en caso de tener descendencia, reciben el nombre de *hasseki*. Las *gözde* son favoritas inferiores a las que se otorga una habitación propia y algunas esclavas, y pueden llegar a ser favoritas; si son olvidadas, vuelven a su posición anterior. Todas las mujeres del harén, excepto las sultanas y las esposas, son *cariye* (sirvientas) y todas aspiran a elevar su categoría y llegar a ser *kadin* o *hasseki*. Las infantas *cariye* son educadas desde niñas para ser mujeres del sultán, mientras que las *odalik* son las esclavas de piel más blanca, que pueden llegar a ser favoritas.

#### Interior de una parte del harén del Gran Señor

Antoine-Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, París 1819

Escenas de la vida cotidiana en el interior del harén, imaginadas por el arquitecto favorito de la princesa Hatice.

Biblioteca Palatina, Parma

En primer plano de este grabado, se ve a la *Usta-Kadin*, superintendente de un dormitorio, que imparte órdenes a un oficial de los eunucos negros. El servicio de los eunucos en el harén del Gran Señor sólo tiene por objeto a la persona del soberano cuando éste se halla en las cámaras intermedias que dan paso al harén. Las mujeres titulares del Gran Señor se cubren con un velo cuando les hablan para darles órdenes o para recibir los mensajes de Su Alteza. Los eunucos tienen a su cargo la guardia de las puertas del harén, y su jefe, el *Kizlar-Aga*, es su supervisor.

En el mismo plano, a la derecha, se ve una habitación decorada con un

sofá y un *tandur* a cuyo alrededor se sientan algunas de las mujeres al servicio del Gran Señor. El *tandur* es un mueble consistente en una mesa cuadrada con un fondo normalmente forrado de hojalata, en el que se deposita un lebrillo lleno de carbones encendidos cubiertos de ceniza y se cubre la mesa con telas más o menos ricas: éste es el modo de calentarse en las habitaciones de las mujeres; en las de los hombres hay grandes braseros que las calientan suficientemente; además, las pellizas que visten también los protegen del frío.

En la habitación que hay a la izquierda del primer plano vemos a una de esas mujeres en la mesa. Conocemos la manera de comer de los turcos; permanecen en el sofá y les ponen delante una especie de taburete o trípode sobre el que se deposita una gran bandeja redonda que se obtore o de plata, o plateada, o dorada, según el rango y la importancia de cada persona: se sirven sucesivamente los platos, que a continuación pasan a una segunda mesa en la que comen los oficiales de la casa. Esta segunda mesa está puesta en la gran sala que hay en primer término; a su alrededor hay unas cuantas muchachas, doncellas de la mujer al servicio del Gran Señor. Las doncellas se distinguen por el vestido, que consiste en un simple *antary* de muselina bordada de seda, o de oro, o de plata, o de tafetán, o de algún tejido de las Indias. Encima del *antary* que, abierto por delante, permite ver una bonita camisa de seda, las muchachas lucen un cinturón ancho, ordinariamente de muselina bordada o de cachemir, según la estación. El atavío de las esclavas difiere del de las mujeres al servicio del Gran Señor, sus amas, por llevar sobre el *antary* una *binisch*, una segunda pieza sin forrar, como podremos notar si nos fijamos en la mujer que habla con el oficial de los eunucos y en el gran número de doncellas que nos ofrece el grabado. Encima de la cámara donde cena esta mujer hay otra consagrada a la plegaria; hay varias esclavas en diferentes actitudes, que cumplen con ese deber, tan imperiosamente prescrito. Melling indicaba de este modo cómo se sucedían durante el rezo. Están cubiertas por un gran velo de muselina reservado para tales actos de piedad.

En el tercer piso se ve un dormitorio. Los turcos no tienen

camas montadas y decoradas; disponen un colchón encima de una tarima, de un sofá, o simplemente en el centro de la habitación; lo cubren con una sábana de seda o algodón y mantas de indiana, de tejido de oro, o chales, según la categoría de cada cual; las almohadas de las personas ricas de ambos sexos son de telas de seda bordadas con oro o plata. Vemos a las esclavas que por la mañana levantan los colchones usados por la noche y los meten en grandes armarios destinados a tal fin. El resto del grabado, en el que Melling representó todos los movimientos del harén, nos permite ver a muchachas que suben y bajan, y cumplen todas las tareas del servicio.

#### EN LOS HARENES DE LA INDIA MOGOLA

Amina Okada

p. 42 a 51

Los viajeros europeos, que entre los siglos xvii y xix llegaron a la India en gran número, empujados por el gusto por las tierras lejanas o seducidos por el deseo, más prosaico, de fortunas rápidamente construídas, se mostraron casi siempre fascinados por un lugar en el que pocos de ellos podían esperar ser admitidos: el *zenana* o harén. Esta curiosidad casi obsesiva por la existencia oculta a las miradas de las princesas y damas de rango elevado confinadas en el *zenana* <sup>fig. 1</sup> se trasladaba repetidamente en los relatos de viajes que esos aventureros dejaron de su estancia en el Indostán, narraciones llenas de color en las que abundan, inevitablemente, las descripciones de segunda mano o las hipótesis, a veces muy peregrinas, sobre la suerte de aquellas reclusas principescas. Es el caso de François Bernier, que vivió en la India entre 1656 y 1668 —fue adscrito en calidad de médico al séquito del príncipe Dara Shikoh, primogénito del emperador mogol Shah Jahan— y que, en una carta dirigida a uno de sus correspondientes parisinos, se esfuerza en evocar los secretos y los encantos del harén mogol: “Ahora querría poderos hacer pasar por el serrallo como he hecho con el resto de la fortaleza. ¿Pero qué viajero puede hablar porque la haya visto? Yo entré alguna vez cuando el rey no estaba en Delhi, y me parece que muy adentro, en una ocasión en que una

gran dama estaba tan enferma que no podían acercarla a la puerta como era costumbre. Pero todo el rato anduve cubierto de pies a cabeza con un chal de cachemir que colgaba como un gran pañuelo, mientras un eunuco me llevaba de la mano como a un ciego, de modo que no os sabría describir con detalle cómo es. Sólo os puedo decir, en general, según oí de boca de algunos eunucos, que allá dentro hay bellísimas estancias separadas entre sí, más o menos grandes y magníficas según la calidad y las pensiones de las mujeres; que casi no hay ninguna habitación que no tenga en la puerta su alberca con agua corriente; que en todas partes hay parterres, paseos arbolados, arroyos, saltos de agua, grutas, grandes sótanos donde protegerse del calor durante el día, y grandes divanes y terrazas bien construídas y ventiladas para dormir al fresco durante la noche...”.<sup>1</sup>

Lo que François Bernier designa con el nombre de serrallo era comúnmente denominado, tanto por los cronistas musulmanes como por la mayoría de los viajeros extranjeros en el imperio mogol, *zenana* o *mahal*. Reservado exclusivamente a la madre del emperador, a sus esposas, a sus hermanas, a las princesas, a ciertas damas de la nobleza o incluso a las favoritas reales, el *zenana* ocupaba una buena porción del palacio imperial, el cual se dividía a grandes rasgos en tres partes principales. La más exterior era accesible para el conjunto de los nobles, de los funcionarios o de quienes tenían algo que hacer en el palacio. Después había una sección frecuentada por un público más restringido. Finalmente, ligeramente separados, se hallaban los edificios del harén o *zenana*.

El harén propiamente dicho, lo formaban gran número de palacios y pabellones construídos entre atractivos jardines regados por estanques o manantiales, y atribuídos a las damas según su rango <sup>fig. 2</sup>. Las concubinas imperiales tenían asignadas estancias e incluso, a veces, palacios. Las crónicas imperiales nos informan de que durante el reinado del emperador Akbar (1556-1605), vivían en el *zenana* más de cinco mil personas, contando a las sirvientas. Casi un siglo después, bajo el reinado del emperador Aurangzeb (1658-1707), el número de tan sólo las sirvientas del harén se aproximaba a diez mil. Las puertas del harén se cerraban a

la puesta del sol y ningún hombre, salvo el emperador, los miembros de la familia real y algunos nobles, era admitido en la intimidad del *zenana*. Además, reinaba en el harén una de las más estrictas disciplinas, especialmente para el personal femenino y los eunucos, que no se podían permitir la menor inconveniencia ni la más ligera familiaridad. El embajador del rey Jaime I de Inglaterra, Sir Thomas Roe —que fue recibido en la corte mogola en 1615—, narra que una sirvienta fue sorprendida un día coqueteando con un eunuco. La infeliz fue inmediatamente enterrada hasta los sobacos, privada de alimento durante dos días y dos noches, y expuesta, con la cabeza y los brazos desnudos, a la violencia del sol. En cuanto al eunuco, fue condenado a morir aplastado por un elefante.<sup>2</sup>

Ni que decir tiene que el *zenana* era celosamente guardado y protegido de toda intrusión. El testimonio de Abu'l Fazl, biógrafo del emperador Akbar y cronista de su reinado lo demuestra: “El interior del harén es guardado por mujeres enérgicas y de sangre fría; las más dignas de confianza permanecen cerca de las estancias de su Majestad. Los eunucos se mantienen en el exterior del recinto, y a una distancia conveniente montan la guardia fieles *rajputs*. Más allá se hallan los guardianes de las puertas. Además, nobles, *ahadis* y demás tropas montan guardia, según su rango, en cada uno de los cuatro lados”.<sup>3</sup>

Los accesos al harén fueron confiados, a partir de la época de Akbar, a la guardia de los orgullosos y valientes soldados *rajputs*, tradición que se perpetuó hasta el siglo xviii; los *rajputs* defendían con idéntica bravura el honor de sus mujeres que el de las damas mogolas. Además de los eunucos, las *daroghah*, guardianas y vigilantes a un tiempo, estaban encargadas por el emperador de vigilar las distintas partes del harén, y las intendentes tenían la función de hacer reinar el orden y la disciplina. A menudo las guardianas eran abisinias (*habshi*). El personal femenino destinado a la supervisión del *zenana* era pagado generosamente. Además, un interventor tenía la misión de anotar con extrema exactitud los gastos de las damas reclusas en el harén. Detallados informes elaborados por las *daroghah* eran elevados obligatoriamente a los *nazir*, eunucos a cargo del harén. Cada



dama noble tenía su *nazir*, que le guardaba devoción absoluta y en el que tenía plena confianza. Finalmente, gracias a la diligencia de sus espías, el emperador era mantenido al corriente de todos los acontecimientos que se sucedían en el *zenana*, incluso del más anodino.

Francisco Pelsaert, originario de Amberes, que estuvo en la India entre 1620 y 1627, da una definición pertinente, aunque lapidaria, de la vida en el *zenana*: "Sensualidad lasciva, fiestas despreocupadas e impúdicas, aparato superfluo, vanidad excesiva y refinamiento exquisito: así son los ornamentos de los *mahals*".<sup>4</sup> fig. 3 En el harén mogol reinaba ciertamente una magnificencia inaudita y las mujeres pasaban la mayor parte de sus ociosas jornadas en diversiones variadas, en espectáculos de danza y conciertos, en concursos de poesía. Tampoco François Bernier se priva de subrayar el lujo ostentoso que caracterizaba el "serrallo" mogol y evoca para su correspondal parisino "el gasto increíble de este serrallo, más indispensable de lo que se podría pensar; este pozo sin fondo de telas finas, de oro, de brocados, de tejidos de seda, de bordados, de almizcle, de ámbar, de aceites perfumados y de perlas".<sup>5</sup> de los que no podían prescindir, según parece, las princesas y damas nobles.<sup>fig. 4.</sup>

Los fastos que evocan Pelsaert y Bernier caracterizaron la vida en el *zenana* mogol hasta el siglo XIX. Fanny Parks, esposa de un funcionario británico que fue admitida en el *zenana*, relata esta experiencia inédita acaecida en 1828, cuando aún brillaban mortecinas las últimas llamas de un imperio mogol a punto de desaparecer: "...era una visión de las más entretenidas, ya que nunca hasta entonces se me había permitido entrar en un *zenana* y jamás había visto a tantas mujeres juntas. Supongo que había miles. Unas porteadoras se apoderaron de nuestros *tanjan* (palanquines). Un regimiento de mujeres ataviadas con uniformes masculinos, con galones de oro y plata, montaban guardia a la entrada. Algunos hombres, principalmente africanos, estaban empleados en el interior del *zenana* y todos habían sufrido la suerte del célebre Velluti –había muchas, de esas criaturas espantosas. La vieja Begum y la bellísima esposa favorita del difunto rey no llevaban ornamento alguno,

ya que se lo impedía su condición de viudas. Pero las mujeres del rey actual iban suntuosamente ataviadas y parecían criaturas de las *Mil y Una Noches*...".<sup>6</sup> La costumbre de tener concubinas estaba muy extendida, tanto entre los miembros de la familia real como entre los nobles. Las concubinas sacaban partido de todo su saber y talento a fin de seducir y retener a sus amantes, y no dudaban en emplear ungüentos o perfumes embriagadores preparados por sus sirvientas ni siquiera en incitarlos a consumir opio u otras drogas. "Gastan en lujos todo lo que tienen –escribía el italiano Gemelli Careri, que desembarcó en la India en 1695– y sobre todo en mantener a un montón de criadas y concubinas. Y, dado que hay gran número de estas últimas, todas y cada una se esfuerzan al máximo para convertirse en la favorita; utilizan toda clase de atractivos, perfumes y aguas de olor para hechizar a su amo e incluso para excitar su pasión; le hacen tomar compuestos de perlas, de oro, de opio y de ámbar, o vino en abundancia, a fin de hacerle pedir a alguna que le haga compañía en el lecho. Así, una le esparitará las moscas, otra le frotará los pies y las manos, otra bailará, otra tocará un instrumento; en fin, todas se afanan en complacerle...".<sup>7</sup> Y Francisco Pelsaert, evocando la festiva acogida que reservaban, cuando caía la noche, a su amo y señor, las mujeres asistidas por sus sirvientas, concluye no sin humor y clarividencia: "El marido estaba como un gallo dorado rodeado de gallinas doradas hasta bien entrada la noche, hasta que su deseo se desvelaba o la bebida le empujaba al lecho".<sup>8</sup> Celos, rivalidades e intrigas constituían el corolario inevitable de la vida en el *zenana*, donde se producían con regularidad inquietante accidentes, en ocasiones mortales y raramente fortuitos. Puesto que, a pesar de los variados entretenimientos que se proponían a las reclusas, los delicados manjares que les servían, el aparato y los fastos que constituían su universo cotidiano, la vida en el *zenana* no estaba exenta de una monotonía insidiosa. La ociosidad, patrimonio de muchas de las mujeres, exacerbaba las inclinaciones perversas o malévolas de algunas y sumía a las demás en una neurastenia no menos nociva. "Así –anota el viajero y 'médico'

veneciano Nicolo Manucci, que estuvo en la India entre 1656 y 1717–, las mujeres, encerradas de tal manera y constantemente vigiladas, sin libertad ni ocupaciones, no se cuidan de nada salvo de sí mismas, y sólo ocupan su ánimo en alguna maldad o algún exceso. Tal confesión me la hizo un día una de esas mismas damas. Era la mujer de Asad Kahn, el visir, que tenía por nombre Naval Bae y que me aseguró que no tenía otro pensamiento que imaginar el modo de satisfacer a su marido e impedir que se entregase a otras mujeres... Si tienen algún otro pensamiento es el de hacerse ofrecer los regalos, vestidos y joyas o perlas, más hermosos y perfumarse el cuerpo con toda clase de perfumes y esencias".<sup>9</sup> Las mujeres tenían en escasas ocasiones la distracción de abandonar el *zenana* y, aunque fuera para dar un simple paseo, debían obtener previamente el permiso del emperador. También esperaban que algún asunto urgente requiriese que el emperador dejase la capital, ya que sólo solía desplazarse acompañado de sus mujeres y de su corte. "En cuanto a les princesas –constataba el joyero Jean-Baptiste Tavernier, que fue recibido en la corte del emperador Aurangzeb (1658-1707)–, ni las mujeres del rey ni sus hijas y hermanas suelen salir de palacio, a no ser que el soberano decida pasar algunos días en el campo para ofrecerles alguna distracción...".<sup>10</sup>

#### La emperatriz Nur Jahan: un destino excepcional

Aunque las costumbres a las que debían someterse soberanas, princesas y damas de alto rango reclusas en los harenes mogoles eran las expuestas anteriormente, había algunas escasas y notables excepciones. Es el caso de la emperatriz Nur Jahan (1577-1645), cuyos destino y personalidad fuera de lo común se cuentan entre los más literarios y seductores de la historia de la India.<sup>fig. 5.</sup> El emperador Jahangir, que se enamoró de la mujer en marzo de 1611 y se casó al cabo de dos meses, habría dicho de ella: "¡Antes de desposarla ignoraba qué significaba realmente el matrimonio!". Y, sin embargo, ¡Nur Jahan fue la decimotercera –y última– esposa del soberano! De origen persa, Mehrunnisa tenía treinta y cuatro años cuando se casó, en segundas nupcias, con

Jahangir. La belleza de la mujer no fue lo único que subyugó al emperador, que también fue hechizado, aun más si cabe, por la gracia jovial y la penetrante inteligencia de la emperatriz. Monarca esteta y letrado, Jahangir apreciaba además en su esposa las múltiples muestras de una educación refinada y de una vasta cultura, su profundo conocimiento de la literatura persa y sus dotes, que le permitían componer poemas con una fluidez magistral. El mismo año de su boda, Jahangir concedió a Mehrunnisa, a fin de realzar su prestigio, el título de Nur Mahal, "la Luz del Palacio". Cinco años después, en 1616, le otorgó el de Nur Jahan, "la Luz del Mundo". Pero desde 1613, Nur Jahan ya era la primera dama de la corte y del imperio. "Al desposar a Nur Jahan –informa el inglés Peter Mundy, que viajó por la India de 1629 a 1634–, Jahangir se convirtió en su prisionero, ya que durante su reinado la emperatriz, en cierto modo, gobernó gobernándolo, acuñando moneda por iniciativa propia, construyendo y actuando a su gusto, arrebatando o concediendo a quien le parecía el favor imperial".<sup>11</sup> En lo que al emperador respecta, decía más o menos lo mismo, aunque en términos diferentes, puesto que reconocía haberse descargado en su mujer de deberes de Estado y confesaba, no sin complacencia y fingida humildad, "que con algo de vino y de comida bastaba para mantener su felicidad". Jahangir, ciertamente, veía como poco a poco declinaba su salud –a consecuencia del consumo excesivo de alcohol y, sobre todo, de opio, que afectaba tanto a su organismo como a su voluntad– y sólo podía contemplar con alivio la posibilidad de descansar de las vicisitudes y enredos del poder en una esposa perspaz e, incluso, perfectamente capaz de secundarlo en determinados aspectos de política interior. Por dejadez y por indolencia, Jahangir fue dejando poco a poco en manos de su enérgica esposa las riendas del imperio. Ambiciosa y voluntariosa, Nur Jahan desdeñó las restricciones y subyugos de la reclusión (*pardah*) y de la vida en el *zenana*, incompatibles con el poder que ostentaba y con la autoridad que quería ejercer, y no tenía temor alguno a aparecer en público. Incluso llegó a mostrarse al lado del emperador en ocasión del *Jharokha-*

*darshan*, cuando el ceremonial de la corte exigía que se presentase ante sus súbditos y atendiese sus posibles quejas. Acostumbrada a dar órdenes a los funcionarios y dignatarios del imperio, a gobernar en vez y en lugar de su esposo, la emperatriz no tardó en emitir decretos (*farman*), compartiendo de modo excepcional tal privilegio real, y exclusivo, con su esposo –el monarca era, tradicionalmente, la única persona facultada para emitir *farman*. Nur Jahan, además, empezó a acuñar moneda con su nombre y las piezas de oro marcadas con el título de la soberana pretendían ser una afirmación tan real como simbólica de su creciente poder. Jahangir le había concedido otro privilegio excepcional, normalmente reservado al único monarca reinante: el de hacer tocar a una orquesta de corte propia y sus tambores (*naqqara*) personales, después de que la orquesta imperial tocara la música reservada al soberano. Nur Jahan poseía tierras, o *jagir*, esparcidas por todo el imperio, cuyas rentas percibía, y el emperador le había concedido, además, derecho a percibir los arbitrios de Sikandaradad sobre todas las mercancías procedentes de Bengala y Bután. También poseía cierto número de naves y tenía intereses en el floreciente comercio del añil y los tejidos bordados. La soberana tenía además relaciones con los portugueses establecidos en Daman y Diu. Dejando aparte su aptitud para gobernar y su talento como poetisa, Nur Jahan tenía gusto para la moda y para la decoración. Su influencia sobre la moda es bien conocida y sus creaciones originales en materia de modelos o de motivos decorativos revolucionaron el gusto de la época. Escribiendo un siglo después, el cronista mogol Khafi Khan constataba que las modas introducidas por la soberana continuaban rigiendo la sociedad. Su interés por la arquitectura –lo demuestran, en Agra, la tumba que hizo erigir para su padre, l'timad ud-Daulah, y, en Lahore, la tumba levantada para Jahangir– y aún más por el diseño de jardines armoniosos –los más célebres se hallan en el valle de Cachemira– confirma la diversidad de sus dotes y su profundo criterio artístico. De naturaleza ardiente y entera de carácter, Nur Jahan se mostraba tan compasiva con sus amigos y aliados como intratable e implacable con sus enemigos. Intrépida y dotada



de una constitución robusta, montaba muy bien a caballo y participaba con entusiasmo en expediciones de caza en compañía de su esposo. En sus *Memorias*, Jahangir no regatea elogios sobre el coraje y la habilidad de su mujer, considerada sin rival en la caza del tigre; por cada tigre abatido de un tiro de fusil por Nur Jahan fig. 6 el emperador le regalaba aderezos de perlas y diamantes o, incluso, orgulloso en demasía de las proezas cinegéticas de su esposa, ¡derramaba sobre su cabeza un millar de piezas de oro! Después de la muerte de Jahangir, acaecida en 1627, Nur Jahan —que durante casi quince años había sostenido con mano enérgica las riendas del poder y había sido el personaje más notable del imperio mogol— renunció a toda ingerencia en los asuntos del Estado, así como a sus considerables prerrogativas, y decidió retirarse de la escena política que no hacía mucho dominaba con su imperiosa personalidad. Vistiendo desde entonces únicamente de blanco, renunciando a fiestas y diversiones, llevó, lejos de los ambientes oficiales, llevó una existencia retirada y observó una soledad adusta y altiva. Nur Jahan, que sobrevivió dieciocho años a su esposo, falleció en 1645, a la edad de sesenta y ocho años. En los jardines de Dilkusha, al noroeste de Lahore, se alza su tumba, humilde sepultura que contiene un poético epitafio compuesto por la misma soberana:<sup>12</sup>

*En mi tumba, cuando muera,  
que no arda una lámpara, que no  
[dejen jazmines,  
que ni una vela de llama vacilante  
perpetúe el recuerdo de mi fama,  
que ni uno de los ruiseñores que  
[cantan en el cielo  
diga al mundo que lo he abandonado.*

#### Notas

- 1 BERNIER, F., *Voyage dans les Etats du Grand Mogol*, París 1981 [reed.], p. 201.
- 2 BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Empress of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 99.
- 3 FAZL, Abu'l [H. Blochmann, trad.], *'Ain-y-Akbari*, I, Calcuta 1873, p. 45.
- 4 PELSART, F., *Remonstrantie*, Cambridge 1925, p. 64-65.
- 5 BERNIER, F., *op. cit.*, p. 161.
- 6 DALLAPICCOLA, A. L., *Princesses et Courtisanes*, París s.f., p. 15.
- 7 CARERI, G., *Voyage du tour du monde* (T. III), París 1719, p. 240-241.
- 8 PELSART, F., *op. cit.*, p. 64.

9 MANUCCI, N., [W. Irvine, trad.], *Storia do Mogor*, II, Londres 1907, p. 352.

10 *Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier en Turquie, en Perse, et aux Indes*, II, París 1679, p. 276.

11 PRASAD, B., *History of Jahangir*, Madrás 1922, p. 194, nota 20.

12 En lo tocante a la vida de Nur Jahan, véase BANKS FINDLY, *op. cit.*

#### Obras comentadas Amina Okada

p. 52 a 57

**Princesa con narguile**, India, escuela mogola, segunda mitad del siglo XVIII  
Gouache y resaltes de oro sobre papel  
12,6 cm x 8,6 cm  
Musée national des Arts asiatiques  
— Guimet, París

Esta graciosa miniatura, que representa a alguna princesa o noble dama mogola con una carta en la mano y sosteniendo con la otra la boquilla de un narguile (*huqqa*), constituye una prueba de la inspiración intimista de los pintores mogoles del siglo XVIII, inclinados a la evocación de escenas de género que tenían por protagonistas a damas de alto rango reclusas en el *zenana*. Pero los artistas, que pintaban escenas de harén sin haber sido nunca admitidos en las estancias reservadas a las mujeres, no podían, consiguientemente, hacer retratos realistas de sus modelos y se veían obligados a recurrir a la improvisación y, sobre todo, a las convenciones cuando querían pintar a las bellezas femeninas enclaustradas en los harenes. En la relación que, de su estancia en el Indostán, —donde vivió de 1656 a 1717—, hizo el aventurero y “médico” veneciano Nicolo Manucci anota: “No conozco ningún retrato de reina ni de princesas, ya que es imposible verlas, dado que se mantienen siempre ocultas. Si alguien pretendiese haber pintado retratos semejantes, no podría ser tenido por cierto, puesto que sólo se podría tratar de retratos de concubinas y bailarinas hechos al albur de la imaginación del artista”. Salvo escasos retratos de la emperatriz Nur Jahan, en la India mogola los retratos de mujeres ofrecen sin excepción la imagen graciosa, aunque convencional, de amables bellezas, generalmente anónimas, de rasgos invariablemente estereotipados e idealizados. Nótese, en el pulgar derecho de la

muchacha, una gran sortija cuyo engaste estaba decorado con un minúsculo brillante —joya muy apreciada por las elegantes de la época.

**Mujer aseándose**, India, escuela mogola, c. 1760  
Gouache y resaltes de oro sobre papel  
12 cm x 7,4 cm  
Musée national des Arts asiatiques  
— Guimet, París. MG 9134

Los pintores mogoles se complacían en evocar la intimidad de las mujeres en los *zenana*, a menudo representadas aseándose, ocupadas en lavarse o peinarse la larga cabellera de ébano, o en ataviarse con cuidado mientras contemplan su rostro en un espejo. En estas escenas femeninas de aseo e intimidad, la presencia del bienamado se sugiere implícitamente —las mujeres embelleciéndose y adornándose mientras esperan ansiosas a su “amo y señor”. En el mundo cerrado de los harenes, las mujeres, que rivalizaban en afectación y seducción, se afanaban por presentarse infinitamente deseables y para lograrlo recurrían tradicionalmente a diversos artificios —empleados desde tiempos remotos en las gineceos de la India antigua. Dieciséis maneras tradicionales de prepararse se enumeraban como sigue: bañarse, ataviarse con vestidos limpios y bonitos, aplicar laca roja a los pies, peinarse, emplear los cinco ungüentos (bermellón en la raya del pelo, marca de pasta de sándalo en la frente, lunar en la mejilla, azafrán para el cuerpo y alheña en las palmas de las manos), llevar joyas y flores, lavarse los dientes y mascar betel y cardamomo, cepillarse los dientes con pasta perfumada, enrojarse los labios y ennegrecer las pestañas con antimonio”. El veneciano Manucci evoca en su célebre *Storia do Mogor* —narración de su estancia en el Indostán— la costumbre tradicional femenina de recubrir con laca roja o alheña las palmas de las manos y las plantas de los pies —costumbre que ilustra precisamente la miniatura del Museo Guimet: “Todas las mujeres de la India tienen la costumbre de perfumarse las manos y los pies con una tierra que denominan ‘*mehndi*’, la cual colorea de rojo las manos y los pies de modo que parecen llevar guantes”.

**El serrallo de las damas del rey**, India, escuela del Decán, finales del

siglo XVII o principios del XVIII  
Gouache y resaltes de oro sobre papel  
23,8 cm x 14,1 cm  
Musée national des Arts asiatiques  
— Guimet, París

Esta miniatura, que representa a siete lánguidas mujeres entregadas a los placeres de la bebida en una terraza cubierta por un dosel, fue verosímelmente realizada para algún viajero o negociante europeo, ávido de testimonios diversos sobre la vida y las costumbres indias y fascinado por la evocación de las costumbres femeninas en los harenes principescos. La leyenda escrita en italiano en el margen inferior de la página —*Haram dov'e il Serraglio delle Donne del Rè* (“Harén donde se halla el serrallo de las mujeres del rey”)— indica que esta pintura fue encargada por algún viajero italiano además de recordar las ilustraciones del célebre Álbum Manucci, reunido por el aventurero veneciano Nicolo Manucci, que hoy en día se conserva en la Bibliothèque Nationale francesa. Esta obra —y muchas otras de la misma naturaleza y que tratan del mismo tema con algunas variaciones—, encargada o adquirida con prisa por algún europeo deseoso de fijar el recuerdo de su estancia en la India, ilustra a su manera un aspecto del imaginario occidental vinculado al misterio y al secreto de la reclusión femenina en los *zenana* —interés también atestigüado por numerosas narraciones de viajes de los siglos XVII y XVIII. Esos relatos insisten en la existencia hecha de ociosidad, futilidad e intrigas que era el destino de las mujeres confinadas en los harenes. Hablando de Persia, adonde llegó en 1666 —aunque su testimonio también evoca el tema de numerosas escenas de *zenana* de la India mogola o del Decán—, el célebre viajero y negociante Jean Chardin escribe: “[Las mujeres] pasan su vida en la indolencia, la ociosidad y la mollicie, y están toda la jornada ocupadas o en recibir fricciones de las pequeñas esclavas, lo que es una de las grandes voluptuosidades de las asiáticas, o en fumar el tabaco del país, que se puede tomar desde la mañana hasta la noche sin indisponerse” (*Voyage en Perse*).

**Un asunto clandestino**, India, escuela mogola, c. 1590  
Acuarela opaca, oro y tinta sobre papel  
15,24 cm x 17,78 cm  
Los Angeles County Museum of Art,

From the Nasli and Alice Heeramaneck Collection, Museum Associates Purchase, Los Angeles  
Esta curiosa miniatura ilustra, según parece, una cita galante en el harén: por la noche —una vela cubierta por una ligera tela para atenuar su luz indica la hora nocturna—, un hombre se ha introducido secretamente en el *zenana*, donde le espera su amada que tiende los brazos hacia él. Junto a la joven descansan, dormidas, dos de sus compañeras. Fuera del harén, tres hombres de gestos vindicativos y elocuentes parecen perseguir al intruso, cuya presencia profana la intimidad de las estancias reservadas a las mujeres.

Ilustración de alguna canción o narración desconocida e imposible de identificar con certeza, dada la ausencia de texto y de inscripción, esta miniatura es una evocación perfecta de la vida enclaustrada de las mujeres en los *zenana* reales y de las intrigas que, sin embargo, podía haber, a pesar de la estricta vigilancia impuesta por las *daroghah* —que hacían las veces de guardianas o vigilantes— y, sobre todo, por los eunucos, que estaban encargados —bajo pena de castigos terribles si fracasaban— de velar por que ningún extraño pudiese penetrar en el harén y que ninguna de las mujeres que guardaban pudiese ser abordada por nadie salvo el amo del lugar. En la corte mogola hubo, sin embargo, notables excepciones: así, el jefe de los eunucos (*nazir*) de Jahanara, hija bien amada del emperador Shah Jahan, favorecía en secreto las intrigas amorosas de la princesa —algunas de las cuales acabaron trágicamente para los aspirantes, introducidos por su cuenta y riesgo en el *zenana* imperial.<sup>1</sup>

1 Véase BERNIER, F., *Voyage dans les Etats du Grand Mogol*, París 1981 [reed.], p. 36-37, y BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Princess of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 98-99. [Amina Okada]

**Damas escuchando música en los jardines de un palacio**, India, escuela de Lucknow o Murshidabad, c. 1760  
Gouache y resaltes de oro sobre papel  
45,5 cm x 31 cm  
Bibliothèque Nationale de France - Département des Estampes et de la Photographie, París  
Sentada, por la noche, en una terraza de mármol blanco que



domina un estanque, una dama de alto rango escucha a dos músicas, una de las cuales tañe el laúd (*rebab*) (?) en tanto que la otra marca el compás con las manos. Dos sirvientas se afanan cerca de la noble dama –una le sirve de beber, la otra lleva una bandeja. La música y la danza se contaban entre las distracciones más vivamente apreciadas por las mujeres confinadas en los harenes. Según parece, en general y por razones de decoro, las princesas no podían tocar instrumento alguno ni aprender el arte del canto –la música era considerada degradante y estaba reservada en exclusiva a intérpretes profesionales o a mujeres de mala vida. Curiosamente, numerosas miniaturas de época mogola muestran, a pesar de lo dicho, a princesas y damas nobles tocando diversos instrumentos, como la cítara o *vina*. Además, si hacemos caso a Manucci, algunas músicas estaban encargadas de enseñar su arte a las damas del harén.<sup>1</sup> En todo caso, la danza y la música estaban esencialmente reservadas a las esclavas y a las intérpretes profesionales. Entre éstas últimas, que podían tener diversas procedencias –India, Cachemira, Persia–, eran especialmente famosas las *kanchani*, tanto por el refinamiento de su arte como por su belleza, gracia y educación.

<sup>1</sup> Véase BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Princess of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 113. [Amina Okada]

## MUJERES, LETRAS Y SEDICIÓN Sophie Makariou

p. 76 a 81

La lectura de algunos grandes textos de la literatura persa y árabe suscita inmediatamente la sorpresa del lector neófito; en cuanto al amor, reina una libertad de tono difícil de asociar a la imagen sólidamente establecida de la distribución de papeles entre los sexos. En tales narraciones, las mujeres ocupan muy a menudo una posición central y distinguida: que sean maestras de los placeres no sería muy sorprendente, si no ostentasen también la posición de un maestro moral e iniciático, que merece un principio de aclaración. Los ejemplos que siguen no son más que una invitación a la lectura con todas las puertas del espíritu abiertas.

## Los personajes femeninos en la obra de Nezami

Cinco obras famosas componen el *Khamseh* –en árabe– o *Quinteto* de Nezami, *Pandj Gandj* en persa. Tres de ellas otorgan una parte importante a los personajes femeninos: *Cosroes y Shirín* (1180), *Leila y Majnun* (1188) y *Las siete princesas*. *Cosroes y Shirín* narra los amores contrariados del soberano sasánida Cosroes II y la reina cristiana de Armenia Shirín, “la dulce”. La obra funciona como un espejo de príncipes, destinado a la edificación y la progresión moral del soberano, y tarea que corresponde a Shirín. Esta historia se mezcla con la del escultor Farhad, que ama a la hermosa Shirín sin ser correspondido. Él es quien, según la leyenda nezamiana, adorna con relieves históricos los acantilados de Bisutun. Cuando recibe la falsa noticia de la muerte de Shirín, se arroja al pie de las imágenes. El relato de los amores de Cosroes y Shirín ha sido abundantemente ilustrado. La imagen es, de hecho, una de las protagonistas de la historia: el pintor Shapur –cuya obra provoca el enamoramiento de Shirín– es uno de los personajes esenciales y el escultor Farhad es otro. En la retórica nezamiana, la mujer es un ídolo –en el sentido griego del término, una imagen. Shirín se enamora de Cosroes gracias a una imagen dejada disimuladamente a la vista por Shapur. La historia de amor entre Cosroes y Shirín es la historia de una larga persecución, una verdadera cacería que siempre yerra su objeto. La caza y la captura amorosa aparecen, además, repetidamente en la obra. Huyendo de un complot urdido en su contra, Cosroes descubre la belleza de Shirín, que se bañaba desnuda en un estanque, escena ilustrada en numerosos manuscritos. Cubierta sólo por su cabellera, se precipita fuera del agua para huir a lomos de su negro y veloz caballo de batalla. Los dos amantes se encuentran en realidad en el transcurso de una cacería. Pero todas las dificultades del destino se alzarán para volverlos a separar y aplazar su unión. La historia acaba trágicamente con la muerte de ambos amantes convertidos en esposos, destronados y arrojados a las tinieblas de un calabozo. El personaje de Shirín tiene un relieve muy particular, encarna con notable constancia el amor sincero y sacrificado, la fidelidad a los compromisos contraídos, la rectitud

y el coraje moral y físico. Probablemente sea el personaje femenino más individualizado, mejor acabado de la literatura persa.

## “El collar de la paloma”

La obra del andalusí Ibn Hazm, escrita sin duda entre los años 1025 y 1030, se habría inspirado en *El libro de la flor* de Ibn Dawud de Isfahan. Acaso se deban a esta fuente persa las numerosas analogías temáticas con los episodios de las páginas de Nezami. Por ejemplo, la seducción como sedición (*fitna*) de las prácticas de la comunidad –el poeta al-Ramadi abandona la mezquita a la hora de la plegaria del viernes para seguir a una muchacha que le lleva más allá del puente de Córdoba hacia las tumbas abandonadas de los omeyas, dinastía exiliada que no reza con el resto de musulmanes–; o el amor como subversión del lenguaje –sólo los amantes captan el doble sentido de sus palabras en medio del grupo de amigos o de la familia, ignorantes del vínculo oculto que los une. El amor es una decepción, pura ilusión cuando la pasión gana gracias a una imagen sin existencia tangible, como cuando Shapur apres a Shirín en el cepo de su pintura. El amor invierte la jerarquía de los sexos, el amo deviene esclavo de su esclava; juego cortés que sin embargo tuerce la historia cuando el amo es el califa, como al-Hakam II (961-976) y la amante, la esclava que le impone su sucesor contra la ley y el aparato del Estado. Finalmente, el amor es una iniciación, guiada por las mujeres, en el espacio recluso del harén, y en un doble sentido: se inscribe en la memoria imperecedera de la infancia, cuya maduración protegen las mujeres, pero el amor acaba reventando como una fruta demasiado madura y da a luz al hombre cuando llega la hora. *El collar de la paloma*, como *Las siete princesas*, finaliza en unos capítulos claramente “legalistas” en los que la palabra del harén se borra ante la de Dios y su comunidad (*umma*).<sup>1</sup>

## Entre la sinceridad y la sedición: Fitneh / Azadeh

El personaje femenino que encarna a un tiempo la audacia, el desafío y la perseverancia es la música Azadeh, de la obra de Ferdowsi *El libro de los reyes* (*Shah nameh*), compuesto a principios del siglo XI. Volvemos a encontrar a ese mismo personaje en la gran obra de Nezami, *Las siete princesas*, compuesta en el año 1197. En la

obra de Ferdowsi, Azadeh, favorita del soberano iraní Bahram Gur, le acompaña en la cacería. Azadeh, “la franca”, lleva consigo su arpa. Cuando llegan cerca de un rebaño de gacelas, incita a Bahram a hacer una demostración de bravura: ha de transformar un macho en hembra, después una hembra en macho y finalmente reunirlos a ambos en un solo animal. Con un hábil gesto, el soberano dispara una flecha que parte los dos cuernos de un viejo macho, después lanza dos flechas que se plantan como dos cuernos en la cabeza de una gacela. Finalmente lanza una bola de arcilla que roza la oreja de una gacela, la cual levanta la pata trasera para rascarse y Bahram le clava la pezuña en la oreja y el cráneo. Azadeh, horrorizada, le reprocha que lo que acaba de hacer es la obra de un demonio y no la de un hombre; el soberano, crispado, la arroja de su montura y la pisotea. Dos siglos después, el episodio es recuperado por Nezami, aunque en una versión suavizada. Azadeh recibe el nombre de Fitneh, la “sediciosa” (y la seducción). Ambos personajes cabalgan monturas distintas. La incitación de Fitneh no tiene por finalidad un gesto cruel sino la exaltación de la perseverancia que lleva a la constancia y a la excelencia sin par. Si Bahram es un maestro en el uso del arco, Fitneh reina en el arte del laúd. Las gestas de Bahram sólo merecen la impasibilidad de la música, que dice que son cosa de práctica y no proezas. El soberano, furioso, ordena que sea degollada. Fitneh persuade al verdugo de que la salve prediciendo el arrepentimiento del rey. Refugiada en la casa del funcionario cómplice, cada día se impone un extraño ejercicio. La casa tiene una terraza en lo alto de una escalera de sesenta escalones. Cada día los sube cargando sobre sus hombros un becerro recién nacido. Lo hace durante todo el crecimiento del animal. El rey, al pasar un día cerca del pabellón de caza del funcionario, se sorprende al ver a una mujer joven cubierta con el velo subir las escaleras con un toro sobre los hombros; concluye que sólo una práctica constante puede explicar tal hecho; de debajo del velo surge la voz de Fitneh, que le contesta que tanto para cargar un búfalo como para transformar los onagros hay que ejercitarse. Bahram Gur reconoce a Fitneh. En la variación de Nezami el personaje de Azadeh gana en humanidad y calidad moral. En la segunda

versión interpreta el papel de una educadora que lleva al soberano a contemplar sus prácticas en un espejo y a someterse a una norma. Indica al rey el camino de una progresión personal. Es la reveladora –en el momento supremo alza el velo que le cubre el rostro– de la verdad. Maestra por el gesto más que por la palabra, ocupa el terreno del hombre por excelencia: la fuerza física. Su acción enseña y esclarece como lo hace la palabra de Sherezade. El poema empieza con una incitación a la constancia que conduce al desvelamiento del secreto. El objetivo del poeta son los reyes, su edificación y su educación moral. Se exponen tesoros de sabidurías antiguas. Nezami sigue a un “espíritu vivo” –Ferdowsi– que llevaba a su vez la marca de un “libro-universo”, el *Avesta* de los zoroastrianos. En la obra de Nezami el sentido se encuentra, pues, en manos de las mujeres, siete princesas, siete líneas o siete hilos tendidos hacia la verdad. La metáfora de la tejedora se mezcla con la alusión al pintor, trazador de líneas, “siempre hay que someterse a la única verdad”. Así, la ilustración del texto es evocada desde el mismo prefacio. La obra de Nezami constituyó la base de una enseñanza entregada en Irán más allá de los círculos príncipescos. Ganó el ámbito de las madrasas.<sup>2</sup> El episodio de Fitneh y Bahram Gur fue frecuentemente ilustrado, tanto en miniaturas como en piezas de cerámica, vajillas o azulejos. La fuente de la ilustración no siempre está clara: a veces podemos inclinarnos más por el *Shahnameh* de Ferdowsi que por *Las siete princesas* de Nezami. Situada al inicio del poema, Fitneh es la embajadora de las siete princesas, que repetirán el mensaje de la iniciación, de la enseñanza y de la edificación espiritual y moral.

## Bahram Gur y las siete princesas

Bahram descubre un gabinete secreto en el palacio de Khavarnaq donde se encuentran los retratos de las siete princesas, hijas de los reyes de los siete climas, con las que está destinado a casarse. “Lo más sutil que hay en imagen estaba dibujado en las paredes de la sala”. Están reunidas las hijas del rajá de India, del kan de China, del rey de Corasmia, del rey de Eslovenia, del rey de Berbería, del agosto César y del rey de Irán. Durante siete noches, al albur de las visitas de Bahram a cada una en pabellones empavesados con colores

diferentes, las princesas le harán recorrer un camino iniciático. Las siete cuentistas entregarán la sabiduría mediante la palabra. Dueñas del juego y del sentido, narran las pruebas que representan la tentación física y la necesaria superación del deseo. El protagonista del primer relato comentará su envilecimiento: "Borré de mi vocabulario la palabra alegría, cuanto más tenía, más quería".<sup>3</sup> La segunda princesa explica un cuento moral de renuncia al placer, el de una joven esclava que se niega a quien la desea, y su dominio sobre un rey, esclavo de amor. El personaje femenino es la antítesis del afán de lucro tan a menudo reprochado a las mujeres. La tercera esposa exalta la castidad y denuncia la malevolencia, el orgullo y la impiedad. Es en este episodio donde la moral triunfa claramente, donde el vino no bebido de la unión se vierte finalmente. En la cuarta parte del relato, una muchacha, una belleza condenada a reclusión bajo la amenaza de los pretendientes, "busca en los alrededores una montaña, alta, tan lejana del ultraje como el cielo". Este personaje femenino tiene un relieve particular en la obra: la dama de la fortaleza es una princesa sabia, dotada para la escritura e "igual al pintor del taller de China", "por la apariencia mujer, por el valor hombre". El modelo es absolutamente masculino. Gracias a la imagen, la bella sale de su reclusión convocando al mundo y rechazándolo en la muerte. "Tomó la pluma, y de arriba abajo, sobre la seda trazó su retrato. Sobre el rostro escribió con su mejor mano: A quienquiera que me desee desafío a que se someta a una prueba". Al cabo de cuatro pruebas las cabezas cortadas se amontonan ante la puerta de la ciudad hasta tapiarla. Esta ama mujer, castradora y cortadora de cabezas, es la perla central del collar de Nezami: la preceden tres relatos y la siguen tres más. Sólo un príncipe lleno de moral logrará neutralizar a la matadora, una vez comprendida la lección esencial: "Para quien se toma el mundo a la tremenda, el desarrollo del asunto es comprometido". Reclusión, renuncia y perdón forman la tríada de la historia. La quinta historia pone en guardia contra la avidez y el afán de posesión con una épica escenificación de las fuerzas del mal. La sexta princesa propone una

imagen plácida, tierna y curadora de las mujeres, muy diferente a la desesperación asesina de la heroína del cuarto cuento. El umbral de la séptima princesa, en un pabellón blanco, es el del amor justo y moral, en el que han desaparecido amós y esclavos, en el que el amor es protegido por la Ley. El final, "legalista", de la historia, como una concesión al orden después de la tempestad de la tentación, recuerda la obra del andalusí Ibn Hazm.

#### Sahriyar y Sherezade de "Las Mil y una noches"

El personaje de Sherezade nos propone otro aspecto de la "carrera" femenina en la literatura de los países islámicos. *Las mil y una noches* son un conjunto de relatos de perfiles variables surgidos, según un consenso recientemente alterado, de una tradición oral, el resultado de una fusión de tradiciones diversas (dominios abásidas, fatimidas de Egipto...), finalmente transcrito a mediados del siglo XIII. Para describirlas se emplea la expresión "relato-bastidor", metáfora tomada del arte del bordado. En efecto, el cuentista borda alrededor de los trazos principales de un relato. La compilación no pertenece, pues, al género de las "bellas letras" (*adab*), sino a una literatura popular que no tenía patrones que financiasen copias ricamente ilustradas. Dado que en Oriente el manuscrito no se ilustró hasta muy tarde, y además muy poco, después de que el corpus volviese engalanado con su éxito en Europa.<sup>4</sup> J.L. Borges fue, sin duda, quien hizo el comentario más penetrante: *Las mil y una noches* son un "libro de arena", eternamente recomenzado, de una lectura infinita. El punto de partida es la amargura de un rey engañado por las mujeres que decide no volver a confiar nunca más en ellas. Cada noche, pues, toma una nueva esposa a la que hará ejecutar por la mañana. He aquí, sin embargo, que ante Sahriyar comparece la bella y débil Sherezade, que detendrá el tiempo con un relato sin fin; ya que en las historias que explica vuelve a representarse la suya, la de una prórroga: en un momento crucial, en el que se cruzan la vida y la muerte, el personaje amenazado suspende la sentencia gracias a la palabra. "No le quiero quitar la vida –se dijo Sahriyar– hasta que haya acabado esta historia extraordinaria, aunque el relato dure dos meses". La premonición es magnífica, la

idea sorprendentemente moderna y recuerda la frase de Freud: "Es más claro cuando alguien habla". *Las mil y una noches* son una apología de la palabra, de la claridad vertida por una mujer. Según las versiones, el destino final de Sherezade cambia, los espíritus más exigentes prefieren un final trágico para la heroína que consigue conquistar el corazón de su verdugo anunciado y apaciguar su vena asesina; Sherezade vive de palabras y una vez Sahriyar salvado, redimido por la palabra de una mujer, ésta ya no tiene motivos para vivir: sólo le queda dejarse llevar por el silencio y la muerte.

#### Notas

1 Para este análisis, largamente acariciado, véanse MARTÍNEZ-GROS, G., *Identité andalouse*, Sindbad, París 1997, y *ibid.*, "L'amour tracé: réflexion sur le collier de la colombe", *Arabica*, xxiv, p. 1-47, 1987, así como su traducción del texto de HAZM, Ibn, *De l'amour et des amants*, Sindbad, París 1992. La traducción al español es de E. García Gómez, *El collar de la paloma*, Alianza, Madrid 1998.

2 Escuelas en las que la enseñanza, basada en las disciplinas religiosas procedentes del estudio del Corán, va más allá, no obstante, del ámbito religioso y abarca las disciplinas más diversas: práctica médica, astronomía...

3 NEZAMI, *Les sept portraits*, Fayard, París 2000. Traducción de Isabelle de Gastine.

4 Sobre este punto, véase MAKARIOU, S., en *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam* [catálogo de exposición], Musée du Louvre, París 2001, p. 18 y 19.

#### NOTAS BIOGRÁFICAS

##### Erika Bornay

**Paul-Louis Bouchard** (1853-1937). Este artista se distinguió por sus obras de desnudos femeninos en los famosos harenes turcos. El título de esta obra (*Les Alméés*) hace referencia a las *almehs*, aunque en el concepto que se tenía de ellas en el siglo XIX. Muchos años antes, la sociedad egipcia designaba con este nombre a las mujeres que eran expertas recitadoras de poesía (*almeh* en árabe significa mujer instruida), pero a mediados del siglo XIX, este nombre se reservaba a las bailarinas que también eran prostitutas. Las páginas más conocidas del viaje de Flaubert a Oriente (*Les Lettres d'Égypte*) acaso

sean las que tienen relación con Kučuk Hanem, célebre bailarina y cortesana con la que el escritor tuvo una apasionada relación después de haberla visto danzar la popular danza del vientre, a veces denominada de "la abeja", en un lugar público. Théophile Gautier, deja entrever en un fragmento de su *Voyage pittoresque en Algérie* cómo le impresionó la contemplación de uno de aquellos bailes: "La danza mora consiste en unas ondulaciones constantes del cuerpo, en torsiones de los riñones, en balanceo de las caderas, en movimiento de los brazos agitando pañuelos; la fisonomía desfallecida, los ojos diluidos o llameantes, las aletas de la nariz temblorosas, la boca entreabierta, el pecho oprimido, el cuello doblado como la garganta de una paloma sofocada de amor; todo representando, sin duda alguna, el misterioso drama de la voluptuosidad del cual toda la danza es símbolo". La cuidadosa composición de Bouchard une a su precisión en el dibujo, que recuerda a Gérôme, una sensibilidad para el color que inunda de luz el espacio del fondo, una luz dorada en la que destaca el rojo de los ropajes del sultán y las notas de color de los vestidos de las bailarinas.

**François Boucher** (1703-1770). En Francia, a mediados del siglo XVIII, las *turqueries* conocieron un gran éxito y a Boucher, pintor especialmente atento a las modas artísticas, le bastó una leve alusión al tema, limitado al tocado de la figura y a un pañuelo de diseño más o menos oriental, para ejecutar su *Odalisca*. Boucher, como los otros artistas del período, nunca había estado en Oriente, aunque este hecho no se consideraba relevante para representar la imagen de una de mujer del harén. En realidad, en el siglo XVIII no se le dio el título con el que ahora es conocida la obra, por lo que es muy probable que el pintor no pretendiera realizar un tema orientalista, sino que, respondiendo a la moda del momento y a una libertad recuperada en la ejecución y demanda de desnudos femeninos, pintara a la modelo en una posición descarada y desinhibida. Existen varias hipótesis sobre quién fue la modelo. Una recoge un rumor de la época –que Diderot suscribe para atacar al pintor– en el que se afirma que la modelo era la esposa de Boucher. Otra versión procede de las memorias, siempre poco

fiables, de Casanova, en las que éste relata que en 1751 le habían sido presentadas dos hermanas flamencas que vivían en París (una de ellas, seguramente amante púber de Louis XV). Según el famoso libertino, él las llamaba "la Morfi" y "la pequeña Morfi", nombres que con el tiempo derivaron en las *mademoiselles* O'Murphy u O'Murphy, que es como popularmente se conoce a la joven odalisca y, en ocasiones, se designa la obra. En la Pinacoteca de Munich hay otro cuadro muy similar a éste titulado *Joven descansando o Mlle. O'Murphy*, que perteneció a la colección de Louis XV. En este caso la modelo, a diferencia de *La Odalisca*, es rubia y, aunque parece bastante probable que se trate de la otra hermana, se desconoce quién era la mayor y quién la menor.

#### Benjamin Constant (1845-1902).

Como la mayoría de los orientalistas franceses, Constant viajó a Marruecos bajo la impresión que le habían causado las obras de Delacroix. También estuvo en España, donde recibiría influencias de Marià Fortuny.

La escena de su cuadro *Los califas* refleja, si cabe más que otras, toda la sensualidad turbia y espesa del harén imaginado por el hombre occidental. Ambiente voluptuoso, el de la obra, al que no es ajeno el acento en el abandono de los cuerpos a los placeres del sexo y a los abusos de los opiáceos. El acusado claroscuro y las tonalidades rjizas del cerrado interior contribuyen a crear esa atmósfera.

#### Eugène Delacroix (1798-1863).

Delacroix es el único artista del que se tiene noticia fidedigna que tuviera acceso, gracias a su insistencia, al interior del espacio prohibido de un harén, visita que le permitió ejecutar estos bocetos, que más adelante darían lugar a su conocida obra *Mujeres de Argel*. (Sus cuadernos de apuntes de su viaje al norte de África se pueden comparar, por su minuciosidad y exactitud, a las notas de Flaubert para su *Salammbo*.) Un amigo del pintor, Victor Poirel, ingeniero que trabajaba en la dirección portuaria de la capital de Argelia, consiguió que uno de sus empleados accediera a introducir clandestinamente a Delacroix en su propio harén doméstico. Otras fuentes consideran a ese empleado del puerto como un antiguo "pirata", un apóstata que había



renegado del cristianismo. De ser cierto, se entendería por qué, desafiando las costumbres musulmanas, permitió la entrada de un hombre en su harén. En un fragmento de una de sus cartas, Charles Cournault, pintor y viajero por el norte de África, relata cómo gustaba a Poirel recordar este episodio: "Las mujeres, advertidas, se ataviaron con sus mejores vestidos y Delacroix hizo de ellas unos croquis a la acuarela que posteriormente le sirvieron para pintar su cuadro [...]. Estaba como embriagado por el espectáculo que tenía ante los ojos", escribe, y añade que el pintor, extasiado, exclamó en varias ocasiones: "¡Qué belleza!, ¡es como en tiempos de Homero!". Estos bocetos, que por su tamaño y delicadeza ponen de manifiesto el conocimiento que tenía el artista de las miniaturas islámicas (en los años veinte dibujó e hizo copias de miniaturas de varios tipos), revelan toda la espontaneidad de la obra hecha *in situ*.

**Marià Fortuny** (1838-1874). Su viaje a Oriente se debió al encargo que le hizo la Diputación de Barcelona, interesada en que un buen artista dejara testimonio pictórico del valor de los voluntarios catalanes en la guerra hispano-marroquí de 1860. Fortuny permaneció más de dos meses en el Magreb y quedó tan impresionado por el país, por su luz y color, que regresó como particular en tres ocasiones más. Aunque como los otros artistas, a excepción de Delacroix, nunca visitó un harén, tampoco fue ajeno a la fantasía del harén, realizando tres cuadros sobre este tema. Sin embargo, su *Odalisca* es un trabajo de estudio, ejecutado al año siguiente en su taller de Roma y enviado como obsequio a la Diputación de Barcelona junto con otras obras acordadas en el contrato de pensionado en la capital italiana. Su esclava, de provocativo y luminoso cuerpo desnudo, inclinado hacia el espectador, escucha tendida sobre ricas ropas de cama y con mirada ausente, la música que interpreta un árabe en el fondo del cuadro.

**Jean-Léon Gérôme** (1824-1904). Fue la fascinación que desde muy joven sintió por Oriente lo que impulsó al francés Gérôme a hacer una serie de viajes regulares a aquellos países, muy en particular a Egipto, ejecutando una serie de obras de tema orientalista que lo harían famoso, tanto por su dominio

del dibujo como por la exactitud arqueológica con que las llevaba al lienzo. El pintor utilizó dos tipos de fuentes. Una fue la fotografía: en 1877, encargó a un amigo turco de Estambul, Abdullah Siriez, pintor del sultán, que le proporcionara una serie de fotografías que iban a permitirle dar ese tono de veraz realismo a sus interiores de harenes y baños. Se desconoce quien realizó las fotografías, ya que al *hamman* de las mujeres no tenía acceso hombre alguno. Al harén sí, aunque estaba limitado al dueño del harén y los eunucos, por lo que es muy posible que fuera de nuevo una mujer quien tomase las fotografías solicitadas por el escrupuloso Gérôme. La otra fuente de inspiración fue la literatura. Algunas páginas de *Les Orientales* de Victor Hugo fueron trasladadas al lienzo por su pincel y, para una composición sobre el tema de la venta de esclavas en El Cairo, se basó en la descripción que hizo Gerard de Nerval en su libro *Voyage en Orient*. Su pequeño óleo *Mujeres en el baño* nos muestra en primer plano a una figura femenina sentada, con el cuerpo inclinado, que dirige su mirada hacia el espectador. Para esta obra y las otras que tiene sobre el tema del *hamman*, Gérôme debió de tener más presentes las cartas de Lady Mary Wortley Montagu que las anotaciones de Julia Pardoe, pues mientras que Lady Montagu afirma que en el baño de mujeres "todas iban como vinieron al mundo, es decir, en inglés llano, completamente desnudas, sin ocultar bellezas ni defectos", Pardoe, al relatar su visita al *hamman* más de un siglo después, las describe medio vestidas.

**Giovanni Antonio Guardi** (1699-1760). El mariscal Schulenburg, importante coleccionista de arte, encargó un conjunto de cuarenta y tres *quadri turchi* (de los que sólo se conocen veintinueve) para decorar el salón oriental de la residencia que poseía en Verona. Para su ejecución, Guardi recurrió a unas estampas realizadas a partir de las pinturas de un artista franco-flamenco, pintor oficial del sultán de Turquía. El narguile, que tanta relevancia tiene en esta composición, es un elemento que aparece casi en toda la iconografía de las mujeres de harén. Como escribió Théophile Gautier, "nada es más favorable a los ensueños poéticos que aspirar este humo aromatizado" y su uso

en los harenes estaba muy extendido. Pero mientras en las miniaturas islámicas las figuras femeninas lo usan a la manera de pequeño placer cotidiano, el artista europeo recreaba este objeto para enfatizar el exotismo y la atmósfera viciosa y sensual del harén. Guardi, que fue un maestro *di tocco*, sabe desmaterializar la forma con pequeñas pinceladas sueltas y libres.

**Jean-Auguste-Dominique Ingres** (1780-1867). A diferencia de Eugène Delacroix, su rival artístico, Ingres nunca viajó a Oriente. Próximo, por lo que sus pinturas de odaliscas se basan únicamente en fuentes literarias. Su fascinación por las mujeres del mundo exótico y prohibido del harén tiene su origen en su juventud y en la impresión que le causó la lectura de un libro no identificado, de uno de cuyos capítulos, titulado "Los baños del harén de Mahoma", tomó cuidadosas notas en un cuaderno. Más adelante contribuyó a exaltar su imaginación la publicación de las *Cartas* de Mary Wortley, en las que dejaba constancia de sus experiencias como viajera curiosa, muy acorde con el espíritu de la Ilustración.

La figura de la odalisca de Ingres, nueva versión de *La gran Odalisca* del Louvre (1814), revela las inusuales desviaciones del artista respecto al canon clásico, modificando la naturaleza de tal modo que puede afirmarse que fue un precursor de los deformadores de la línea. Mucho antes de que los ojos penetrantes de Picasso lo observaran (el dilema artístico que siguió a sus años cubistas pondría de manifiesto la influencia de Ingres en su obra), el poeta Paul Valéry ya supo captar la deformada belleza de este cuerpo. Como afirmaba en un escrito: "El pincel de Ingres persigue la gracia hasta llegar a hacer de sus seres monstruos". Las licencias que el pintor se tomó en el dibujo, visibles en otras obras suyas del mismo tema, surgen del poderoso sentimiento que despertaba en él la visión de un desnudo femenino, del cual partía para realizar su concepto de belleza ideal. Su distante odalisca, de calma intocada, presenta un cuerpo de abstracta anatomía cuyas contracciones y expansiones reviven el preciosismo erótico y formal del manierismo, y revela que su concepto de la mujer era el de una criatura de uso exclusivamente sexual.

En esta obra, el desnudo aparece menos ornado que en la del Louvre. Se han suprimido el narguile, el abanico de plumas de pavo real y las pulseras. Ingres sólo ha retenido el cuerpo y la mirada.

**Jean-Jules-Antoine Lecomte du Noüy** (1842-1929). Influenciado por Gérôme, de quien fue alumno, a los treinta años de edad hizo su primer viaje a Egipto y Turquía, donde realizó ininidad de bocetos para unas obras que revelan su atracción por el mito del erotismo y la violencia de aquellas tierras. Como en casi todos los pintores orientalistas, en Lecomte du Noüy no se percibe elemento alguno que rompa la tradicional armonía de un mundo que estaba dejando de ser, y como el resto de dichos artistas seleccionaba sus temas rechazando totalmente los aspectos industrializados y modernos de algunas ciudades. Por tal motivo se inspiraba para sus cuadros en la literatura de Victor Hugo y Théophile Gautier. *La esclava blanca* hace referencia al origen étnico de una gran mayoría de mujeres del harén procedentes de tierras de "infieles", donde habían sido capturadas para ser vendidas por comerciantes judíos en los famosos mercados de Constantinopla e Isfahán. Como el Islam prohibía la esclavitud de musulmanes, se da la circunstancia de que muchos de los sultanes fueron hijos de esclavas, casi todas cristianas: circasianas, georgianas, cretenses, rusas, griegas e incluso venecianas. El cuadro de Lecomte du Noüy refleja el marfileño rostro de una mujer de rasgos claramente occidentales fumando con voluptuosidad un cigarrillo en el interior de un baño.

**Vincenzo Marinelli** (1819-1892). "No te embrutizas en los billares europeos y vuelve a disfrutar de una sesión de *almehs*", escribe Flaubert a un amigo desde El Cairo. Como Bouchard, Gérôme, Chassériau o Constant, el italiano Marinelli recurre asimismo a una representación del baile de la "abeja", que en esta fantástica composición, a la manera de un gran escenarista operístico, interpreta una sensual bailarina negra.

**Henri Matisse** (1869-1954). Matisse pasó en Tánger en 1912-1913, experiencia que, como él mismo comentó, se tradujo en una evolución de su obra que reflejaría la seducción del arte islámico y sus libertades decorativas.

En 1917 el pintor se instala en Niza, lugar del que apenas se alejó, y allí, en el sur, siente que reencuentra la luz perdida de Marruecos e inicia una serie de cuadros de influencia oriental, interiores bañados por una luminosa atmósfera, en los que incluye a sus modelos femeninas tendidas, casi inundadas por la profusión de tejidos ornamentales. Es indudable que la sugestión de lo árabe le llevó a componer, de forma muy consciente, unas obras en las que su concepto de felicidad terrenal se diría corporeizado en aquellos ambientes y en aquellas mujeres, y así, en su interpretación del tema –tan distinta a la de los llamados orientalistas– se refleja que sus odaliscas eran una fantasía decorativa construida en términos absolutamente pictóricos. "Nunca he concedido importancia a la anécdota", afirmó en una ocasión. Los ambientes sofocantes, el claroscuro y el tratamiento de un naturalismo intencionadamente turbador de los desnudos femeninos no interesan a Matisse, que recurre a las tintas planas y a la línea arabesca de las miniaturas persas que tanto admiraba. Probablemente en estas obras no fue ajeno al mito de Oriente, aunque para él sus odaliscas representaban básicamente el problema pictórico de la integración de la figura en un fondo ornamental.

**Jules Mignonney** (1876-1929). En esta pintura son muy abundantes las imágenes en las que a la blanca, a veces marmórea, piel de las odaliscas o favoritas se contraponen la piel oscura de sus sirvientas. Éstas, a diferencia de la frecuente desnudez de sus dueñas, casi siempre aparecen vestidas y sólo en algunas ocasiones mostrarán la parte superior de su cuerpo (como en el cuadro de Lecomte du Noüy). Esta interesante obra de Mignonney, ofrece una visión menos exótica, más naturalista del tema, y también más moderna, al recurrir a un punto de vista elevado, japonizante, y al uso de colores complementarios.

**Pablo Picasso** (1881-1973). La noticia del fallecimiento de Matisse en 1954 causó a Picasso un gran abatimiento del que, sin embargo, se repuso pronto para entregarse con furia a la pintura. "Cuando Matisse murió –confesaría a Roland Penrose–, me legó sus odaliscas." En dos meses, entre diciembre de 1954 y febrero de 1955, ejecutó una serie de trabajos sobre este tema, aunque partiendo de Delacroix y sus *Mujeres de Argel*

(Françoise Gilot recuerda que Picasso la llevaba ex profeso al Louvre para contemplar dicha obra). Apparentemente, hay una contradicción entre su afirmación, como de homenaje al amigo, y el volverse hacia otro pintor para su representación de unas mujeres del harén. En realidad, tal contradicción desaparece cuando se sabe que en la obra de Delacroix se encontraba la fuente de la que bebió Matisse, quien en el curso de una visita al Louvre expresó su admiración por las acuarelas de *Mujeres de Argel* y otros estudios de odalisca. Picasso, sin abandonar jamás su lenguaje, analiza, descompone y recompone la obra de Delacroix y, con la incorporación inesperada de un desnudo femenino y la deformación crispada de los cuerpos que se contorsionan, convierte la sensualidad del cuadro de Delacroix en unas obras de agresivo erotismo. Ahora bien, hay que hacer notar que el título de los dibujos puede inducir a engaño, ya que, aunque es evidente que Picasso parte de Delacroix, introduce a Matisse en el desnudo con los brazos bajo la cabeza y las piernas cruzadas, acaso pensando en *Odalisca con pantalón rojo*, pero sobre todo en la figura desnuda de *Odalisca con magnolias*. Es decir, a través de Delacroix, Picasso se reencuentra con el amigo y rival recién fallecido.

## LAS NUEVAS SHEREZADES

Rose Issa

p. 136 a 163

Dice la leyenda que Sahriyar, soberano de Bagdad en *Las mil y una noches*, se enfureció tanto cuando descubrió la infidelidad de su mujer con un esclavo negro que la mató y decidió ejecutar en el día siguiente a su noche de bodas a todas y cada una de las novias vírgenes que la siguieron. Demasiadas muertes después, Sherezade, hija de un visir, se propuso poner fin a la matanza casándose con Sahriyar para después fascinarlo de tal modo con sus historias que tuviese que prolongar su vida para poderlas oír. Sherezade es ante todo una artista: una mujer con imaginación, inspiración, originalidad y talento. Cuando arriesga su vida para salvar la de las otras mujeres, pone en juego todos sus recursos —una confianza formidable en sí misma, inteligencia, belleza, dotes interpretativas y habilidad literaria—

para hechizar a un marido que puede matarla en cuanto se aburra. Se enfrenta al dueño de su vida y de su muerte cautivándolo con los ingeniosos arabescos de sus cuentos. Gracias a su creatividad, consigue su salvación y la de las futuras víctimas después de apaciguar la desconfianza de su amante hacia las mujeres. Cuando, en el siglo XVIII, *Las mil y una noches* fue traducida por el diplomático y erudito francés Antoine Galland, esta historia de amor, que combina poéticamente arte y sensualidad, dio lugar a una imagen fascinante de la mujer oriental que aún perdura. “Las nuevas Sherezades” explora las maneras en que las mujeres orientales de hoy enriquecen la sociedad contemporánea utilizando un lenguaje visual personal que desafía radicalmente la visión tradicional de las mujeres de Oriente Próximo y el norte de África. Esta parte de la exposición no consiste únicamente en invertir el telescopio, sino en explorar las contradicciones y paradojas de nuestras sociedades cuestionando nuestra percepción de los “demás” y de nosotros mismos en términos de género, raza y cultura. No son artistas etnográficas, sino artistas interesadas en las fuentes de su cultura y cuya obra contribuye a ampliar su horizonte estético y a profundizar en su comprensión.

## Narrativa del siglo XXI: social, doméstica y estética

Lo que más sorprende de estas modernas Sherezades del Este y el Sur del Mediterráneo es su coraje cuando se trata de expresar los más íntimos dramas y preocupaciones personales, y el amplio abanico de métodos que emplean para comunicarlos. Utilizan su estética y su sentido del humor para ilustrar las paradojas de nuestras culturas; transgreden los tabúes sexuales y exploran con gran discreción y dominio el siniestro poder de los objetos domésticos que nos rodean. Las hay que reducen a formas y patrones puramente abstractos su observación de lo que las rodea, patrones frecuentemente asociados a sentimientos de enclaustramiento, secreto o segregación. También nos sorprende intensamente la expresión laminada de su visión, que a menudo invita al espectador a recomponerla en un juego de memoria, amor, belleza, conocimiento, perplejidad, descubrimiento y autoconocimiento,

no muy diferente a la búsqueda mística de la unidad.

## La belleza de las paradojas

La fotografía ofrece una gran flexibilidad en los países con censura y por tal motivo es uno de los medios preferidos por muchos artistas iraníes. Durante los largos años de estrictas restricciones posteriores a la revolución islámica de 1979 y la devastadora guerra entre Irán e Irak (1980-1988), en los que las facultades de arte, los cines y las galerías artísticas estaban cerrados, numerosos artistas se volcaron en la fotografía. Explorando las paradojas inherentes a la imposición de viejas normas religiosas en una sociedad que no puede escapar de la modernidad, transformaron su expresión artística en metáforas de la vida. Inspirada en las fotografías qajar de las reservadas mujeres de la corte qajar (s. XIX), **Shadi Ghadirian** (1974, Irán) retrata en su estudio a su familia y amigas, en su mayor parte mujeres de su edad, que posan ataviadas a la manera qajar junto a objetos hoy en día corrientes: un lector de CD, una lata de Pepsi-Cola, una bicicleta o un diario. En Irán, tales objetos —mercancías importadas de Occidente, toda la música pop, la mayor parte de los vídeos y libros— aún están prohibidos. Cuando no se ven objetos prohibidos, las mujeres de Ghadirian están completamente cubiertas de velos que las convierten en formas abstractas decorativas e inanimadas. Otras te miran con una mirada penetrante, serena y llena de fuerza, con el velo levantado, lo que en la sociedad qajar del siglo XIX era un signo de protesta. El humor seco y las escenas encantadoramente compuestas de Ghadirian ilustran con mucha gracia las paradojas en que viven las mujeres iraníes de su generación y las contradicciones de una sociedad dividida entre tradición y modernidad. En las fotografías más recientes, hechas después de la boda de Ghadirian, las caras de las mujeres están completamente cubiertas por velos, cacharros de cocina y objetos domésticos, señal de protesta contra la condición doméstica de las vidas de las mujeres y contra el anonimato en el que se sumen cuando sus ocupaciones se reducen a limpiar, cocinar y atender a la familia. Estas bellas imágenes, en su mayoría de color sepia, nos muestran que la resistencia se mantiene viva y fuerte dentro de los

confines de la casa.

Su compatriota **Malekeh Nayiny** (1955, Irán) se nutre de la nostalgia del exilio. En su estudio de París colorea con tonos brillantes antiguas fotografías familiares en blanco y negro, que transforma mediante la fotografía digital en imágenes alegóricas y fantasmales llenas de detalles nostálgicos, como una alfombra, un loro, una lechuga, un icono religioso popular o un anuncio de sostenes. Encontramos imágenes de su madre y su primito, de su tía abuela y de su tío abuelo, conocidos por sus travesuras, el abuelo sentado a la mesa frente a un telón panorámico, el padre yendo a jugar a tenis. Nayiny emplea la tecnología digital como si fuera una especie de máquina del tiempo que actualizase el álbum familiar dándole color y vida a fin de renovarlo y revitalizarlo. Mediante anacronismos visuales, como aplicar el motivo de un sello de correos a los vestidos de los antepasados o inventar fondos descaradamente fuera de contexto en relación con la escena principal, los trasplanta a un lugar y un tiempo diferentes y los embellece amorosamente. La paradoja y el humor son también elementos clave de los autorretratos obsesivos, ingeniosos y lacónicos como haikus de **Ghazel** (1966, Irán). La serie de esbozos videográficos titulada *Me* ('Yo'), en curso desde 1997, tiene una calidad afilada, cruda; los esbozos duran de un segundo a dos minutos. Muestran su modo de saltar incesantemente entre las actividades al aire libre y las actividades en recintos cerrados —esquí acuático, motociclismo, natación, equitación, lectura, danza o gimnasia—, siempre obediente a las estrictas restricciones islámicas en lo que atañe a la manera de vestir. Esto hace que Ghazel parezca fuera de lugar, especialmente cuando toma el sol en la terraza cubierta de pies a cabeza por el chador y las gafas de sol. Las paradojas que revela son un recordatorio constante de su vida, mental y físicamente nómada, viajando entre Irán y Occidente. Actúa, filma y monta estas pelliculas autobiográficas caseras, en las que reflexiona sobre sus identidades paralelas y “su deriva inacabable de una a otra”. Su familiaridad con los idiomas extranjeros, mostrada en los textos que subtítulan esos diarios visuales, da otra dimensión a sus cáusticas

observaciones y autoparodias. Insiste en dejar erratas en los textos a fin de reflejar sus múltiples e imperfectas identidades, y su condición de extranjera tanto en su país como en todas partes. El humor y un intenso sentido de la comicidad de la vida de cada día están omnipresentes en la banda sonora de *Cairo, Street Courtship* ('El Cairo, galanteo callejero') de **Nadine Touma** (1972, Líbano). Paseando por la ciudad graba el léxico callejero del galanteo egipcio, con su humor, poesía, agresividad, placer y agotamiento. Pretende captar las nociones de belleza y amor en la psique del hombre egipcio. En el Cairo, la gente de la calle (hombres en su mayor parte) no se da cuenta de que es árabe. ¿Pero, qué apariencia se supone que debe tener una mujer árabe? ¿Se puede deducir de cómo anda o de su porte? ¿Es su modo de mirar directamente a los ojos de los hombres? ¿Sin timidez? ¿Su manera de vestir? ¿O su amistosa sonrisa? A veces los comentarios la halagan, aunque a menudo opta por ignorarlos. Cuando Touma responde y refleja su conducta, los hombres se sorprenden, se espantan y se deshacen en excusas. “Cogerlos con la guardia baja siempre es un placer”, dice.

En la obra de Touma, el lenguaje tiene el papel de un *voyeur* que la hace sentir como si estuviera detrás de una puerta cerrada en vez de ir andando libremente por la calle. Su cuerpo es cartografiado constantemente con las palabras de ese diccionario del galanteo o el acoso, con su música y su encanto particulares (que se pierden parcialmente con la traducción). “Mira esa hermosa carne blanca; quién fuera carnicero.” (Un vendedor ambulante de dulces) “Esa es la clase de azúcar que nunca me enfermaría.” (Un transeúnte) “Eres una rosa... crema... azúcar... luna. ¡Alá!” Touma está cautivada por esa coqueta poesía amorosa (*ghazals*) y su acompañamiento de silbidos, pedoretas, chupadas, guiños etc.

## Tejiendo tabúes eróticos

Durante siglos las mujeres han expresado su creatividad artística anónimamente: las nómadas tejían alfombras, velos nupciales, utensilios decorativos domésticos y alforjas; las mujeres de ciudad bordaban suntuosos tejidos para dar color, forma y textura a sus



entornos domésticos. Eran las guardianas visuales no reconocidas de Oriente.

Continuadora de esa tradición es **Selma Gürbüz** (1960, Turquía), del país de los serrillos que inspiraron numerosas novelas y pinturas orientalistas. Durante años ha trabajado básicamente sobre papel y tela, y en escultura, y sólo recientemente reproduce sus maliciosos dibujos eróticos en alfombras. En sus figuras medio humanas medio bestiales, en las que los genitales masculinos pueden adoptar la forma de un escorpión, se crea un teatro de sombras personal, similar a las marionetas Karagöz por las que es famosa Turquía. La simplificación es esencial para la expresión artística de Gürbüz, en la medida en que acentúa lo que merece ser reconocido. El uso de unos colores mínimos e intensamente contrastados para tejer sus fantasías refleja la paradoja de algo íntimo y secreto que se hace público –una alfombra que todos pueden ver y que también te puede ver, ya que a veces está cubierta de centenares de ojos. En su trabajo no hay nada extremo ni obsceno, más bien refleja el mero placer de jugar con tu imaginación cuando estás distraído por el juego del amor o por el amor a los juegos. Expresando la ambigüedad de su deseo puntada a puntada, **Ghada Amer** (1963, Egipto) empezó bordando telas con figuras femeninas pasando la aspiradora, planchando, comprando o cocinando. Sin embargo, su más reciente labor de costura está llena de imágenes pornográficas que reflejan trabajo duro y placer, atracción y repulsión. Su contundente imaginaria es lo contrario de los muy estilizados cuadros de salón llenos de pasivos y sensuales cuerpos de mujer pintados por varones occidentales del siglo XIX; aquí, las mujeres son seres sexuales activos que buscan pareja. Sus confesiones íntimas, delicadamente cosidas en las telas, parecen pintadas a distancia, y a veces el hilo se aplica por encima de la pintura extendida sobre la superficie. Los hilos sueltos crean la ilusión de una obra tridimensional al tiempo que ocultan las figuras de mujeres desnudas. Sus imágenes son sexualmente gráficas y explícitas, tomadas a menudo de tarjetas de visita de prostitutas encontradas en cabinas telefónicas o de anuncios de revistas corrientes. La mayor

parte de esta clase de material, la encuentra en Occidente, ya que estas imágenes no se ven nunca en el ámbito público en su Egipto natal. Frecuentemente dichas imágenes se repiten en secuencias, subrayando el ambiguo placer de coser cuidadosamente figuras que pueden ser consideradas ofensivas.

#### Alteraciones domésticas

En tanto que las obras de Ghada Amer y Selma Gürbüz reflejan cierto sentido de la diversión en lo tocante a su concepción y ejecución, en las fotografías y acciones de **Raeda Saadeh** (1977, Palestina), que tratan explícitamente sobre la sexualidad femenina, encontramos dolor y morbosidad. La provocadora serie de poderosas instalaciones de Saadeh rompe con la imagen tradicional de la novia virgen y expresa su fuerza y vulnerabilidad con gran valor. En una de ellas, lleva un velo negro de viuda y proyecta sobre el agua de una bañera imágenes de ella misma vomitando sangre. Trata provocadoramente la política del cuerpo femenino –lleva un sujetador de carne cruda, un velo de piel fresca de animal o se cubre la región púbica con un cuchillo encima de la tajadera. El espectador se siente incómodo frente a una obra alimentada con ira, en una violenta crítica de los papeles tradicionales de la mujer en la cocina y el dormitorio.

La obra de Saadeh tiene grandes afinidades con la de una muy conocida artista árabe, la británico-palestina Mona Hatoum (1952), cuyas recientes y poderosas esculturas de cacharros de cocina, a una escala de proporciones monumentales, trastornan nuestras ideas sobre lo doméstico y sobre la seguridad en el hogar intensificando la extrañeza de lo familiar. El uso inquietante y subversivo de objetos comunes, potencialmente amenazadores, yuxtapuestos a formas humanas femeninas –en el caso de Saadeh, su cuerpo semidesnudo o, en el de Ghadirian, figuras completamente cubiertas– sugiere las cualidades macabras de esos objetos familiares y las alteraciones domésticas que nos acechan entre las paredes de nuestro hogar.

#### ¿Quién soy?

La obra de **Jananne Al-Ani** (1966, Irak) tiene su génesis en cuestiones relacionadas con el género, la raza y la historia personal. La obra de esta artista, medio iraquí medio irlandesa, es consecuencia de su

trasfondo cultural mestizo, ya que se crió en Oriente Medio y se trasladó a Gran Bretaña en su adolescencia, y de su intensa relación con su madre y sus tres hermanas. En los últimos años, los miembros de su familia se han convertido en importantes colaboradores suyos. Las fotografías de *Untitled 1996* ('Sin título 1996'), un retrato de ella misma, su madre y sus hermanas sentadas por orden de edad, exploran algunas ideas surgidas del estudio de las representaciones y descripciones de las mujeres de Oriente Medio por parte de los viajeros europeos de finales del siglo XIX y principios del XX. Interesada por los retratos de estudio, el uso teatral de la utilería y los vestidos, explora la fascinación occidental por el velo. En las dos fotografías opuestas, en que se anula la orden de despojarse del velo, las mitades inferiores de las modelos, ataviadas al modo occidental, contrastan con las cabezas cubiertas por el velo. La imagen es claramente escenográfica.

En *A Loving Man* ('Un hombre cariñoso', 1996-1999), una instalación de cinco monitores, muestra a esas mismas cinco mujeres recitando sus recuerdos de un hombre: padre, hermano, amante, marido o amigo. Cada remembranza es repetida sucesivamente por los restantes miembros de la familia, cada uno de los cuales añade una nueva frase a la secuencia. Un juego del recuerdo atrae la atención del espectador cuando se plantea el dilema del hombre: "Nunca fue uno de nosotros. Lo intentó, ¿pero con suficiente fuerza?" Cuando el narrador concluye "Tengo libertad desde la melancolía del exilio", expresa una identidad nueva, una vida nueva, a pesar de los dilemas y conflictos del pasado. Una de las últimas remembranzas pregunta al futuro: "¿Me querrá siempre por ser quien soy?".

Mediante el uso de técnicas fílmicas Al-Ani remarca la naturaleza cambiante del discurso y refleja su sutilezas y ambigüedades, con moderación, precisión y una ejecución perfecta. Recurre a "intensas experiencias emocionales para dar una perspectiva muy humana de las cuestiones sociales y políticas. Está fascinada por el modo en que, tras la pérdida, intentamos crear algo tangible con la ausencia dejada atrás". "Con su insistencia en la

fuerza y la ternura, en la presencia y la ausencia, en el miedo y la nostalgia, en la apertura y la reserva, su vídeo, al igual que las fotografías, ofrece un tributo a la madre como disciplinadora y nutriente, el pilar de la familia". En su primera obra, *Al-Ani* exploró la noción de belleza, en particular la forma de la mujer, convertida en fetiche en la pintura y la fotografía orientalistas. En la instalación *Untitled* ('Sin título', 1989) cuestiona la representación tradicional de las mujeres en el arte y la publicidad occidentales, en nuestra cultura contemporánea dominada por el consumo. Superponiendo la voluptuosidad de la fruta en un puesto del mercado e imágenes de los cuerpos desnudos y pasivos de Ingres, las subordinadas mujeres orientales devienen un símbolo de bienes libremente disponibles, tan fáciles de obtener como un melocotón. Es éste un tema también explorado por **Houria Niati** (1948, Argelia), perteneciente a la generación que asistió a la transición de Argelia de colonia francesa a nación independiente en 1962. Su serie *No to the Torture* ('No a la tortura', 1982) es una crítica a las fantasías orientalistas, especialmente la de las *Mujeres de Argel* de Delacroix. En esta serie de cinco pinturas, suprime la lujuriosa parafernalia que rodea a las lánguidas mujeres del pintor y en su lugar presenta a mujeres anónimas esposadas y con los tobillos atados. Una reflexión sobre su experiencia como adolescente durante la guerra de liberación argelina, cuando fue encarcelada por las autoridades francesas por haber hecho pintadas anticoloniales en las paredes de Argel.

#### Los secretos de los modelos

En las instalaciones creadas por Susan Hefuna, Samta Benyahia y Zineb Sedira se retrata una historia personal de la pérdida, estrictamente reducida a la forma abstracta.

**Samta Benyahia** (1949, Argelia), pertenece a la misma generación que Houria Niati, aunque después de la liberación, en los años setenta, se fue a estudiar artes decorativas a París. Regresó a Argelia como enseñante, pero fue obligada a dejar su patria de nuevo y volver a París a raíz de los bárbaros asesinatos de intelectuales, en particular mujeres, de finales de los ochenta. Artista, autora y narradora,

Benyahia compara las celosías (*mashrabiyyah*) de su infancia a una prisión dorada donde las historias se murmuran entre rejas. Esos elementos decorativos, de madera, cerámica, piedra o incluso bordados, constituyen una barrera física entre las mujeres, los hombres y el mundo exterior, pero proporcionan un puerto seguro a las canciones, la música, los poemas, la cocina y el bordado. Desde 1996 en casi toda su obra ha utilizado la forma del rombo y el tradicional motivo del rosetón (*fatima*), reducido o ampliado a varias escalas y siempre del azul del Mediterráneo. Los estampa sobre películas adhesivas transparentes que después son aplicadas a las grandes superficies acristaladas de los edificios públicos. Sus motivos son tomados de los arabescos decorativos domésticos y los tatuajes de las mujeres bereberes y aportan impresiones de su país allá donde se halle el espectador.

La argelina **Zineb Sedira** (1963, Francia), ha recibido una formación secular a pesar de proceder de un entorno musulmán conservador. Después del suicidio de su hermana, casada contra su voluntad, Sedira se fue a Londres a estudiar arte, conjurar sus miedos y crear una serie de obras basadas en una nota dejada por su hermana: "No le hagáis a ella lo que me habéis hecho a mí". En su conocida obra *Four Generations of Women* ('Cuatro generaciones de mujeres') estampó modelos que, a distancia, recordaban motivos islámicos, aunque vistos más de cerca eran retratos de mujer –las caras de su abuela, su madre, su hermana y su hija estampadas en azulejos o en papel de pared–, que convertían su tragedia personal en un decorativo telón de fondo. Nos rodea un silencioso drama familiar. En su instalación más reciente, *Haddon Hall, the Other Side of the Story Told with Difference* ('Haddon Hall, la otra cara de la historia explicada de un modo diferente'), se apropia de la muestra de un papel pintado de la época victoriana inspirado en un dibujo islámico producido manualmente a finales del siglo XIX con un rodillo de madera cincelado, para el Haddon Hall en Derbyshire. En esta obra explora la relación entre las tradiciones de representación islámica y occidental en el contexto específico de Inglaterra, el país donde reside la artista. Al apropiarse de la muestra victoriana

inspirada en los dibujos geométricos islámicos, reconstruye además su herencia estética anterior.

Sedira también crea vestidos estampados y accesorios que reflejan su experiencia de vivir a caballo de dos culturas: hay camisetas, blusas, zapatos de tacón y bolsos, pero estampados con dibujos islámicos. En tanto que los modelos de Hefuna representan un artefacto *voyeurístico*, Sedira y Benyahia los aceptan como una forma codificada de conocimiento desarrollada a lo largo de los siglos y los incorporan a la vida de cada día.

En la obra de la mitad egipcia mitad alemana **Susan Hefuna** (1962, Alemania), están omnipresentes los componentes de las *mashrabiyyah* ('celosías') del Cairo antiguo, que tan a menudo constituían los fondos de las pinturas y las fotografías orientalistas. En Egipto, desde detrás de esas rejas, las mujeres pueden observar el mundo exterior sin ser vistas –lo que se refleja en las líneas laminadas, recompuestas e ininterrumpidas de sus dibujos y en los detalles intencionadamente confusos de esas rejas discriminadoras en sus fotografías.

El suyo es un mundo opresivo –como las mujeres detrás de los enrejados, la verdad es un secreto que se esconde. Un hermano suyo se suicidó, pero nadie menciona cómo ni por qué murió; se producen silenciosos dramas familiares sin que se vean ni se oigan. Lo que domina es la reja, la separación entre Oriente y Occidente, entre mujeres y hombres, entre musulmanes y cristianos, entre la verdad y las mentiras. El suyo es un mundo silencioso. No debe sorprendernos, pues, que los dibujos y las fotografías de Hefuna se perciban muy distintamente en Oriente que en Occidente –en Occidente son celebrados por su belleza, su habilidad y la calidad de sus puras e intrincadas formas abstractas, mientras que el espectador árabe reconoce elementos de confinamiento y discriminación. Esos detalles de las *mashrabiyyah* tienen un poder de constricción –el poder que la observación silenciosa concede al testigo, incluso cuando lo que se ve son fragmentos o recuerdos.

#### Cara a cara

La forma pura y la discriminación de género son los temas principales

de la obra de **Shirin Neshat** (1957, Irán). Neshat estudiaba arte en Los Angeles cuando, en 1979, se produjo la revolución y no regresó a Irán hasta el año 1990. Cuando lo hizo, se sintió profundamente afectada por la radical transformación del país. El resultado fue una serie de fotografías, *Women of Allah* ('Mujeres de Alá', 1993-1997), en las que cubría con caligrafía partes de su cuerpo. Desde entonces ha cambiado la fotografía por instalaciones filmadas, la más significativa de las cuales es la trilogía de vídeos integrada por *Turbulent* ('Turbulento', 1998), *Rapture* ('Arrebato', 1999), y *Fervour* ('Fervor', 2000). Los títulos son deliberadamente ambiguos, con connotaciones religiosas, emocionales y sexuales.

El arte de Neshat es característicamente severo y minimalista, y refleja los códigos sociales, culturales y religiosos de la sociedad iraní. En cada una de sus obras, hay una confrontación y una discriminación de género directas, simbolizadas formalmente mediante dos pantallas encaradas –las figuras masculinas de una de las pantallas se dirigen y responden a las figuras femeninas de la pantalla opuesta– y por el uso de una película en blanco y negro muy contrastada.

En *Turbulent*, un hombre entona canciones tradicionales ante la audiencia masculina de un teatro, mientras su réplica femenina canta modernas vocalizaciones abstractas sola en un vestíbulo: las dualidades hombre y mujer, Oriente y Occidente, víctima y opresor, amor y lamento tienen una intensa presencia.

Esta estructura de llamada y respuesta es repetida varias veces en *Rapture*, donde un grupo de mujeres ataviadas con el chador responden a un grupo de hombres en la pantalla opuesta, y viceversa. Los hombres ocupan un castillo con sus cañones y murallas; desfilan, escalan y participan en rituales. Miran silenciosos a las mujeres sin dar señal alguna de comprensión, reconocimiento o contacto. Las mujeres, anónimas, informes y sin edad, ocupan una playa vacía. De forma alternada observan, desdeñan e ignoran a los hombres, después corren hacia el espectador desde el horizonte distante. Cuando están cerca, las podemos distinguir individualmente. Cuando algunas de ellas abordan un bote y se hacen a la mar, no acabamos de saber con

certeza si contemplamos una huida o una sentencia de muerte.

#### La muerte del harén

Como las mujeres de Neshat haciéndose a la mar, la mayoría de las artistas vistas hasta ahora han dejado su país para expresar mejor su pensamiento interior. Cómodas con la cultura occidental y con su cultura de origen, se trasladan a Occidente porque les garantiza un acceso más libre a las fuentes del conocimiento sobre su propia cultura y la de los demás, conocimiento que no se puede encontrar en su país. No están aquí por la inspiración sino por la ejecución, ya que Occidente proporciona mejores medios de expresión y de promoción. Para las que viven fuera de su país de origen, la experiencia de vivir a caballo de dos culturas, y la sensación de inestabilidad, angustia y extrañeza que comporta, prevalecen en muchas de sus obras. Agudamente conscientes de la manera en que sus culturas han sido interpretadas de acuerdo con los principios orientalistas, algunas de estas artistas se enfrentan con los estereotipos, incluso reelaborando cuadros orientalistas muy conocidos para subvertirlos. Otras hacen hablar a objetos humildes y permiten que la banalidad desencadene intensas y cautivadoras sensaciones o revele inesperadas comedias y tragedias humanas. Objetos familiares y de apariencia benigna se reconfiguran en obras severamente bellas que representan amenazas reales o implícitas.

Estas nuevas Sherezades se arriesgan y exponen osadamente sus pensamientos íntimos y rebeldes. Con gran imaginación, talento y humor reclaman su identidad y desconstruyen el mito orientalista de la mujer muda. Al hacerlo, han abierto a las generaciones futuras el camino para desafiar las concepciones sociales establecidas e introducir su interpretación de la belleza y el amor.

Gracias a todas las artistas por su flexibilidad y generosidad.

#### Bibliografía

**Catálogos**  
- *Ghada Amer*, Espace Jules Verne, Bretigny-sur-Orge 1994.  
- *Ghada Amer: Reading between the Threads*, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden 2001.  
- *Ghada Amer*, Gagosian Gallery, Londres 2002.

- Kim, Clara, *Unraveling Language: Ghada Amer's Art of Writing*, Galerie Guy Bärtschi, Ginebra 2002.  
- *Selma Gürbüz: Jeux de Mains*, Galerie Thorigny, Éditions Éric Koehler, París 1992.  
- *Selma Gürbüz: Le Sexe de Anges*, Tem Sanat Galerisi, Estambul 1992.  
- *Selma Gürbüz: Yunname*, Apel Galeri, Estambul 1999.  
- *Selma Gürbüz: Karaname*, Apel Galeri, Estambul 2000.  
- *Susan Hefuna*, Akhenaton Gallery, El Cairo 1999.  
- *Susan Hefuna: Navigation*, X Cultural, South African National Gallery Annexe, Ciudad del Cabo, Kehr Verlag, Heidelberg 2000.  
- *Susan Hefuna: Ventanas. La vida en el delta*, Vació Nueve, Madrid 2002.  
- *Shirin Neshat: Women of Allah*, Maison Européenne de la Photographie, París 1998.  
- *Shirin Neshat*, Kunsthalle Wien, Vienna, and Serpentine Gallery, Londres 2000.  
- *Shirin Neshat: Rapture*, Galerie Jérôme de Noirmont, París 2000.

#### Catálogos colectivos

- *In weiter Ferne, so nah. Neue palästinensische Kunst*, IFA, Bonn 2001, Stuttgart y Berlín 2002.  
- *Fine Material for a Dream...?*, Harris Museum and Art Gallery, Preston 1992.  
- *Modern Narrative: the domestic and the social*, ArtSway, Hampshire 1997.  
- *In Memoriam*, The New Art Gallery, Walsall 2000.  
- *John Kobal photographic portrait award*, National Portrait Gallery, Londres 1996 (ganadora Jananne Al-Ani).

#### Bibliografía

- BUONAVENTURA, Wendy, *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, Interlink Publishing Group, Northampton 1998.  
- CROUTIER, Alev Lytle, *Harem: The World Behind the Veil*, Abbeville Press, Nueva York 1991.  
- D'HUART, Annabelle y TAZI, Nadia, *Harems*, Éditions du Chêne, Hachette, París 1980.  
- GRAHAM-BROWN, Sarah, *Images of Women: The portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*, Columbia University Press, Nueva York 1988.  
- HUGO, Victor, *Les Orientales*, 1829.  
- LOTI, Pierre, *Les Désenchantées*, 1906.  
- PENZER, N.M., *The Harem*, Springs Books, Londres 1965.  
- SEBBAR, Leïla and BELORGEY, Jean Michel, *Femmes d'Afrique du Nord, Cartes postales (1885- 1930)*, Bleu

autour, St-Pourçain-sur-Sioule 2002.  
- SEGAL, Lynne, *Is the Future Female? Troubled thoughts on contemporary feminism*, Virago Press, Londres 1987.  
- Véanse también los textos de Samir Amin, Rana Kabbani, Gerard de Nerval, Linda Nochlin y Edward Said.

#### EPÍLOGO

**EL SATÉLITE, EL PRÍNCIPE Y SHEREZADE. EL ASCENSO DE LAS MUJERES COMO COMUNICADORAS EN EL ISLAM DIGITAL**  
**Fatema Mernissi**

p. 165 a 169

Una de las actividades más florecientes en Oriente Medio desde el ataque del 11 de Septiembre ha sido el reclutamiento de hombres y mujeres intelectualmente capaces y adecuadamente preparados en redacción y comunicación, porque las audiencias árabes abandonaban las cadenas de evasión por las de "veinticuatro horas de noticias", como al-Jezira. Una de las explicaciones de la catastrófica pérdida de audiencia de la MBC saudí y de sus consiguientes problemas financieros es que los espectadores árabes estaban hartos de su mezcla de entretenimiento y propaganda religiosa y la abandonaron en cuanto, en 1996, al-Jezira puso en marcha su canal de "sólo noticias". "Originariamente, la MBC pretendía ser la CNN del mundo árabe", explica Ian Ritchie, su antiguo director ejecutivo; cuando el canal empezó a perder dinero, "mi tarea fue transformarlo en un canal más comercial y, por lo tanto, los informativos tuvieron, quizás, menos importancia que el entretenimiento y los deportes, porque esto era lo que querían ver los anunciantes. Por eso cerré el trato para traer la Liga de Campeones de los EEUU a la MBC, y también contraté *Who Wants to be a Millionaire?* ("¿Quién quiere ser millonario?").<sup>1</sup> El entretenimiento quería decir lanzar a cantantes y bailarines, hombres y mujeres, y resultó un mal negocio, porque las mujeres de Oriente Medio se sentían más interesadas por la feminidad más enérgica de al-Jezira como en las manifestaciones deportivas: "Sports News (*Akbar Riyadiyyah*)", uno de los programas de al-Jezira, ha dedicado diversos episodios al papel de las mujeres árabes en los deportes y



subrayado los campeonatos ganados por diversas deportistas de primera línea".<sup>2</sup> Pero, más allá de los deportes, lo que fascina a hombres y mujeres son las enérgicas presentadoras. Un canal de noticias como al-Jezira, fundado por el emir de Qatar con el objetivo de fortalecer la sociedad civil y la libertad de expresión, da la oportunidad de convertir en estrellas a presentadores y conductores de programas de ambos sexos inteligentes y con capacidad de expresarse. Y no debería sorprender a nadie que ahora la MBC extraiga recursos de su deficitario canal de entretenimiento para lanzar un nuevo dedicado exclusivamente a informativos –para ponerse al nivel de al-Jezira y “acercarse a la audiencia”–<sup>3</sup> y busque desesperadamente más profesionales inteligentes y capacitados, masculinos y femeninos, que cantantes. Pero el príncipe saudí que controla la MBC tiene que competir, además, con Irán y los EEUU, que han irrumpido en el mercado de comunicadores árabes bien preparados para encontrar los equipos humanos que necesitan para sus nuevos canales árabes.

**La carrera planetaria para crear canales satélite árabes: Irán y los EEUU buscan periodistas, hombres y mujeres, competentes**  
Durante las elecciones marroquíes de otoño del 2002, los titulares periodísticos con más garra no eran las noticias sobre quién perdía escaños en el parlamento, sino que un ayatolá iraní estuviese buscando periodistas en nuestras costas atlánticas y “secuestrase” al mejor de los presentadores de televisión locales ofreciéndole un sueldo más que sustancioso. “Irán está lanzando un canal de televisión por satélite que emitirá sólo noticias en árabe desde Teherán. Muchos de los periodistas marroquíes a los que se intentó reclutar estaban indecisos al principio, pero sucumbieron cuando los inversores iraníes les ofrecieron salarios de 3.000 dólares mensuales”.<sup>4</sup> El otro acontecimiento intensamente comentado por la prensa árabe fue la decisión de la administración Bush de invertir 500 millones de dólares en una televisión árabe por satélite y los subsiguientes rumores de “compra” de periodistas árabes que trabajaban en el prestigioso diario londinense *al-Hayat* y prepararlos para trabajar en

televisión en el LBC (Lebanese Broadcasting Center) de Beirut.<sup>5</sup> Uno de los “asuntos más sorprendentes” del período posterior al 11 de Septiembre fue el rumor de que la súbita fusión entre la prensa escrita de propiedad saudí (*al-Hayat*) y el LBC tenía como finalidad ayudar a Washington a reclutar comunicadores competentes para su nuevo canal árabe. “El inesperado acuerdo que establece la cooperación entre el diario *al-Hayat* y la televisión LBC, hay que valorarlo a la luz de las últimas guerras mediáticas de la región”, explicaba un equipo de expertos en una noticia de primera plana (marzo del 2002) sobre “el heterodoxo matrimonio” entre medios escritos y audiovisuales “nacido a raíz de la decisión americana de lanzar un canal árabe dentro de su estrategia de comunicación posterior al 11 de Septiembre”.<sup>6</sup> Ciertamente, uno de los principales problemas de los EEUU desde el ataque de Septiembre es cómo comunicarse con los árabes. “Cómo vender América a los árabes” se ha convertido en un asunto estratégico: “La administración Bush ha estado buscando nuevos modos de combatir el antiamericanismo”.<sup>7</sup> David Chambers explicaba en el artículo “¿irá Hollywood a la guerra?”, que la administración Bush había decidido crear un canal árabe. “Una idea surgida del Comité de Relaciones Exteriores del Senado es un proyecto de ley denominado ‘Iniciativa 911 para invertir 500 millones de dólares en un canal de televisión panárabe por satélite para combatir la influencia de la crecientemente exitosa al-Jezira y llegar a la juventud musulmana”.<sup>8</sup> Pero no basta con comunicar con los árabes adquiriendo el equipo y el acceso a las plataformas de satélite. Encontrar comunicadores convincentes como los de al-Jezira, que ganan nuevos telespectadores transformando los programas de debate en rings de boxeo, es mucho más difícil.<sup>9</sup>

**Los libaneses ayudan a los americanos a encontrar intelectuales árabes elocuentes para constituir su canal de Washington: Ghada Fakhri o cómo Sherezade ha llegado a figurar en la “lista de los más buscados”**

Efectivamente, la carrera para reclutar profesionales de éxito ha

llevado a iraníes, americanos y emires saudíes a buscar un perfil de periodistas muy específico: un intelectual adiestrado en las técnicas de redacción y con experiencia en televisión. La mujer ideal corresponde al perfil de Ghada Fakhri, que pasó por *al-Sharq al-Awsat* antes de saltar a la televisión. “Ghada Fakhri trabajaba para *al-Sharq al-Awsat*, después lo hizo para al-Jezira como corresponsal en Nueva York y, posteriormente, para la televisión de Abu Dhabi, también como corresponsal, y ahora hemos logrado convencerla para que se incorpore a nuestro proyecto.”<sup>10</sup> Quien habla con tanto entusiasmo de las capacidades de Ghada Fakhri, que combina su habilidad como redactora y su experiencia cosmopolita en la comunicación por satélite internacional, es Salamah Nemett, un jordano con experiencia en medios escritos y audiovisuales. La LBC lo fichó como redactor jefe del recién creado Super News Center, cuyo objetivo es “preparar a los periodistas de prensa escrita para ser periodistas de televisión”.<sup>11</sup> Sin embargo, los libaneses no admiten, según la revista egipcia *al-Nuqad*, que actúan como mediadores de los americanos. Si preguntáseis al presidente de la LBC, el jeque Pierre el Daher, cuál es el objetivo de su fusión con *al-Hayat* y de la creación en Londres del Super News Center, os respondería que sólo reclutan periodistas como Ghada Fakhri para mejorar la cobertura política y los nuevos productos.<sup>12</sup> Pero los rumores que corrieron entre la redacción de la revista egipcia *al-Nuqad* decían que la fusión de la LBC libanesa con *al-Hayat* constituye, de hecho, un intento de estructurar un grupo de presión controlado desde Beirut para influir en Washington, que dispone de un elevado presupuesto para su proyecto de una televisión árabe: “Según los analistas, [...] hay un grupo saudí-libanés-americano que intenta presionar en Estados Unidos para sacar provecho de las oportunidades que ofrece esta nueva guerra comunicativa”.<sup>13</sup> En todo caso, lo que quiero hacer notar es que la creciente demanda de intelectuales sólidos que combinen habilidad como redactores y experiencia televisiva en las nuevas guerras comunicativas del mundo árabe es para las mujeres una ocasión de oro para incorporarse a los juegos de poder en Oriente Medio. Pero,

para entender mejor las dinámicas de poder de la televisión por satélite, hay que tener presente la gran competencia que hay, no sólo entre los canales, sino también entre los operadores, la cual obliga a todo el mundo a abandonar lo antes posible la propaganda manufacturada y a los cantantes de variedades para responder a la necesidad de comunicadores creíbles que tienen los ciudadanos. Desde luego, el perfil de Sherezade, la narradora inteligente y segura de sí misma, tiene una gran demanda.

**Las deficitarias cantantes de la MBC y las estrellas fuertes y en pleno éxito de al-Jezira**

Según las últimas noticias, la princesa MBC está llevando a cabo un traslado de urgencia de Londres a Dubai “con la finalidad de acercarse a los telespectadores” y detener los problemas financieros derivados de una catastrófica caída de la audiencia. “Queremos estar cerca de nuestra audiencia”, dijo Alí al-Hedeithy, director general de la MBC, cuando le preguntaron por su precipitado traslado a Dubai y por la decisión de crear una nueva MBC “sólo noticias” como al-Jezira.<sup>14</sup> Uno de los problemas de la MBC es que la audiencia árabe femenina se mantiene fiel a al-Jezira debido a sus imágenes de una feminidad eficazmente rebelde. La MBC fue extremadamente popular cuando apareció en 1991. Utilizaba el Arabsat para llegar a Oriente Medio y el norte de África, el Eutelsat para acceder a 20 millones de espectadores europeos y la ANA (Arab Network Agency) para reclutar la audiencia americana. Entonces la MBC no tenía competencia como canal por satélite –era el único–. Pero muy pronto la fórmula “12,5% de programas religiosos, 75,5% de entretenimiento y tan sólo 9,5% de información” exasperó a los árabes.<sup>15</sup> Los desafectos espectadores árabes de la MBC le dieron la espalda en 1996, en cuanto al-Jezira les ofreció la oportunidad de ver informativos no censurados durante las veinticuatro horas del día. Otra razón fue que la censura sistemática de la MBC se proyectaba a través de la superficialidad de sus programas de entretenimiento, alienando a sus espectadores, especialmente a las mujeres. “Las actividades de los canales se limitaban a un desfile frenético de cantantes masculinos y femeninos”, explicaba Walid Najm, uno de los expertos convocados

para diagnosticar la deserción de los espectadores. “Se podría decir que según qué canales programaban a los ciudadanos para que intentasen alcanzar un solo objetivo: ser cantantes”.<sup>16</sup> Los canales de propaganda y entretenimiento amordazados por la censura, como la MBC, perdían audiencia y anunciantes porque, incluso cuando invitaban a intelectuales a sus debates, ni los invitados ni el conductor del programa lograban establecer una comunicación significativa, atrapados como estaban en “una televisión aterrizada ante la libertad de pensamiento...”. La MBC y otras cadenas por el estilo, que violaban el derecho del ciudadano a la información y reducían los debates con intelectuales a patéticas mascaradas, fueron abandonadas tan pronto como al-Jezira ofreció una imagen diferente de informador e informado.<sup>17</sup>

**La fascinación de las audiencias árabes por las presentadoras femeninas de fuerte personalidad y los reporteros de guerra**

La promoción de estrellas femeninas de fuerte personalidad ha demostrado ser un formidable activo para la más amenazadora rival de la televisión saudí. La exitosa al-Jezira gana público cada noche gracias a la elocuencia de sus nuevas presentadoras, Jumana Namour y Keduja Bin Guna, y su experta en economía Farah al-Baraqui. Mientras que tradicionalmente las televisiones estatales y los canales financiados por el petróleo limitan a sus profesionales censurándolos y negándoles el derecho de decidir libremente sobre el contenido de su programa y los invitados que llevan, el éxito de al-Jezira se debe justamente a la libertad de que gozan sus productores de programas y presentadores, que les permite ser comunicadores creíbles: “Los canales que quieran ser viables deben confiar más en marcas y líneas de producto de gran impacto. Al-Jezira demostró poseer activos de este tipo cuando desarrolló una serie de programas cuyos títulos y presentadores se hicieron familiares dentro y fuera del mundo árabe”, explica Naomi Sakr, autora de *Satellite Realms: Transnational Television, Globalization and the Middle East* (‘Los reinos del satélite: televisión transnacional, globalización y Oriente Medio’).<sup>18</sup> Los reporteros más famosos de Oriente Medio

acaso sean hoy en día las reporteras de al-Jezira con base en Palestina Shirin Abu 'Aqla y Jivara al-Badri, admiradas por su coraje y profesionalidad: "La historia recordará cuando no había nadie que hablase claro en toda la nación árabe, del Atlántico al golfo Pérsico, salvo mujeres como Shirin Abu 'Aqla, Jivara al-Badri y Leila Aouda", comenta Ali Aziz, articulista de la revista egipcia de vanguardia *La Crítica (al-Nuqad)*, "mientras los líderes masculinos y los generales llenos de galones habían desaparecido de nuestra vista y de nuestro oído".<sup>19</sup>

¿Cómo explicar la súbita pasión de los supuestamente machistas árabes por las poderosas mujeres de al-Jezira? En tanto que Amin Hussein, un experto en medios de comunicación de masas, proporciona una respuesta tecnológica a la pregunta (la capacidad del satélite de dar poder a un gran número de mujeres), el artista Hisham Ghanem ofrece una explicación más sofisticada y psicoanalítica: la identificación del hombre árabe con la mujer como víctima que se venga de sus agresores. Para Amin Hussein, el satélite ha dado poder a las mujeres al darles acceso al mecanismo televisivo como creadoras de mensajes y comunicadoras, y al acrecentar su confianza en sí mismas como audiencia y consumidoras con criterio de los medios. "Los servicios árabes por satélite han respondido a la demanda de las mujeres árabes de retratar su imagen y su papel social verdaderos para equilibrar el estereotipo, común en Occidente, de la mujer árabe oprimida, sin derechos y sin otros papeles que los de hija, esposa y madre".<sup>20</sup> Según el análisis de Amin Hussein, las mujeres árabes aspiran, en tanto que consumidoras, a identificarse con modelos de conducta poderosos: "Las presentadoras de debates, programas culturales e informativos de los canales árabes de televisión por satélite son muy populares. Debates, noticiarios y programas ofrecen entrevistas de mujeres punteras en los negocios, el gobierno, la política y la diplomacia... en vez de reducir las a su papel doméstico de cocineras y a símbolos sexuales en anuncios y videoclips." Sin embargo, para Ahmed Ghanem, un artista más interesado por la estética y las emociones ocultas que nos predisponen a sentir atracción por

todo aquello que identificamos con la belleza, la tecnología no lo explica todo. Salvo que presentes, arguye Ghanem, las intrincaciones psicológicas de los hombres árabes tal como ellos las manifiestan en los reflejos instintivos de seducción, sólo captará una parte de la fascinante revolución comunicativa que está transformando el mundo árabe.<sup>21</sup>

#### Ahmed Ghanem: los hombres árabes se sienten atraídos por las mujeres fuertes

Ahmed Ghanem forma parte de la docena de intelectuales que la revista kuwaití *al-Funun* ('Artes') invitó a participar en su número del verano del 2002 dedicado a interpretar el misterio del Fadaiat, el nombre árabe de la televisión por satélite. Fadaiat significa literalmente "naves espaciales", o mejor "máquinas espaciales de distribución de información". No fui la única persona feliz de leer a un árabe que declaraba públicamente, a pesar de nuestros tan publicitados extremistas, que se sentía enriquecido por la fuerza de una mujer. Ghanem entraba en detalles tanto desde el punto de vista del artista como del diseñador, interpretando en su estudio "La estética de los canales satélite privados". Según afirma: "Si consideramos las leyes y mecanismos psicológicos que en cada canal por satélite definen el código de vestuario y expresión de la presentadora, así como el modo en que utiliza el espacio de la pantalla para desarrollar su personalidad, no podemos dejar de notar que el estilo agresivo (*houjoumi*) de las presentadoras de al-Jezira constituye una suerte de belleza característica que diferencia a este canal del resto. Sobre todo, si recordamos que al-Jezira es un canal de noticias (por oposición a uno de entretenimiento) y que la labor de estas mujeres es informar al espectador. El hecho que la mayoría de las presentadoras de este canal estén muy lejos de ser jóvenes e inseguras, y que, en cambio, desprendan madurez tanto en lo tocante a su edad como a su equilibrio emocional, les otorga un carisma y una audacia intelectual que tienen un atractivo especial para el espectador. Las presentadoras de al-Jezira transmiten una fascinación cautivadora que va más allá de la atracción física."<sup>22</sup> ¿Podría ser que las poderosas mujeres de al-Jezira ejercieran ese tipo de atracción

sobre los hombres árabes porque desencadenasen sus fantasías infantiles, cuando disfrutaban con los cuentos e improvisaciones de sus madres a partir de *Las mil y una noches*? ¿Podría ser que el satélite reviviese el universo infantil de los hombres árabes, en el que Sherezade, la mujer fuerte e inventora de aventuras, los fortalecía cuando niños? Lo cierto es que, según Ghanem, por contraste con al-Jezira, donde la fuerza de las mujeres refleja la libertad de expresión de que gozan como periodistas en este canal, la belleza superficial de las frágiles presentadoras de los canales de entretenimiento refleja una pasividad que, como hombres, no les atrae. Ojalá sea porque, como dice Ghanem, esta pasividad "representa las reglas del juego de esas televisiones. Unas normas según las cuales sólo juegan los amos". Lo que me parece extraordinario en el análisis que Mohamad Ghanem realiza del nuevo juego del Islam digital, es que, como varón, no intenta identificarse con los amos, los príncipes o los ayatolás que pueden permitirse comprar satélites, sino que siente su propio destino vinculado al de las mujeres. En mi opinión, la novedad de este Islam digital es el rechazo del papel arcaico del macho dominante, cuya masculinidad se afirma con la pasividad de la mujer. Y, en la psique musulmana, modelada por los mitos y las leyendas, sagradas y profanas, son las mujeres, y no los príncipes ni los reyes, los jugadores principales. Desde la deslumbrante reina de Saba y la irresistible Zuleika del sagrado Corán, hasta la amazona Shirín de las leyendas persas y la subversiva Sherezade de los cuentos de Arabia, lo femenino se mantiene como un reto en el arte islámico, desde las miniaturas musulmanas del pasado hasta las artistas de hoy. Todo lo que hace falta para redescubrir esta feminidad rebelde y subversiva es recorrer las salas de esta exposición, donde se puede observar cómo los hombres retrataban a las mujeres en el arte islámico en el pasado y cómo las artistas de hoy se retratan a sí mismas. En efecto, éste es el presente especial que ahora nos ofrece el equipo de expertos del CCCB, que ha invertido tres años en preparar esta exposición: ¿cómo los artistas musulmanes han retratado a las

mujeres, sobre todo en un espacio supuestamente dominado por el hombre, el harén?. La respuesta se encuentra en esta exposición. Si la visitáis, no podréis dejar de compartir el descubrimiento, semejante a un rompecabezas, de todos los expertos implicados: en el arte islámico, tanto si es persa, como turco o mogol (la dinastía musulmana que reinó en la India), las mujeres eran sistemáticamente retratadas como incontrolables criaturas de una gran movilidad, incluso cuando califas, reyes y emperadores tenían suficiente dinero y poder despótico para acometer el surrealista propósito de encarcelarlas en los harenes. Podéis imaginaros, pues, ahora que las mujeres musulmanas tienen alas digitales, que pueden navegar por la red y cruzar las fronteras inestables del planeta para ganarse la vida, cuán fuerte es el viento de rebelión que las artistas modernas que participan en la exposición reproducen en sus reinos estéticos, desde las iraníes, como Shirin Neshat (1957), Malekeh Nayiny (1955) y Shadi Ghadrian (1974), hasta las argelinas, como Samta Benyahia (1944), Houria Niati (1948), o las palestinas, como Raeda Saadeh (1977).

#### Conclusión

La visita de esta exposición es clave para comprender la invasión del Islam digital por parte de las mujeres porque permite un doble descubrimiento: el primero, que las mujeres han sido siempre una invencible fuerza subversiva dentro de la psique musulmana, incluso encarceladas en el harén, como podemos ver en las antiguas miniaturas persas; el segundo, que las artistas musulmanas contemporáneas continúan esa tradición y confirman esa gran capacidad de resistir y de ser independientes, tanto da lo difícil que sea la situación o lo despótica que sea la censura. Artistas iraníes, palestinas y argelinas, que viven las situaciones más inhumanamente violentas, hacen una simple declaración a través de su obra: nada puede hacerlas callar. Son una fuerza invencible. Y, a través de esas mujeres, toda una nación de ciudadanos, hombres y mujeres, agredidos recupera su dignidad. Gracias por existir y darnos fuerza desde Irán, Ghazal, Shirin Neshat, Malekeh Nayiny, Shadi Ghadrian; desde Argelia, Samta Benyahia, Houria Niati y, finalmente, desde Palestina, Raeda Saadeh. Gracias a

todas vosotras, artistas de todo el Mediterráneo, Selma Gürbüz de Turquía, Nadine Touma del Líbano, Ghada Amer de Egipto, Jananne al-Ani de Irak, Zineb Sedira de Francia y Susan Hefuna de Alemania, que nos mostráis a través de vuestro arte que el reino de una persona es su creatividad. Un exiliado que puede crear un reino gracias a su arte es alguien que tiene la capacidad, como los dioses y las diosas del pasado, de dar forma al mundo y transformarlo a voluntad.

#### Notas

- SCHLEIFER, S. Abdallah, "An Interview of Ian Ritchie, former CEO of MBC", en *TBS (Transnational Broadcasting Studies Journal)*, núm. 7, otoño-invierno de 2001 ([www.tbsjournal.com/Archives/Fall01/ritchie.htm](http://www.tbsjournal.com/Archives/Fall01/ritchie.htm)). TBS es una publicación online del Adham Center for Television Journalism.
- EL-NAWAWY, Mohammed y ISKANDAR, Adel, *Al-Jazeera: How the Free Arab News Network scooped the World and Changed the Middle East*, Westview Press, Cambridge, Massachusetts, marzo de 2002, p. 59.
- SCHLEIFER, S. Abdallah, "An interview with Ali Al-Hedeithy, the new MBC's chairman", en *TBS*, núm. 9, otoño-invierno de 2002 ([www.tbsjournal.com/Hedeithy.html](http://www.tbsjournal.com/Hedeithy.html)).
- BENNANI, Driss, "L'Iran Drague nos Journalistes", en *Tel Ouel* (semanario marroquí), núm. 46, 5 d'octubre de 2002, p. 7.
- ¿Quién controla la LBC? Según los autores del libro sobre al-Jezira, la LBC (Lebanese Broadcasting Center) será controlada por "un consejo nombrado por ministros y funcionarios del gobierno sirio y no por Rafik al-Hariri, como muchos piensan. Según ellos, Rafik al-Hariri tiene la propiedad parcial de otra cadena libanesa de televisión, Future TV". Véase también EL-NAWAWY, Mohammed y ISKANDAR, Adel, *Al-Jazeera: How the Free Arab News Network scooped the World and Changed the Middle East*, Westview Press, Cambridge, Massachusetts, marzo de 2002, p. 38.
- "The Biggest deal between Saudi Arabia and Lebanon to merge the audiovisual with the printed media" (*Akbar Safqa Saudia-Lubnania li-damj at-television bi-suhuf*), *Al-Nuqad* ('La Crítica'), marzo de 2002, p. 16. *Al-Nuqad* es una revista nueva que empezó a publicarse en abril de 2002. Es un semanario



panárrabe de vanguardia política y cultural. El equipo que preparó la noticia estaba coordinado desde Londres por Marwan Abd Almalik y formado por Aziz Metri de Beirut y Jamil Hasbini de Riad. La página web de *al-Nuqad* es: [www.annouqad.com](http://www.annouqad.com).

7 CAMPBELL, Duncan, "Hollywood Goes to War? Politics, Showbiz and the War on Terrorism", *The Guardian*, 23 de noviembre de 2001.  
8 CHAMBERS, David, "Will Hollywood Go to War: A special report on the impact of 9/11 on the American entertainment industry and the TV Academy's panel 'Hollywood Goes to War? Politics, Showbiz and the War on Terrorism'", *TBS*, núm. 8, primavera-verano de 2002.

9 EL-NAWAWY, Mohammed, y ISKANDA, Adel, "Boxing Rings: Al-Jazeera Talk Shows", en *Al-Jazeera*, *op. cit.*, capítulo 5, p. 91-112.

10 SCHLEIFER, S. Abdallah, "Super News Center Setting Up in London for *Al-Hayat* and LBC: An interview with Jihad Khassen and Salah Nemett", *TBS*, núm. 9, otoño-invierno de 2002 ([www.tbsjournal.com/LBC.html](http://www.tbsjournal.com/LBC.html)).

11 SCHLEIFER, S. Abdallah, "Super News Center Setting Up in London for *Al-Hayat* and LBC", *op. cit.*

12 SCHLEIFER, S. Abdallah, "Super News Center Setting Up in London for *Al-Hayat* and LBC", *op. cit.*

13 "The Biggest deal between Saudi Arabia and Lebanon to merge the audiovisual with the printed media",

*al-Nuqad* ('La crítica'), marzo de 2002, primera página.

14 SCHLEIFER, S. Abdallah, "An Interview with Ali Al-Hedeithy, the Director General of MBC, at the channel's Dubai headquarters", en *TBS*, núm. 9, otoño-invierno de 2002 ([www.tbsjournal.com/Hedeithy.html](http://www.tbsjournal.com/Hedeithy.html)).

15 NABA, René, *Guerre des Ondes... Guerres des Religions: la bataille hertzienne dans le ciel Méditerranéen*, L'Harmattan, París 1998, p. 85.

16 NAJM, Walid, "Culturel Programms: The frequency is ridiculously low and the content is totally divorced from reality", en *al-Funun*, núm. 6, junio 2001, p. 39. Número de esta revista mensual

kuwaití que contiene un estudio sobre los "Canales árabes por satélite (*'al-Fadaiyates al-Arabiya'*)", ([www.kuwaitculture.org](http://www.kuwaitculture.org)).

17 NAJM, Walid, *op. cit.*, *Al-Funun*, núm. 6.

18 SAKR, Naomi, "Arab Satellite Channels Between State and Private Ownership: Current and Future Implications", en *TBS*, núm. 9, otoño-invierno de 2002, p. 3 ([http://www.tbsjournal.com/Sakr\\_paper.html](http://www.tbsjournal.com/Sakr_paper.html)). Véase también NABA, René, "La Galaxie Saoudienne" dins *Guerre des Ondes*, *op. cit.*

19 ALI, Tariq, "Satellite Dishes ('Suhun Fadaiya')", *al-Nuqad*, 8 de abril de 2002, p. 35 ([www.annouqad.com](http://www.annouqad.com)).

20 AMIN, Hussein, "Arab Women and

Satellite Broadcasting", *TBS*, núm. 6, primavera-verano de 2001, p. 1 (<http://www.tbsjournal.com/Archives/Spring01/Amin.html>).

El autor, Amin Hussein, es catedrático del Departamento de periodismo y comunicación de masas en la Universidad Americana del Cairo y ha publicado numerosas obras sobre nuevas tecnologías.

21 AMIN, Hussein, "Arab Women and Satellite Broadcasting", en *TBS*, *op. cit.*

22 GHANEM, Ahmed, "The Esthetics of Private Satellite Channels is getting better ('Chakl al-Fadaiyat al-Khassa yataqadam')", en *al-Funun*, núm. 6, junio de 2001, p. 38. Véase nota 16.

## HAREM FANTASIES AND NEW SCHEHERAZADES

### FOREWORD

Pages 5 and 6

### Harem fantasies

In Catalan, the word *exposar* has two meanings: "to exhibit" and "to expose". It contains a paradox that simultaneously implies knowledge and risk. As something is made known, it is also made vulnerable to external actions, whether favourable or not. This paradox is a very apt one to apply to the new exhibition being presented by the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: "Harem Fantasies and New Scheherazades" is based on the ambivalence of the Western view of a distant and exotic reality, a reality that, in fact, is to a large extent unknown to us.

To our ears, "harem" and "seraglio" are words that are more associated with a certain mythology that we in the West have formed regarding some Eastern societies, than with a historical notion that can be pinpointed in geographical terms. Fatema Mernissi, a Professor in Sociology from Morocco, a scholar specialising in the role of women in Islamic societies and a well-known author, was born in a harem in Fez. Inspired by her latest book, *Scheherazade Goes West*, the CCCB now presents, under her guidance, a journey to the reality of the harem and its images.

For the CCCB, this is a new endeavour to reflect on matters of an inter-cultural nature. Last year, the exhibition "Fez, Interior City" opened the door to this debate

which is, in addition, the CCCB's response to a reality of which it forms a part, since our Centre is located in Barcelona neighbourhood where contact between very diverse cultures and communities is now intense. Thus, the CCCB is making a new contribution to its founding vocation: to offer a rational and critical approach to new urban realities. This is a necessary path that I value in very positive terms, and one that is being met with a notable response from the public. Let's hope that it will continue, because our entire society benefits.

### Manuel Royes

President of the Diputació de Barcelona and of the CCCB Consortium

### Masculine power, Feminine power

Fortunately, in nearly all things in life, the human factor plays a decisive role. For men, this is difficult to accept, because they believe in the necessary—in other words restrictively rational—nature of their power and their decision-making capacity. For women it is not so difficult, because they know that power is not possessed, but rather it is exercised, and they are well aware of the complexities of the economy of desire. This is the central issue of this exhibition: the two different ways of weaving society, which we could represent as masculine power and feminine power.

Fatema Mernissi says that Arab men have always known how to enjoy women's power, and that Western men have missed out on this, since judging by their way of representing women, they have always thought that "women could only be attractive if stupid". This exhibition is also a manifesto against stereotypes.

"Harem Fantasies and New Scheherazades" would not have existed without the human factor: a fortuitous encounter – as all encounters are – with Fatema Mernissi, one day in Barcelona, when she visited my office and infused it with her aura, with all the communicative force of a modern-day Scheherazade. We later met up in Morocco and she made me see – and, to a certain extent, understand – some cultural realities of the past and some present-day civic movements that, without her help, would have otherwise passed me by unnoticed. Out there, in the field, I came to understand the banality of all the clichés, even when hidden under the guise of Western sophistication. I was also able to confirm what I had learned many years previously from Michel Foucault: that all social institutions have their counter-power and their resistance. So, too, does the harem. With Fatema, we travelled to Fez, where she wanted to show me the harem where she lived as a child. Her eyes were bright with expectation as we drew closer to the grand house. And her frustration was visible when they

opened the door to us and we entered a labyrinth of tiny apartments for emigrants arriving from the mountains. The harem, Fatema said, was a world and a culture in itself. And its relationships were much more complex than is given to be understood by Western fantasies. This exhibition also contrasts two sets of imagery: the confabulations of Western Orientalism, and the fantastic constructions from real experience of the harem. Two paths that cross at a historical moment: at the time when Kemal Attaturk prohibited the harem in Turkey, Matisse was painting his "Odalisque with red trousers". Europe was distant from reality. The direct power of men, incapable of self-question, and the capacity to subvert that power, represented by Scheherazade as she traps the Sultan in her never-ending story of *The Thousand and One Nights*: here is the idea that runs through this exhibition, which evokes historical, cultural and artistic memory to lead us to a globalised world right in the midst of a transformation, in which the new Scheherazades are playing a decisive role in awakening civil societies whose voice was largely unacknowledged.

### Josep Ramoneda

Director of the CCCB

### INTRODUCTION

### IS THE SATELLITE DESTROYING HAREM FANTASIES? THE RISE OF WOMEN IN DIGITAL ISLAM

Fatema Mernissi

Pages 11 to 13

Something extraordinary is currently taking place in the Muslim Mediterranean: a sudden emergence of women as powerful communicators in satellite broadcasting. In Egypt alone, "of the 80,000 people working in the radio and television, 50,000 are women" and they have developed successful "strategies to chase after (*istiad*) top positions in management hierarchies as well as radio and channel leaderships".<sup>1</sup> If we define digital Islam as information products transmitted via satellite, and targeting consumers in Muslim countries, starting with the satellite broadcasting industry, then definitely, Arab women seem to surf skillfully in this new galaxy. It is definitely one of the most striking phenomena of the post-September 11th era, starting with the explosive female show hosts and reporters of Al-Jazeera television. These women are not gadgets manipulated by the satellite television companies, most of which, by the way, belong to Saudi Princes. The Al-Jazeera stars are economically powerful ladies, because they bring advertisers to the channel by attracting large audiences. Most of them have that magic "Scheherazade-mix" of

powerful intellect with sharp communication skills which enchant their viewers. I will describe this modern phenomenon of women's invasion of digital Islam in the epilogue of this catalogue. But what I want to stress here is that visiting "Harem fantasies and New Scheherazades", which is a retrospective of the role of women in Islamic art, offers the key to understanding today's fast-changing and therefore enigmatic Islam. The "Harem fantasies and New Scheherazades" exhibition is the key to understanding modern digital Islam because it focuses on two seemingly contradictory points of view: How Muslim men portrayed women in the miniatures they painted is the first. The second is how modern Muslim women reinvent both themselves and the world around them, as artists, photographers, movie-makers, painters or sculptors. I think that the exceptional contribution of this exhibition lies in the fact that it breaks both the time and space boundaries that usually "imprison" and distort our vision of the Muslim civilization. This exhibition breaks the boundaries between past and present because it shows us simultaneously how women were portrayed by men in old miniatures and also how modern female artists represent themselves. Most Islamic art exhibitions show you the past and make you travel back in time. This one allows you to grasp the present by giving you the opportunity to enter contemporary Islam as invented by its women artists. When you step into the rooms where the miniatures of the Mughal Empire are exhibited, you are stepping into 17th century Muslim India. As expert Amina Okada, the curator of the Guimet National Museum of Asiatic Arts, explains in her paper, "In the harems of Mughal India", Muslim India fascinated the West. And there was a good reason for that: women like the dazzling Queen Nur Jahan could not be found anywhere but there. Where else on earth can you find a harem lady like Nur Jahan (1577-1645) who shoots tigers, owns commercial boats, mints imperial coins in her own name, issues laws and manages to find time to write poetry, sing and dance? Western diplomats were not the only ones to be mesmerized by Nur-Jahan; so were Muslim men, who have constantly extolled her prowess up to modern times. In contrast to the

stereotype that Muslims do not like strong women, Nur Jahan fascinated many, starting with the Egyptian scholar of Turkish origin, Omar Kahhala who described her thus in his Encyclopaedia of famous Muslim women published in 1955: "She was an Indian Queen, who had grace and beauty. She knew both Persian and Arabic and had a perfect knowledge of both cultures. She was accomplished in music and other sophisticated arts. She managed her kingdom in a perfectly rational manner, set taxes and examined closely the country's daily affairs."

Why am I quoting Omar Kahhala? Because as a Muslim scholar he does not hesitate, when writing history, just like the Muslim artists of the Mughal era who painted the miniatures, to acknowledge women's power and show his fascination for it. This male attraction to powerful women is in fact a distinctive feature of Islamic civilization, one which existed in the past and is re-emerging today with the satellite television stars, as we will discover in the epilogue "The Satellite, the Prince and Scheherazade". And this feature of male enjoyment of women's power, so strong in Islamic art is, I find, missing in the West. Women in Matisse and Picasso harems are as passive and frivolous as the women in Western fashion magazines today: only if women are brainless, can they be attractive; this is the Western enigma I tried to understand in my book "Scheherazade goes West", translated into many languages as "The West and the harem". Why, to be beautiful in the West, do women have to renounce their intellectual prowess? And why are Eastern men so attracted to intellectually powerful women? This exhibition helps to figure out this enigma. And what I like most about this exhibition is that it does not try to teach you any lessons, or give you any answers: it just helps put the pieces of the puzzle together. But the second thing that makes this exhibition such an eye-opener, is that it breaks the stereotype that everything good (democracy, women's rights, etc.) is Western and everything bad (scorn for women's and sexual equality, etc.) is Eastern. In this sense, crossing the rooms of this exhibition in this agitated and war-inclined post-September 11th era is a soothing and liberating experience. This exhibition is liberating because it

reduces our anxieties by reducing our fears of the stranger, of the different other, of Westerners if we are from the East and vice-versa. Why? It breaks down the fears between men and women, as strangers and yet, so similar. Conflicting as we are as different sexes or cultures, we still need each other badly to achieve emotional bliss. Because exhibitions like this one, which help you travel peacefully into the East, make you meditate on how scary stereotypes are constructed. And therefore, this kind of exhibition enables you to deconstruct the stereotype, and that is when you regain the energy to build dialogues.

Mac Luhan said that "Propaganda ends where dialogue begins". To dialogue, you need to develop your own self-confidence; that is the lesson I have learnt with age. When I feel threatened or humiliated or, to the contrary, when I feel superior and arrogant, I am unable to dialogue. These kinds of exhibitions are liberating experiences, because they allow you to identify how the pieces of the puzzle of your own stereotypes, which are in fact the defensive weapons that you develop for protection, are woven together. The moment I see how I weave the pieces of the things which frighten me, then I can re-weave them differently. A good exercise in playing with fear is making necklaces: I keep undoing the pearls and silver pieces and re-stringing them together. People think I make necklaces for vanity: no, I string necklaces as an exercise in figuring out frightening obsessive ideas, such as stereotypes. An exhibition such as this one, which allows you to cross the boundaries of time and space, and travel between Matisse, Picasso and Muslim miniatures on the one hand, and from there jump to the realms of the imagination of contemporary Muslim women's artists, gives you wings. With wings, you can travel and create dialogues. And what makes me so optimistic about dialogue potential and explains my obsessive interest in digital Islam since the September 11th attacks, is that I do believe that the satellite creates wonderful opportunities for all those like you and I, who are not rich Saudi princes, to communicate and build bridges. So, let me embark with you at the end of this catalogue on a digital trip with "The satellite, The Prince and Scheherazade". Because, now more than ever

before, we need to teach ourselves how to navigate gracefully both in time and space. And believe me, when you start thinking this way, the classical distinction between East and West, the Orient and the Occident becomes literally meaningless. Unless you use it for purely intentional communication purposes, like the Sufi do. The Sufi, who are the mystics of Islam, say that you need to travel and understand foreigners, because otherwise you don't know who you are. *Safar*, the Arabic word for "travel" that became known to Westerners through tourism culture (*safari*) means "to put the mask down" (*kachfi l'qina*). According to many Sufi, a trip is called "*safar*" because it unveils the real self of the *musafir* (traveller)... "The suppressed side becomes visible". The trip, *safar*, as an experience of self-discovery, involves moving through space, "covering the distance" (*qat' al-massafa*); that is, leaving familiar grounds to enter unknown territories. In the Qur'an, the root (SFR) has to do with light "And Dawn, when it shines forth" (*wa aq-ḡubh ida asfara*) and "enlightened faces" (*wujuhun musfara*). Arabs call the ambassador *safir* because he is the emissary to foreign lands "whose task is mediation" (*as-safir, ar-rasul wa-l-muslim bayna al-qawm*). *Safar*, to travel, yesterday a luxury, is today, fortunately for us, an affordable experience. And in this globalised and digitalized planet, travel is the only possibility for all of us, as dangerous as it might sometimes be, to strengthen our own understanding of ourselves. You need to create a foreigner, even if he/she does not exist, to help yourself know who you are: in this sense, I need to keep my stereotype of Westerners, the strange Europeans who live on the other side of my Mediterranean coast, so as to figure out who I am. In short, what I am suggesting is that we should not be too hard on ourselves: don't ask me to give up all my stereotypes about the West! I will no longer know who I am if I do! So, enjoy your visit to the dark rooms of the exhibition, and make sure you come out safe and sound, with your baggage full of stereotypes intact.

#### Notes

1 'ABD AL-HADI, Hissam "The Empire of Women: Among 80,000 employed in Radio and Television, 50,000 are women", a survey

published in the Ramadan issue of the Egyptian Magazine *Rose El Youssef*, no. 3886, November 30-December 6th, 2002, p. 43-45. *Rose El Youssef* was one of the first avant-garde magazines to be created by a woman, Fatema El Youssef, who founded it in 1925.

#### Selection of quotations from the following works by Fatema Mernissi

*Scheherazade goes West: different cultures, different harems*, Washington Square Press, New York 2001.

*Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood*, Perseus Books, Cambridge, Massachusetts, 1994

"Is there a tradition of painting in Islam? Does not Islam forbid representation of human figures[...] The Arabs fantasized about Scheherazade of *The Thousand and One Nights*; the Persians painted adventurous princesses like Shirin, who hunted wild animals across continents on horseback; and the Mughals, or Turco-Mongols, from central Asia, gave the Muslim world wonderful erotic paintings filled with strong, independent-looking women and fragile, insecure-looking men" [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 167 and 164 ]

"To change the mind of a criminal who is intent on killing you by telling him stories is an extraordinary achievement. In order to succeed, Scheherazade has to master three strategic skills: control over a vast store of information, the ability to clearly grasp the criminal's mind, and the determination to act in cold blood. The first skill is of an intellectual nature, requiring a wealth of knowledge, and Scheherazade's encyclopedic erudition is described in the first pages of the book: 'Scheherazade had read the books of literature, philosophy, and medicine. She knew poetry by heart, had studied historical reports, and was acquainted with the sayings of men and the maxims of sages and kings. She was intelligent, knowledgeable, wise, and refined. She had read and learned.'" [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 47]

"What happens to our queen when she goes West? What changes do Western artists inflict on Scheherazade in order to make her conform to their fantasies when she crosses their frontiers? [...]



Strangely enough, the intellectual Scheherazade was lost in all these translations, apparently because the Westerners were interested in only two things: adventure and sex. And the latter was expressed only in a bizarrely restricted form confined to the language of the female body. *Samar*, the Arabic word for talking late into the night, was nowhere to be found in the Christian Europeans' tales. For an entire century, Westerners' interest in *The Thousand and One Nights* was limited to its male heroes such as Sinbad, Aladdin, and Ali Baba." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 58 and 62]

"Sister, if you are not sleepy, tell us one of your lovely little tales to while away the night, before I bid you good-bye at daybreak, for I don't know what will happen to you tomorrow." Shahrazad turned to King Shahrayar and said, "May I have your permission to tell a story?" He replied, "Yes," and Shahrazad was very happy and said, "Listen": [The *Arabian Nights*, translated by Husain Haddawy, Everyman's Library-Alfred A. Knopf, New York 1992, p.16]

"In all truth, Scheherazade, these wondrous stories of yours dispel all manner of troubles and sadness." "Indeed, Dunyazade, but do wait for the end of the tale, it is a real surprise! That is, if his Majesty, King Shahryar, will allow me to live to tell it." "By my faith I will not kill her, not until I have heard the end of the story," thought the king, and he fell into a deep sleep. The arrival of dawn took Scheherazade by surprise and she fell silent. [End of the Thousandth Night in "Ma'aruf the Cobbler", from *Les mil i una nits*, Catalan translation by Dolores Cinca i Margarida Castells, Proa, Barcelona 1997, Vol. III, p. 777]

"It is the Ottoman imperial harem that has fascinated the West almost to the point of obsession. It is this Turkish harem which inspired hundreds of orientalist paintings of the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries [...]" [F.M., *Dreams of Trespass*, p. 34]

"I soon noticed that most of the men grinned when pronouncing the word 'harem.' [...] Yet for me, not only is the word 'harem' a synonym

for the family as an institution, but it would also never occur to me to associate it with something jovial." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 2 and 12]

"Why do you think our Muslim ancestors built walled palaces with internal gardens to imprison women? he should ask me. Only desperately fragile men who are convinced that women have wings could create such a drastic thing as the harem, a prison that presents itself as a palace." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 8]

"The word *majliss* means a group of people with similar interests who meet in an attractive place, such as a garden or a terrace, for the sheer pleasure of conversing together and having a good time." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 130]

"Descriptions of bathing abound in *The Thousand and One Nights*, and baths are often used as preparatory rituals to important acts involving the crossing of new frontiers in time or space [...] Since this conception of the bath and cleansing ritual is completely lacking in Christian culture, it is not especially surprising that many Western artists were drawn to what they regarded as an exotic Oriental fantasy." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 100]

"The Caliph asked Tawaddud: "What is your name?" to which she answered, "My name is Tawaddud." He then inquired, "O Tawaddud, in what branches of knowledge dost thou excel?" to which she answered, "O my lord, I am versed in syntax and poetry and jurisprudence and exegesis and philosophy; and I am skilled in music and the knowledge of the Divine ordinance and in arithmetic and geodesy and geometry and the fables of the ancients . . . and I have studied the exact sciences, geometry and philosophy and medicine and logic and rhetoric and composition; and I have learnt many things by rote and am passionately fond of poetry. I can play the lute and know its gamut and notes and notations and the crescendo and diminuendo. If I sing and dance, I seduce, and if I dress and scent myself, I slay. In summary, I have reached a pitch of perfection such as can be estimated only by those of them who are firmly rooted in knowledge." ["The Story of Abu al Husn and his slave girl Tawaddud"

from *The Book of the 1001 Nights and a Night*, translated by Richard F. Burton (London: Burton Club for Private Subscribers, 1886), vol. V, p. 193 and 194]

"I tried to imagine what would have happened if Ingres had met Shirin face to face in the Bois de Boulogne woods. Would he have stripped her of her arrows and horse in order to paint her? Would he have taken away her silk caftan and clothes as well?" [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 171]

"In my harem, I prefer my women to be totally nude, just like Ingres's *Grande Odalisque*," he said in a ceremonious tone that censored any type of dissension. "Nude and silent – these are the two key qualities of my harem women." "This is really bizarre," I finally dared to comment, but only after we had left the Salle Denon and were heading toward the exit. "Muslim men seem to get a sort of virile power from veiling women and harassing them in the streets if they aren't 'covered' properly, while Western men like yourself seem to derive a tremendous pleasure from unveiling them."" [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 106]

"Well, look, Western men did not, for example, unlike the painters of Muslim miniatures, represent themselves in the harems they painted. In Ingres's harem, you don't find the male partner. Maybe a slave occasionally, but not the master [...] Eroticism in Western painting," Christiane went on, "was always a male observer looking at a nude woman he paralyzes in a frame." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 183]

"*Samar* is on one of the many Arabic words loaded with sensuality. Though literally, it simply means to talk in the night, it also implies that to talk softly in the darkness can open up incredibly rich veins of feeling. *Samar* reaches its perfect state when there is a moon; "the shadow of the moon" (*zil al qamar*) is, in fact, another meaning of *samar*. In the shadow of the moon, the lovers fade into their cosmic origin and become part of the shimmering sky. In the shadow of the moon, dialogue between a man and a woman – as difficult as it seems during the day- becomes a possibility. Trust between the sexes has a better chance to flourish when the conflicts of the day have

faded." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 39]

"In the Muslim psyche, to love is to learn about crossing the line to meet the challenge of the difference. It is also about discovering the wonderful richness of humanness, the plurality, the diversity of Allah's creatures" [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 175]

"To fall in love is to experiment with the different, to open oneself up to the risky pleasures of unfamiliar sensations and emotions, in a place where fear and the desire for discovery are fatally connected" [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 135]

"I then concluded my short speech by quoting Jahiz, a ninth-century Arab writer who in several essays analyzed the *jarya's* predicament, declaring it completely irrational not to expect a talented woman to try to use her power and skills to dominate her master. The kind of love (*'isq*) inspired by a talented *jarya* "is a plague which reduces men to utter vulnerability," Jahiz explains, because she entraps men in a complicated emotional cocoon woven together out of multiple emotions operating at different levels. "This '*'isq* includes and nurtures many kinds of affects," Jahiz notes. "It links together the feeling of love (*hub*), erotic passion (*hawaa*), affinity (*mushakala*), and the inclination to keep the companionship going (*ilff*)." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 37]

"What happens to a man's emotion when female beauty is an image – and that image is fabricated by the man himself?" [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 142]

"Just as we were about to leave the room, I noticed that *Odalisque with Red Trousers* was finished in 1921. [...] That date is important in Muslim history, as it is the year when women's liberation occurred in Turkey, as part of a nationalist struggle for liberation. In the 1920s, when Matisse was painting Turkish women as harem slaves, Kemal Ataturk was promulgating feminist laws that granted Turkish women the right to education, the right to vote, and the right to hold public office." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 109]

"As a consequence of those laws, which were to transform the entire

Muslim world, no less than seventeen women were elected to the 1935 Turkish parliament – the first representative body ever to be democratically elected in Turkey, which up until then had been ruled by the powerful Ottoman dynasty." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 109]

"In 1909, the Young Turks banned the harem and the Turkish sultan was forced to free his ex-slaves – now citizens of the first republic in Muslim history. The Turkish civil code adopted in 1926 also outlawed polygamy, and gave equal rights of divorce and child custody to both men and women. Women's enfranchisement soon followed, with women granted the right to vote in local elections in 1930, and in national elections in 1934." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 110]

"In the Occident, since the male artist controls the image of beauty, his harem is a safe place, filled with nude and silent women. It does not matter much if, in actuality, the women do have brains and are intelligent, as long as they hide it." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 114]

"In conclusion, one could say that the West's understanding of Scheherazade and the harem world was skin-deep, cosmetic and superficial. The storyteller's yearning for a dialogue between men and women found no echo in the West." [F.M., *Scheherazade goes West*, p. 74]

**THE FASCINATION FOR TRAVEL TO THE ORIENT. LADY WORTLEY MONTAGU**  
Patricia Almarcegui

Pages 14 to 33

If we traced the journeys and destinations of European travellers we would see that the majority of them coincide. They showed the same interest in their itineraries and followed in one another's footsteps. During the Renaissance, travel concentrated on the West Indies, and, from the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, on the Pacific. Between 1720 and 1860, the history of the geography of travel covered that Far East known as the Orient. A cardinal point, or a relative designation (it always depends on the position of the observer). For the European

today, this space is linked to the region known as the Middle East. Interest in this cardinal point stemmed from geographical, commercial and political objectives on new territories, as well as the notions of a way of thinking that defended the aesthetic experience and subjectivism, which found its synthesis in the magic of the distant and exceptional. Oriental space amazed, subjugated and discovered the need for a different world; an unknown, strange, mysterious and remote world, which, until that time, had been encountered outside experience. Herder had advocated the idea of the equality of cultures and the concept of *Volksgeist*, which upheld the inner coherence of people united by a common spirit and formed a concept of humanity similar to a large family. Thus it was believed that cultural individualities could be integrated into a whole and the peculiarities of the Other were assimilated by the best society of all: civilised society. Descartes had already advocated that the relationship with the Other was established as a necessary method for self-knowledge. The Other was important insofar as it was useful to the traveller. In this way, the perception of the new Oriental space ended up being less of a clash of differences and more of a search for one's own characteristics in the Other. Thus, a set of discourses took shape which the Europeans used to build their image of the Orient. These discourses resulted in a curious and strange geography which was much closer to cultural imagery than to the facts themselves. In the light of the latest questions generated by the system of prevalent interpretations of the Orient, it is of extraordinary interest to study these discourses from inside what the construction process of the identity of the modern subject entails. A process that was determined through contact with the Other. The relationship established by the eighteenth-century traveller with the Other showed the way in which the fears, anxieties and peculiarities, which the person in motion transported like signs from the start of their itinerary, came to the fore in the process of travel. Thus, we can state that identity was formed through contact with the Other. Eighteenth-century travellers viewed the alternative of the Orient as a

form of escape which showed that horizons had lost their context and revealed a search for those assumptions they were unable to find in their own space. The Orient was desired and became a region of desire; a desire which was incomplete and unfeasible, as it constantly referred to an otherness. This is why it was often represented as a disappointment. Something which had taken so much effort to achieve could never tie in with the territory of desire and would have to be described through disappointment. The more the travellers tried to give form to this space, the further removed the representations of the true Orient became.<sup>1</sup> Given these circumstances, while this destination became another alternative, another possibility for the already known, the perception of the Orient turned into a harmful apathy through a strange inversion of signs, represented as the negativity of Europe. As Berchet<sup>2</sup> said, each culture needed to produce and desire a ghost which was the reverse of savagery in order to confront their ideal of civilisation so that it would become a negative countermodel. He stated that the models were always indissociable from their countermodels. Europe needed the Orient in order to define itself and it created a negative image of the Other onto which it could project its fears and anxieties. As Juilliard wrote,<sup>3</sup> the Orient became a concept in order to define itself negatively with regard to the Other and also an image which allowed people to dream themselves in a marvellous world. For Europe, the Orient became the setting for multiple imagery resulting from an outside viewpoint, onto which oneself was projected and did not speak to the Other, and a subsequent viewpoint, with writings composed outside the visited space, garnered from notes taken during the journey. And the Orient became established as an imaginary discourse which made it impossible to approach the Other, or even think about it, as it had become a construction of the imagination. It was along these lines that Mary Pierrepont (1689-1762) - Lady Mary Wortley Montagu, following her marriage to Edward Wortley Montagu, the English ambassador to the Ottoman Empire - summarised and formed, in her *Letters*, the main characteristics of the dialectic of

the gaze of the eighteenth-century traveller to the Orient. She was the first European to be allowed access to the harem, and her descriptions of this forbidden place were a means of building its identity from her knowledge of the Turkish female condition. Between August 1716 and October 1718, Lady Montagu travelled to Rotterdam, Vienna, Prague, Leipzig, Hanover, Sofia, Edirne, Istanbul, Genova, Turin, Lyon and Paris. During her travels she engaged in correspondence, mainly with her sister Lady Mar, her English friends, Alexander Pope and the abbot Antonio Conti, and kept diaries.<sup>4</sup> 1763 saw the publication of her *Letters of the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu*... The book had a great impact and became a reference work for leading authors such as Voltaire, Johnson, Gibbon, Walpole and Richardson.<sup>5</sup> The latter based his character Miss Barnevelt, in his novel, *Sir Charles Grandison*, on Lady Montagu. At that time, Turkey symbolised the synthesis of Islam for Europe, owing to the Turkish, Persian and Arabic elements which made up its culture. In spite of the fact that the capital of the Ottoman Empire had become a necessary interlocutor for Europe, given the commercial and political interests they both shared, for most of Europe's inhabitants it continued to represent a remote and strange world which became an object of fascination and gave rise to the fashion called *turquerie*, which Lady Montagu popularised definitively in her *Letters*. At the beginning of the eighteenth century, hardly any women travelled to the Orient.<sup>6</sup> Those who did so were accompanied by their husbands or were on religious pilgrimages. We would have to wait until the end of the eighteenth and nineteenth centuries to find unaccompanied female travellers, who were immediately styled as romantic heroines and based themselves on Lady Montagu's *Letters* in order to prepare and document their visits to the harems. Among them were: Sophia Lane Poole (the wife of the first English translator of *The Arabian Nights*, Stanley Lane Poole), who lived in a harem and published *The Englishwoman in Egypt, Letters from Cairo Written During a Residence there in 1842/3/4* (1844); and Anne Harvey, *Turkish Harems and Circassian Homes* (1871), which described her difficulties in gaining access to these forbidden spaces.

The fascination with the Orient that Lady Montagu showed in her work was influenced decisively by the book that astounded the whole of Europe: *Les Mille et une nuits*. The text became a constant reference and source of anecdote and ethnographic research in her *Letters*. The work was translated into French in 12 volumes, between 1704 and 1717, from 50 manuscripts in Arabic purchased by Antoine Galland, secretary to the Portuguese king's ambassador in Turkey, during his visit to the Orient between 1679 and 1688. The fascination engendered by the publication of the work was so great that it can be said that it shaped the European imagery of the Orient. Anyone who read the *Letters* could not fail to compare Lady Montagu's descriptions of the Orient with Galland's translation. Everything had to be as it was described in *Les Mille et une nuits*; a sensual, marvellous, unreal world, tinged with fantasy and exoticism. Nevertheless, this Orient was a representation which stemmed from European imagery. Galland had tailored his translation to eighteenth-century French society, omitting the parts he considered unsuitable and giving free rein to his imagination. However, this work was not sufficiently expurgated and had to be rewritten so that it could be adapted to the tastes of the English Victorian public. This time, Stanley Lane Poole undertook the project in 1859. It was another famous translation, *The Arabian Nights* by Richard Burton in 1882-1886, that put back the erotic episodes Galland had removed. This meant that it was aimed at a different audience and prevented it from being read by the women of English society at the time. Lady Montagu revealed to what extent *Les Mille et une nuits* had influenced her *Letters* when she wrote the following to her sister: "You will, I suspect, imagine that I have distracted you thus far with a tale that has been embellished somewhat on my part. You will say that it is too similar to *The Arabian Nights*, so many embroidered napkins and a gemstone as large as a turkey's egg! You forget, dear sister, that these tales were written by an author from this country and, with the exception of some embellishments, they are a true representation of the customs here."<sup>7</sup> Lady Montagu had received an excellent education. She was Henry

Fielding's second cousin and at her home she had an extensive, magnificent library which her father had assembled, and private tutors in French and Latin. This gave her what can be termed an "enlightened" education which was to help her immensely in her descriptions of Turkey. In order to prepare for her journey to the Ottoman Empire, she read the following books: Paul Rycout, *The History of the Turks: From the year 1678, To the Year 1699* (1799); Richard Knolles, *The Turkish History from the Original of that Nation to the Growth of the Ottoman Empire with the Lives and Conquests of their Princes and Emperors* (1687); George Sandys, *A Relation of a Journey* (1615) and John Sanderson, *The Travels of John Sanderson in the Levant: 1584-1602* (1614). And to garner information about life in the harems she read Robert Whither's, *Description of the Grand Signor's Seraglio of Turkish Emperor's Court* (1650) and Jean Dumont's, *A New Voyage to the Levant* (1696). All these works portrayed the harem very differently to the way in which Lady Montagu would describe it later. She applied the critical spirit, typical of the modern traveller, to analyse and interpret the condition of the women who lived there. In short, Lady Montagu was following the characteristics that had established themselves as essential conditions of the journey, based on classical travel. Let us look at the way in which these characteristics were established before the eighteenth century. In the thirteenth century, Saint Thomas had legitimised the foundations of the modern experimental spirit. In the *Summa theologiae*, he had separated negative curiosity, associated with instability and the *evagatio mentis*, from positive curiosity, associated with stability and *studiositas*. In this way, *curiositas* became *studiositas* and the world began to consider itself a "field of investigation" open to mankind. All these factors influenced the legitimisation of individual experience and had a bearing on travel, creating a new kind of critical and empirical journey during which man wondered about the causes and reasons for the phenomena he was perceiving. Gradually, the journey became an end in itself, made by a subject aware of his own means, of his freedom and independence. His independence could attain greater scope in the journey than it could in



other forms, as the mobility involved in travel enabled man to exercise his freedom of action to the full. Compared to classical travel, modern travel freed itself of the need to depart and it was driven, instead, by the will and desire to undertake the journey. Likewise, all that had been studied could be projected onto the new space. And the journey established itself as a way of completing incomplete knowledge. The journey was practical experience which complemented the theoretical experience, what had been learned; and the journey acquired dignity through the knowledge it offered. Nevertheless, only the "in situ" verification of what had already been learned, confirmed the knowledge acquired. And there was only one way to verify this: through the gaze. The gaze engendered knowledge and was a carrier of knowledge. Observation created the present, the act of observing, of bearing witness, and reproduced the simultaneity of the fact of seeing an object and an action, reconstructing a moment in time. The gaze made it possible for man to reconstruct past events which he had not witnessed and which other travellers and sources had described to him. During the Middle Ages, sight and the other senses had symbolised corruption, but during the sixteenth century, Francis Bacon laid the foundations of empiricism while, at the same time, giving them dignity and affirming that they constituted the natural connection between the human mind and nature. At the time when man begins to look for and recognise God's imprint on creation, the corruption of the senses will have ended and the inductive method will reconquer the original innocence of the gaze. Thus, from the seventeenth century onwards, the discipline of experimental observation involved the natural correspondence between spirit and nature, the source of scientific progress. Travel was imbued with a philosophical dignity. Gradually, direct observation opened the field to subjectivity. By observing, comparing, and studying the outside world, the foundations were laid in order to, simply, change space one day, in order to turn towards oneself and begin to look at oneself, compare oneself, study oneself, question oneself... The field of that subjectivity was opened by what could be termed an "empirical aesthetic", the result of direct

observation, characterised by a specific singularity of the seventeenth- and eighteenth-century traveller. Thus, when Lady Montagu defended the gaze as proof of the veracity and authenticity of what had been visited, she was also adopting the characteristics of the eighteenth-century traveller. For her, the main objective of the journey consisted of the experience that it would provide. Travel allowed her to apply the senses to the new space and the gaze, and to see the extent to which what she perceived coincided with what she had studied. She wrote, in a letter to one of her greatest admirers, Pope, that there was no better way of learning than through the experience provided by travel, which enabled the individual to corroborate the veracity of what they had read about by means of the gaze. Lady Montagu also said that many of the travellers' writings contained inaccurate information when they described the harem. This was because men were forbidden from entering and there had never been a gaze which allowed its authenticity and veracity to be corroborated: "You may be surprised to receive a description so different from those of the current travel writers, who delight in talking about matters they know nothing of. Only under very special circumstances, or on some extraordinary occasion, are Christians admitted to the house of a man of noble birth, and its harems are always forbidden territory. This means that they can only describe the outside".<sup>8</sup> Lady Montagu's writings are characterised by the way in which she described the Other. She made it possible for the Turks *to see one another*; her words enabled the Turks *to let themselves be seen*. The *Letters* revealed a model of aesthetic approach (the painter Jean Auguste Dominique Ingres was to depict it perfectly) which updated what had been visited, in a picturesque desire which was characteristic of the time: "Its beautiful maidens, twenty of whom reclined side by side beneath the council chamber of the sultan, brought to mind the ancient paintings of nymphs. I do not believe that nature has ever offered a scene of such beauty. He signalled to them to play and dance. Immediately, four of them began to play soothing airs on their instruments (...). There could have been nothing more ingenious or apt

to inspire certain ideas; the melodies were soft, the movements so languid, accompanied by pauses and fluttering eyelashes, that half their number fell to the ground and then recovered with such grace that I am sure the coldest, most strait-laced prude on Earth could not have looked at them without thinking of something that could not be spoken of".<sup>9</sup> As was mentioned earlier, eighteenth-century travellers undertook their journeys in order to complete their theoretical training with practical experience. In this way, they were able to go beyond the terrain of what they had read in books and see if their content coincided with the new space or not, and if it didn't, "à le corriger"<sup>10</sup> [to correct it]. The recently visited country appeared legible and penetrable, as a specific text where we can find marks, traces and imprints.<sup>11</sup> And what seemed strange was interpreted from what was known. Differences were reduced to habits and customs and the recently visited place became relativised. Although there was hardly any separation between the content of what had been read and the place described, writing became a discursive repetition of other stories. In this way, the travel story established itself as a rewriting of previous stories in which the "j'ai vu" [I have seen] obviously becomes "j'ai lu"<sup>12</sup> [I've read it]. Lady Montagu wrote: "One of my countrymen, Mr Sandys, whose book I am sure you will have read and found to be the best of its kind, describes these ruins, and attributes them to the founding of a city begun by Constantine before Byzantium was built. However, I see no good reason for such an assumption and tend to believe they are more ancient".<sup>13</sup> In this way, travel literature made constant reference to the past as it involved constant rewriting. The visited place was transferred to a previous time and space where there could be a link with the traveller's origin, but which always represented a past for the other place. The erudite person did not encounter another person, but a former self: "Here I have read your Homer with infinite pleasure and I find a number of explanatory passages, the beauty of which I had previously failed to comprehend. Many of the customs and garments in fashion at the time have been preserved and I am not surprised to find here more relics of a far-off age

than can be found in other countries, as the Turks have not concerned themselves with introducing their own customs, as other nations, who consider themselves more advanced in general, have done".<sup>14</sup> During her travels in Turkey, Lady Montagu visited the interiors of four harems: that of the wife of the Grand Vizier, Arnand Jalit Bajá; that of Fatima, the wife of Kâhya Ibrahim or second functionary of the Empire; that used by the Grand Vizier when he was travelling in the environs of Istanbul; and that of Hafise, the widow of Sultan Mustapha II. These visits enabled her to reflect on the condition of women in Europe and Turkey, and to define and construct herself from contact with the Other. Since her youth, she had expressed her opposition to the social precepts to which European women were forced to adhere. She refused, for instance, to marry the husband her father had chosen for her and spoke out in favour of the burgeoning English feminist movement in the periodical, *The Nonsense of Commonsense*. Lady Montagu enjoyed entering the harems dressed in Turkish garments, in an attempt to identify with the women of that country. However, at the same time this identification was taking place, it seemed to become an aesthetic and exotic object, an object to be observed and a character in her own story, which could be admired as yet another example of the visited space: "now I am attired in Turkish garb and I think you would concur with me that it is admirably becoming. I intend to send you my portrait. Meanwhile, accept this description of mine".<sup>15</sup> As Damiani points out, the costume was, at times, an indulgence for her, used more for personal vanity than with a serious function.<sup>16</sup> For most of the travellers who described the harem, the space became the symbol of Oriental otherness. Its interior became the image of a small microcosm, a microcosm containing all the elements associated with the Orient. The absolutism of the sultan, who locked women away and possessed them. Oriental marriage, identified with polygamy, the symbol of barbarism. And the enslavement of women, a sign of lack of civilisation. For those travellers, the female condition was solely identified with polygamy (a necessity in the Orient, as

Montesquieu had upheld, as the heat of this region stirred men's desires) and women were merely described with their veils in a specific space: the harem. They had no identity beyond these descriptions. That is, women were defined by what they could not do. And as an image of a countermodel or an Oriental otherness, they became a metaphor in French society which was used to condemn the conditions of women in that country. Lady Montagu used her stories about the subjugation of the ladies in the harem to the sultan, to condemn the female condition in Europe: "all the ladies (...) are prepared to die of envy and jealousy [for the sultan] (...). However, this seems neither better or worse than what occurs in most court circles where the monarch's gaze is observed and each one of his smiles is eagerly anticipated and envied by those who do not receive them".<sup>17</sup> Lady Montagu's descriptions of the harem became a way of building her identity, and travel to the Orient provided her with an opportunity to speak for herself at last: "Until they reach 35 years of age, women are considered inexperienced girls who cannot make their voices heard until they are nearly 40 (...). I am pleased to be at this insignificant period as I can, at least, cherish the hope that I will be able to make my voice heard one day whereas, in another place, it cannot even appear".<sup>18</sup> Lady Montagu projected her imagery onto these visits and believed she had found a space of freedom for women, as so many other travellers thought they had done. While Europe presented a perverted social scene which was to be avoided, the Orient symbolised the place where all desires could be projected, without concealing them or living them in secret. These desires became a denunciation of the social vanities of the country being visited, but could, however, be enjoyed by a natural morality, that is to say, above all suspicion. Against the excesses of Christian spirituality, the most "sensualist" thought offered by the Orient was geared to organising a programme of "agreeable sensations". Everything was lived as a conscience beyond blame. Thus, on the one hand, Lady Montagu's harem consisted of an inviolable space to which no one could gain access and a place where women could freely indulge in their passions, and, on the other, a space

which allowed women to be united. This enabled them to form a pressure group which could challenge the authorities should some unusual case of need arise. It was quite the opposite in Europe, where women had to face subjugation by their fathers and husbands. In short, the omnipresent censure of European society to which women were subjected, disappeared in the harem: "Turkish women are, perhaps, freer than any other women on Earth, and the only women in the world who live a carefree life of uninterrupted pleasure, and devote all their time to paying visits, bathing or pleasurable diversion".<sup>19</sup> Lady Montagu became the only person who was allowed to enter these mysterious places and make visible what had been invisible until then. In other words, she was able to penetrate the mystery and essence of the place which had been defined as an Oriental microcosm. The uncovering of this place established the image of an Orient which finally seemed to be shedding its veil. The harem then became subject and object: an object of curiosity and a subject of representation. Its women became penetrable objects for Lady Montagu and subsequent travellers who were able to gain access to these interiors. Yegenoglu went even further and interpreted the representations of Lady Montagu's harem from the precepts of colonial and feminist discourse. Lady Montagu only visited the Orient because her husband had been posted there, so her descriptions consisted of a gaze made possible through him. Furthermore, her discourse is characterised by a desire for control. Deep down she wanted to rescue the bodies of the subjects/objects in the harem to make them visible. In order to do so, she used her authority to enter that space and this gave her enormous power. She knew perfectly well that she was the first woman to enter a harem: "They invited me to dinner at the house of the Grand Vizier's wife and it was with great pleasure that I made myself ready for a ceremony never before offered to any Christian".<sup>20</sup> Lady Montagu also gained access to other Oriental spaces forbidden to men. During her trip to Sofia (Bulgaria), she visited a Turkish bath house. Her subjective description was one of the basic sources for Ingres' painting, *Le bain Turc* (1862).

The French painter copied in his diary entire passages of Lady Montagu's letter of 1st April 1717,<sup>21</sup> in the French translation of 1805. Thus, Lady Montagu's text became Ingres' real Orient. In the painting and the narrative of the *Letters*, the pleasure and desire associated with the Oriental character were multiplied with the description of a great many women at the baths: "I calculate that there were some two hundred women in total".<sup>22</sup> Lady Montagu represented this place with a gaze which showed women more as exotic objects than subjects who could speak for themselves: "They walked and moved with the same majestic grace Milton describes when referring to the mother of us all. Some of their number were as well-proportioned as any of the goddesses drawn by Guido or Titian's pencil. Most had glowing, white skin, covered only by their beautiful hair styled into many plaits which hung about their shoulders, adorned with pearls or ribbons: they were the perfect representation of the figures of the Graces".<sup>23</sup> Lady Montagu used her narrative to represent herself as another aesthetic object inside the baths. Nevertheless, in the midst of "all these naked women in different postures"<sup>24</sup> she appeared dignified and in a privileged position as she had not divested herself of the riding outfit she was wearing. At times, she could not bear the heat of the Turkish baths and finally had no option but to unbutton her shirt and "show them the stays [inside her dress], and this satisfied them greatly".<sup>25</sup> More than a century later, Ingres painted 26 women in passive poses. Delighting in their own company, they remain enclosed in a private space which is only for the eyes of the person looking at the painting. The painting was done in the shape of a keyhole which heightened the desire to observe it. Furthermore, in *Le bain Turc* there was nothing which could really be identified with the space of a Turkish bath house, and it seemed more of an excuse to depict the sensuality which, in the nineteenth century, had been identified as the essential trait of the Oriental woman. In short, Ingres's painting suggested the social and moral codes of the European bourgeoisie. Lady Montagu projected her imagery onto the Orient and wove a dialogue between herself and her desires into her work. In a society of men, in a series of spaces which

did not deviate from the routes and monuments described by earlier visitors, and on a number of visits to the most select enclaves of Muslim society, she had no alternative but to imagine, dream and invent Turkey. As she herself said, with the aesthetic approach which characterised her way of travelling, "each scene inspires me with a poetic idea"<sup>26</sup> and each new description "a change of scene".<sup>27</sup> And this was the representation of the Orient for Europe, a theatre and setting where one could create an image of oneself: "there can be no doubt that this is one of the most magnificent countries in the world. Even now, what I see is so new that every day is like a different scene from a new opera".<sup>28</sup> Lady Montagu, like so many European travellers to the Orient, reflected in her *Letters* the possibility of defining oneself from the Other. Her identity changed when it came into contact with the Orient and made her define and essentialise the characteristics which only travel could bring out. In the Orient, it was possible to condemn the lack of social and political improvements in that region, but also the fact that there were changes that were still necessary in Europe. In reality, Europeans were showing their own anxieties and needs by accusing the Orient. Europe needed the Orient to define itself. And the gaze onto it turned back as though in a convex mirror and reflected the Europe that had produced it. Every Orient is the result of a history and every Orient has its own construction. To sum up, for that century's travellers, the Other is unknown; the Other only becomes known insofar as one reflects and projects oneself onto it.

#### Notes

- 1 YEGENOGLU, Meyda, *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 73.
- 2 BERCHET, Jean-Claude, "Le bonheur oriental", in var. authors, *Orient en lumières*, Université de Grenoble III, Grenoble 1987, p. 98.
- 3 JULLIARD, Colette, *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, Harmattan, Paris 1996, p. 10.
- 4 MOULIN, Anne-Marie and CHUVIN, Pierre, *Lady Mary Montagu. L'Islam au péril des femmes*, Maspero, Paris 2001, p. 8.
- 5 HALSBAND, Robert, *The life of Lady Mary Wortley Montagu*, Clarendon Press, Oxford 1960, p. V.

- 6 GRUNDY, Isobel, *Lady Mary Wortley Montagu*, University Press, Oxford 1999, p. 153.
- 7 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *Cartas desde Estambul*, Casiopea, Barcelona 1998, p. 174.
- 8 *Ibidem*, p. 135 and 136.
- 9 *Ibidem*, p. 142.
- 10 PASQUALI, Adrien, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Klincksieck, Paris 1994, p. 53.
- 11 LITVAK, Lily, *El ajedrez de las estrellas. Crónica de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Laia, Barcelona 1987, p. 15.
- 12 MOUREAU, François, "L'Imaginaire vrai", in *Métamorphoses du récit de voyage*, Slatkine, Paris 1986, p. 166.
- 13 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 206.
- 14 *Ibidem*, p. 123.
- 15 *Ibidem*, p. 117.
- 16 DAMIANI, Anita, *Enlightened Observers. British Travellers to the Near East 1715-1850*, American University of Beirut, Beirut 1979, p. 67.
- 17 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 173.
- 18 *Ibidem*, p. 60.
- 19 *Ibidem*, p. 194.
- 20 *Ibidem*, p. 137.
- 21 SCHLENOF, Norman, *Ingres, ses sources littéraires*, PUF, Paris 1956, p. 281. Another fundamental source is the work by MASTER, L. D., *Turc allant au Bain* (1568), cf. THOMPSON, James, *The East Imagined, Experienced, Remembered*, The National Gallery of Ireland National Museums, Dublin 1988, p. 24.
- 22 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 104.
- 23 *Ibidem*, p. 105.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*, p. 106.
- 26 *Ibidem*, p. 204.
- 27 *Ibidem*, p. 104.
- 28 *Ibidem*, p. 100.

#### THE HAREM OF TOPKAPI

Pages 34 to 41

Following the taking of Constantinople in 1453, the Sultan Mehmet II Fatih (the Conqueror) converted Istanbul into the capital of the Ottoman Empire and into the centre of Sunnite Islam, substituting Baghdad. The city's fall, along with that of the debilitated Byzantine Empire, did not, however, mean the end of the Western presence in this privileged enclave. Mehmet II promoted reforms in the city – the conversion of Santa Sofia into a mosque, the construction of new palaces and residences – without

excluding the large number of European merchants (mainly Venetians and Genoans) who had moved to the Bosphorus and who settled down in the Galata neighbourhood. Istanbul, the power centre of the Ottoman dynasty, continued to be the place of reference for European merchants and travellers, the city that opened the doors to the Orient and that offered the image – the nearest and the most emblematic image – of the harem. One of the first works by Mehmet II was the construction of the Eski Saray (Old Palace) where the Imperial harem was installed. Shortly afterwards, between 1459 and 1465, the Yeni Saray (New Palace) was built, and in the 18th century it would go on to receive the name of Topkapi Sarayı (Cannon Gate Palace). This new palace was built on the acropolis of the former Byzantium, in an extraordinary setting overlooking the Marmara Sea, the Bosphorus and the Golden Horn. In 1541, when a great fire destroyed part of the first residence, Roxelana – at that time the second wife of Suleyman – moved into the New Palace with some of her slaves and eunuchs. However, the harem did not move completely to the Palace of Topkapi until three generations later, in the times of Murat III, the grandson of Suleyman. The Topkapi Sarayı was the imperial residence until 1836: from then on, the Sultans preferred to live in other palaces built on the shores of the Bosphorus. The deposing of Abdul-Hamid II in 1909 meant the end of the last imperial harem. Over a period of four centuries the sultans built, restored and redecored pavilions and rooms according to their needs and tastes, making the Topkapi harem a place of complex architecture. The harem occupies a large part of the north-eastern part of the Palace. Beyond the Gate for carriages lie the rooms of the guards, the black eunuchs and their chief (*kizlar agassi*). The black eunuchs were, together with the sultan and the jester, the only men who could cross the main Entrance to the harem. Despite its architectural complexity, the first floor, the most important area, can be divided into large sections that reproduce the hierarchy of the harem. The area for the *cariye* (women slaves) lies after the quarters of the black eunuchs and also on the upper floor; the rooms of the sultana *valide* (mother of the



sultan) are next to the sultan's pavilion, approximately in the centre of the harem; near to these are the rooms of the first and second *kadin* (wives), and, next to the area for the slaves, the rooms of the other wives (generally three). The rest of the first floor is dedicated to the sultan, whilst the apartments of the princes (who, with the exception of the heir apparent, lived in the harem only until their circumcision, at the age of eleven or twelve years) are situated on the upper floors, in the northern end. Each area has its own *hammam* (bathroom) and its own courtyards. The intricate arrangement of the rooms has been able to translate the space of highly hierarchical relations that made up the harem, where a rise in status meant obtaining more privacy and comforts, and rooms with more sumptuous decor. The sultana *valide* governed the harem and her power extended to the government of the Empire. The *kizlar agassi*, in turn, was one of the main members of the Government and the person in charge overall of the harem. The sultana *valide*, the sultanas (sisters and daughters of the sultan, who were allowed to leave the harem and in honour of whose marriages great festivals were held) and the *kadin* had their own rooms, and their own servants and eunuchs. The sultan's wives or *kadin* were the mothers of his male sons, whilst the mother of his first-born son received the title of *bas kadin* or first wife. The sultan's favourites were called *ikbal* and, if they had descendants, they received the name of *hasseki*. The *gâdzde* were inferior favourites who were granted their own room and some slaves, and they could rise to become favourites; if they were forgotten, they returned to their previous position. All the women of the harem, except for the sultanas and the wives, were *cariye* (servants) and they all aspired to rise in category and become *kadin* or *hasseki*. The *cariye* baby girls were educated from a very young age to become wives of the sultan, whilst the *odalik* were the whiter skinned slaves, who could eventually become favourites.

#### Interior of a part of the Harem of the Grand Seigneur

Antoine-Ignace Melling  
*Voyage pittoresque de  
 Constantinople et des rives du  
 Bosphore*  
 Paris, 1819

Scenes from daily life inside a harem imagined by Princess Hatice's favourite architect. Biblioteca Palatina, Parma

In the foreground of this engraving, we can see the *Usta-Kadin*, superintendent of a dormitory, who is giving orders to an official of the black eunuchs. The eunuchs service at the Harem of the Grand Seigneur exists solely to serve the sovereign when he is in the intermediate chambers that lead to the harem. The Grand Seigneur's wives cover themselves with a veil when they talk to the eunuchs to give them orders or to receive messages from His Highness. The eunuchs are in charge of guarding the doors to the harem, and their chief, the *Kizlar-Aga*, is the supervisor.

Also in the foreground, on the right, we can see a chamber, furnished with a sofa and a *tandur* around which some of the women in the service of the Grand Seigneur are seated. The *tandur* is an item of furniture that consists of a square table with a base that is usually lined with tin, this is filled with a bowl full of coals covered in ashes and the table is covered with rather rich cloths: this is how the women's rooms are heated; in the men's rooms there are large braziers that provide sufficient heat; also, the furs that they wear protect them from the cold.

In the chamber on the left in the foreground, we can see one of these women at the table. We find out how the Turks eat; they sit on the sofa and a kind of drum or tripod is placed before them, upon which is deposited a large, round tray made of copper or silver, or silver-plated, or gold, according to the rank and importance of each person; the dishes are served here successively, and then on to a second table where the house officials eat. This second table is located in the large salon that lies in the foreground; around it there are several girls, maids of the wife in the service of the Grand Seigneur. The maids are distinguished by their dress, which consists of a simple muslin *antary* embroidered with silk, or with gold, or with silver, or with taffeta, or some material from the Indies. On top of this *antary* which, open at the front, allows a glimpse of a pretty silk blouse, the girls wear a broad belt, usually made of embroidered muslin or cashmere, according to the season. The clothes of the slaves differ from those of the

women in the service of the Grand Seigneur, their mistresses, in the fact that on top of the *antary* the latter wear a *binisch*, a second garment without a lining, as we can see if we look closely at the woman who is talking with the eunuchs official and the great number of women that the engraving offers us. Above the chamber where this woman is dining, there is another chamber dedicated to prayer; it contains several slaves in different poses, who are complying with this duty, so imperiously prescribed. Melling indicated thus how the prayer sessions proceeded. The slaves cover themselves with a large muslin veil reserved for these acts of piety.

On the third floor, a bedroom can be seen. The Turks do not have assembled, decorated beds; they place a mattress on a platform, a sofa, or simply in the very middle of the room; they cover it with a silk sheet and chintz blankets, or golden fabric and shawls, according to the category of each person; the cushions for rich people of both sexes are made from silk fabrics embroidered with gold or silver. Here, we see the slaves who, in the morning, collect the mattresses that have been used during the night and put them away in large cupboards designed for this purpose.

The rest of the engraving, in which Melling represented all the movements of the harem, allows us to see girls going up and down, fulfilling all the functions of the service.

#### IN THE HAREMS OF MUGHAL INDIA

Amina Okada

Pages 42 to 51

The European travellers who flocked to India from the seventeenth to the nineteenth centuries, spurred on by their taste for far-off lands or enticed by the more prosaic desire for quickly amassed fortunes, were nearly always fascinated by a place to which few of them could ever hope to gain access: the *zenana*, or harem. On many occasions, this almost obsessive curiosity about the lives of the princesses and high-ranking court ladies confined to the *zenana* fig. 1 and hidden from the public eye, permeated these adventurers' tales about their sojourns in Hindustan: colourful tales which, inevitably, abound with second-hand descriptions or

sometimes far-fetched hypotheses about the fate of the princely recluses.

One such case is François Bernier, who lived in India from 1656 to 1668, where he was engaged as doctor to the retinue of Prince Dara Shikoh, the eldest son of the Mughal emperor Shah Jahan. In a letter to one of his Parisian correspondents, he takes great pains to evoke the secrets and delights of the Mughal harem: "At the present time, I should like to be able to take you on a walk around the harem as I have done around the rest of the fortress. How many travellers have been able to describe it because they have seen it? I have been inside the harem on several occasions when the king was away from Delhi. I remember one occasion, it was, I think, towards the back of the harem, when a highborn lady was so ill that she could not be brought to the door as is the custom. I had a cashmere shawl on my head which hung, like a great scarf, down to my feet. A eunuch took me by the hand and led me inside like a blind man, so this is why I cannot describe in detail what the harem is like. I can only tell you, in general, according to what I have learnt about it from some of the eunuchs, that there are beautiful apartments inside, each one separate from the other, mostly large in size and as sumptuous as the rank and living allowance of the women will permit. Nearly every door has its own reservoir of running water outside. There is an abundance of flower beds, beautiful pathways, shady nooks, streams, fountains, grottoes, large caves which provide refuge from the daytime heat, and large divans and raised, airy terraces where you can sleep outdoors at night in the cool..."<sup>1</sup>

The place François Bernier calls the harem was commonly known as the *zenana* or *mahal*, by Muslim chroniclers and most travellers to the Mughal Empire. The *zenana* was reserved for the exclusive use of the emperor's mother, his wives, sisters, princesses, certain noble ladies and royal favourites, and occupied a large section of the imperial palace. As a rule, the latter was divided into three main sections. The outermost part of the building was accessible to the entire nobility, officials and subjects who had business at the palace. Then there was a section frequented by people with more limited access. Lastly, there were

the buildings of the harem or *zenana* which were set slightly apart from the main building.

The harem itself consisted of a large number of palaces and pavilions, standing in the centre of attractive gardens irrigated by pools and fountains, and assigned to the ladies according to their rank fig. 2. Some apartments, and sometimes even palaces, were also allocated to the imperial concubines. The imperial chronicles tell us that during the reign of Emperor Akbar (1556-1605), over 5,000 people, including servants, lived in the *zenana*. Nearly a century later, during the reign of Emperor Aurangzeb (1658-1707), some 2,000 female servants were employed in the harem.

The doors of the harem were locked at sunset and no man, except the emperor, members of the royal family and certain nobles, could be admitted to the private enclave of the *zenana*. In addition, it was subject to the strictest discipline, particularly with regard to the female employees and the eunuchs, who could not afford to engage in horseplay or flaunt the rules. The ambassador to King James I of England, Sir Thomas Roe—who was received at the Mughal court in 1615, recounts that a servant was caught by surprise one day, cavorting with one of the eunuchs. The unfortunate girl was buried in the ground up to her armpits, deprived of food for two days and two nights, her head and arms exposed to the searing heat of the sun. As for the eunuch, he was condemned to death by being crushed under the weight of an elephant.<sup>2</sup>

It goes without saying that the *zenana* was fiercely guarded and protected from all intruders. Abu'l Fazl, Emperor Akbar's biographer and chronicler, attests to this in the following account: "The interior of the harem is guarded by energetic and implacable women. The most trustworthy among them stand near his majesty's apartments. The eunuchs stand outside the enclave and loyal *Rajputs* mount guard a suitable distance away. The guardians of the gates stand further away. In addition, on all four sides, nobles, *Ahadis* and other troops mount guard according to their rank."<sup>3</sup>

The environs of the harem had been guarded by proud and courageous *Rajput* soldiers since Akbar's time, and this tradition endured until the eighteenth century. These soldiers

defended the honour of their own wives and the Mughal ladies with equal courage. Besides the eunuchs, the *daroghah*, who were both guards and attendants, were given the task of keeping an eye on the different areas of the harem by the emperor, and intendants were entrusted with the job of ensuring order and discipline prevailed. The guards were often Abyssinian women (*habshi*).

The female staff responsible for supervising the *zenana* was handsomely paid. A comptroller was put in charge of keeping the spending of the ladies in the harem under strict control. Detailed reports drawn up by the *daroghah* had to be given to the *nazir*: the eunuchs in charge of the harem. Each noble lady had her own *nazir*, who was totally devoted to her and whom she fully trusted. Finally, thanks to the diligence of his spies, the emperor was kept fully informed about all the events taking place in the *zenana*, even the most trifling ones.

The Antwerpian navigator Francisco Pelsaert, who sojourned in India from 1620 to 1627, gives a pertinent, albeit terse, description of life in the *zenana*: "Lustful sensuality, carefree and wanton merrymaking, superfluous ceremony, excessive vanity and exquisite refinement: such are the trappings of the *mahals*"<sup>3</sup> fig. 3. An unparalleled splendour reigned in the Mughal harem and the women spent most of their leisurely days engaged in various distractions, dance performances and poetry competitions. François Bernier also highlighted the ostentatious luxury which characterised the Mughal "seraglio" and he evoked, for his Parisian correspondent "the incredible spending in this harem, more lavish than one would think ; this profusion of fine cloths, gold material, brocades, silks, embroidery, musk, amber, perfumed oils and pearls,"<sup>5</sup> which princesses and noble ladies could clearly not do without fig. 4.

The splendours evoked by Pelsaert and Bernier characterised life in the Mughal *zenana* until the nineteenth century. Fanny Parks, the wife of a British customs official, was allowed into the *zenana*, and recounts this unique experience which took place in 1828, when the glory of the Mughal empire was beginning to fade and it was heading towards its decline: "...It was a most amusing sight, for I had never previously

entered a *zenana* and had never seen so many women assembled in one place. I suppose there must have been thousands of them.

Female bearers carried our *tanjan* (palanquins). A regiment of women, dressed in men's uniforms, trimmed with gold and silver braid, mounted guard at the entrance. Men, mostly Africans, were employed inside the *zenana* and all had met the same fate as the celebrated Velluti – there was an abundance of these frightful creatures. The elderly *Begum* as well as the late king's very beautiful, favourite wife wore no adornments as their widowhood prevented them from doing so. However, the wives of the present king were sumptuously dressed and resembled creatures from the *Arabian Nights*..."<sup>6</sup>

Concubinage was a widespread custom among members of the royal family and the nobility. The concubines turned to good account all their know-how and talents to seduce and keep their companions, and had no hesitation in using unguents with intoxicating perfumes prepared by their servants, or in encouraging them to consume opium and other drugs. The Italian Gemelli Careri, who arrived in India in 1695, wrote: "They spend all they have on luxury and on maintaining a great number of domestics and concubines. And as the latter are many, each of them works as best she can to become the favourite. They use all kinds of adornments, perfumes, scented waters to try to charm their master and even to arouse his passion. They make him take compounds of pearls, gold, opium and amber, or wine in abundance, so that he will be persuaded to ask one of them to keep him company in bed. There will be one to chase away the flies, one to rub his feet and hands, another who will dance, and another who will play a musical instrument; in short, all of them will hasten to please him..."<sup>7</sup> Francisco Pelsaert evokes, with humour and perceptiveness, the flirtatiousness of the welcome the women, assisted by their servants, reserved for their lord and master after nightfall: "The husband placed himself like a golden cockerel among golden hens until the middle of the night, until his desire was aroused, or drink made it necessary for him to go to bed"<sup>8</sup>. Jealousy, rivalries and intrigues were the inevitable consequences of life in the *zenana* and accidents, which were often fatal and seldom

occurred by chance, took place with alarming regularity. In spite of the variety of diversions offered to the women of the harem, the exquisite dishes served to them, the ceremonial and splendours which made up their everyday world, life in the *zenana* was, naturally, not free from an insidious monotony. Idleness, which was the lot of many women, gave rise to wicked or malevolent inclinations among some of them, and plunged others into a depression which was no less harmful. The Venetian traveller and "doctor" Nicolo Manucci – who sojourned in India from 1656 to 1717- wrote "Thus, the women, being shut away in this fashion and constantly watched over, who have no freedom or occupation, dream of nothing other than themselves, their minds occupied only by some maliciousness or debauchery. One day, one of these women made such a confession to me. She was the wife of the vizier Asad Khan and was called Naval Bae, and she stated that her only thoughts were to imagine ways of satisfying her husband and to prevent him from surrendering to the charms of other women... If they have any other thoughts, they consist of giving themselves the most beautiful presents such as clothes, jewellery or pearls and perfuming their bodies with all kinds of scents and essences"<sup>9</sup>. Women rarely had the opportunity to leave the *zenana* and even a simple walk required prior permission from the emperor. They also waited for the emperor to be called away from the capital on some urgent business, as, on many occasions, he would only travel if accompanied by his wives and his courtiers. The jeweller Jean-Baptiste Tavernier – who was received at the court of Emperor Aurangzeb (1658-1707) – wrote: "With regard to the princesses, the king's wives as well as his daughters and sisters, hardly ever leave the palace unless he goes to spend some time in the country to afford them some amusement..."<sup>10</sup>


#### Empress Nur Jahan: an exceptional destiny

Although these were the customs which the sovereigns, princesses and high-ranking ladies confined to the Mughal harems had to observe, there were some rare and noteworthy exceptions. One such case was Empress Nur Jahan (1577-1645), who had one of the most amazing and interesting destinies

and personalities in Indian history fig. 5. Emperor Jahangir, who fell in love with the young woman in March 1611 and married her two months later, said about the matter: "Before I married her, I didn't know the true meaning of marriage!" And yet, Nur Jahan was the sovereign's eighteenth and last wife! Mehrunnisa, who was of Persian origin, was 34 when she married Jahangir. It was her second marriage. The young woman's beauty was not the only thing to captivate the emperor. He was equally – if not more – entranced by the empress's graceful charm and keen intelligence. Jahangir was an aesthete and educated monarch and also valued his wife's many experiences garnered through her sophisticated education, immense culture, deep knowledge of Persian literature and gift for composing poems with masterful ease. The year they were married, Jahangir bestowed the title Nur Mahal, "light of the palace" on Mehrunnisa, to enhance her prestige. Five years later, in 1616, he gave her the title Nur Jahan, "light of the world". After 1613, Nur Jahan had become the first lady of the court and empire. The Englishman Peter Mundy, who travelled in India from 1629 to 1634 recounts "By marrying Nur Jahan, Jahangir became her prisoner because, to a certain extent, during his reign, the empress held sway over the government, minted money on her own initiative, constructed buildings or acted as she pleased, granting imperial favours to whomever she saw fit or withdrawing them."<sup>11</sup> The emperor himself said almost the same thing, but in different terms, although he acknowledged he had entrusted his wife with the duties of State and admitted, not without complacency and feigned humility "that, thenceforth, a little food and wine was enough to ensure his happiness". It is true that Jahangir's health gradually declined following excessive consumption of alcohol and particularly opium, which affected his body as well as his willpower. The fact that he could rest from the vicissitudes and tribulations of power by relying on his perspicacious and capable wife, who was perfectly capable of assisting him in specific points of domestic policy, came as nothing but a relief to him. Either through weariness or indolence, Jahangir gradually handed over the reins of his empire to his indefatigable wife.

Ambitious and headstrong, Nur Jahan disdainfully rejected the constraints and servitude of seclusion (*pardah*) and life in the *zenana*, which were incompatible with the powers she held and the authority she intended to exercise, and she was not afraid to appear in public. She even appeared at the emperor's side during *Jharokha-i-darshan*, when the ceremonial of the court required him to appear before his subjects and listen to their possible grievances. The empress was accustomed to giving orders to the officers and dignitaries of the Empire, and governing in her husband's place, and took no time in issuing decrees (*farman*). She thus shared this exceptional and exclusive royal privilege with her husband, who was traditionally the only person who could issue *farman*. Nur Jahan undertook to mint her own money, and the gold coins bearing her name became an affirmation, as real as it was symbolic, of her growing power. Jahangir had also granted his wife another exceptional privilege, usually reserved for the only reigning monarch. It involved having her own court orchestra and personal drums (*naqqara*) play for her, after the imperial orchestra had played music dedicated to the sovereign. Nur Jahan owned lands, or *jagir*, which were scattered throughout the Empire, and earned revenue from them. The emperor also gave her the right to collect the duties levied at Sikandarabad on all the goods from Bengal and Bhutan. She owned a number of boats and had interests in the flourishing trade in indigo dye and embroidered cloth. The empress also had links with the Portuguese traders who had settled in Daman and Diu. Besides her ability to govern and her talents as a poet, Nur Jahan showed a liking for fashion and decoration. She was a well-known influence on fashion, and her original creations, designs and decorative motifs revolutionised the taste of the period. A century later, the Mughal chronicler Khafi Khan noted in his writings that the fashions introduced by the empress were still prevalent among society. Her interest in architecture – which can be seen in the tomb she had built for her father I'timad ud-Daulah, at Agra, and the tomb for Jahangir at Lahore – and her even greater interest in the landscaping of harmonious gardens – the most famous of which are in the Vale of



Kashmir - confirm her many gifts and profound artistic discernment. Nur Jahan had a passionate and unyielding temperament and was as helpful to her friends and allies as she was uncompromising and merciless towards her enemies. She was stout-hearted and had a robust constitution, and was a good horsewoman who was an enthusiastic participant in hunting expeditions in the company of her husband. In his memoirs, Jahangir never ceases to praise his wife's bravery and skill. Nur Jahan had an unrivalled reputation for hunting tigers and for each tiger she shot  6, the emperor rewarded her with pearls and diamonds. There was even a time when, in a moment of intense pride at his wife's hunting prowess, he showered a thousand gold coins on her head!

On Jahangir's death, in 1627, Nur Jahan - who had held the reins of power with a firm hand for almost 15 years and had been the most visible person in the Mughal Empire - relinquished all intervention in the affairs of State as well as her considerable prerogatives, and chose to withdraw from the political arena that she had hitherto dominated with her forceful personality. Dressed only in white, she abandoned all festivities and entertainments and lived a secluded existence, away from official circles, in unsociable and haughty solitude. Nur Jahan, survived her husband by eighteen years and died in 1645, aged 68. Her tomb stands in north-west Lahore, in the Dilkusha Gardens, a modest sepulchre which bears the poetic epitaph composed by the sovereign herself:

"On my tomb when I should die,  
Let no lamp burn, no jasmine be  
[ placed,  
Let no candle, with its flickering  
[ flame,  
Perpetuate the memory of my fame,  
Let no nightingale, singing from the  
[ heavens  
Tell the world I have departed."<sup>12</sup>

#### Notes

1 BERNIER, F., *Voyage dans les États du Grand Mogol*, Paris 1981 (reprt.), p. 201.

2 BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Empress of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 99.

3 FAZL, Abu'l, *'Ain-i-Akbari*, trans. H. Blochmann, Calcutta 1873, I, p. 45.

4 PELSART, F., *Remonstrantie*, Cambridge 1925, pp. 64-65.

5 BERNIER, F., *op. cit.*, p. 161.

6 DALLAPICCOLA, A.L., *Princesses et*

*Courtisanes*, Paris, n. d., p. 15.  
7 CARERI, G., *Voyage du tour du monde*, Paris 1719, vol. III, pp. 240-241.

8 PELSART, F., *op. cit.*, p. 64.

9 MANUCCI, N., *Storia d'o Mogor*, trans. W. Irvine, London 1907, II, p. 352.

10 *Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier en Turquie, en Perse, et aux Indes*, Paris 1679, II, p. 276.

11 PRASAD, B., *History of Jahangir*, Madras 1922, p. 194, note 20.

12 On the life of Nur Jahan, see BANKS FINDLY, E., *op. cit.*

#### Works with commentaries Amina Okada

Pages 52 to 57

**Princess with the Narghile**, India, Mughal School, second half of the eighteenth century  
Gouache and gold on paper  
12.6 cm x 8.6 cm  
Paris, Musée national des Arts asiatiques - Guimet

This graceful miniature portrays a Mughal princess or noblewoman holding a letter in one hand and the narghile pipe (*huqqā*) in the other. It reveals the intimist inspiration of the Mughal painters of the eighteenth century who tended to depict genre scenes which had as their protagonists the high-ranking ladies of the *zenana*. However, the artists, who painted these harem scenes without being given access to the women's apartments, were therefore unable to execute realistic portraits of their models and had to resort to improvisation, and even to convention, when depicting the female beauties in the cloistered atmosphere of the harems. The Venetian adventurer and "doctor" Nicolò Manucci lived in Hindustan from 1656 to 1717 and made the following observations about the time he spent there: "I know of no portraits of queens or princesses, for it is impossible to see them as they always keep themselves hidden away. If anyone claims to have painted such portraits they cannot be taken as authentic, for they can only be portraits of concubines and dancers executed from the artist's imagination." With the exception of some rare portraits of Empress Nur Jahan, portraits of women in Mughal India were, without exception, graceful but conventional images of amiable, mainly anonymous beauties, with stereotypical, idealised features. On the young woman's left thumb we can see one of her large rings

set with a tiny stone - an item of jewellery which was highly prized by elegant women of the time.

**Woman at her Toilet**, India, Mughal School, c. 1760  
Gouache and gold on paper  
12 cm x 7.4 cm  
Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet

The Mughal painters were fond of portraying the intimate moments in the lives of the women in the *zenana*, portraying them at their toilet, washing or combing their long ebony-coloured hair, or putting on their finery whilst looking at their face in a mirror. The presence of their beloved is implicitly suggested in these intimate scenes. The women make themselves beautiful and put on their best attire as they wait anxiously for their "lord and master". In the cloistered world of the harem, the women, who tried to outdo each other in terms of dress and seductive powers, sought to make themselves infinitely desirable. In order to do so, they would traditionally resort to a number of artful devices which had been used for many years in the gynaeceums of Ancient India. There were 16 traditional ways for the women to prepare themselves which were listed as follows: bathing; dressing in clean, beautiful clothes; painting their feet with red lacquer; doing their hair; using the five unguents (vermillion on their parting, a mark on their forehead of sandalwood paste, a beauty spot on their cheek, saffron on their body and henna on the palms of their hands); wearing jewellery and flowers; cleaning their teeth and chewing betel and cardamom; rubbing their teeth with perfumed paste; putting rouge on their lips and blackening their eyelashes with antimony." In his famous *Storia d'o Mogor* - the account of his sojourn in Hindustan -, the Venetian Manucci describes the traditional female custom of coating the palms of their hands or the soles of their feet with red lacquer or henna. This custom is shown in the miniature from the Musée Guimet: "All the women in India are in the habit of perfuming their hands and feet with a special paste they call 'mendy' (*mehndi*), which dyes their hands and feet red so that they appear to be wearing gloves."

**The Seraglio of the King's Ladies**, India, Deccan School, end of the

seventeenth century or beginning of the eighteenth century  
Gouache and gold on paper  
23.8 cm x 14.1 cm  
Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet

This miniature shows seven women, enfeebled by drink, languishing on a terrace surmounted by a dais. It was probably executed for a European traveller or merchant, eager for different accounts of Indian life and customs and fascinated by the depiction of women's everyday lives in the princely harems. The title, written in Italian at the bottom of the page - *Haram dov'e il Serraglio delle Donne del Rè- The Harem where the Seraglio of the King's Ladies is Located* - indicates that this painting was commissioned by an Italian traveller and puts us in mind of the illustrations in the famous Manucci Album, compiled by the Venetian adventurer Nicolò Manucci which is preserved today in the Bibliothèque Nationale de France.

This work - and many others of the same type which feature a number of variations on the same theme - was eagerly commissioned or purchased by a European traveller keen to have a record of their stay in India. It sheds light on an aspect of Western imaginings associated with the mysteries and secrets of female seclusion in the *zenana* - an interest also borne out by travellers' tales from the seventeenth and eighteenth centuries. These tales emphasise a life based on idleness, futility and intrigues which was the fate of the women confined to the harems. The famous traveller and merchant Jean Chardin visited Persia in 1666 and describes it thus: "They (the women) live their lives in a state of indifference, idleness and lethargy, and spend all day being massaged by young slaves - one of the greatest sensual pleasures of Asia-, or smoking the tobacco of the country which is so mild that you can smoke from morning to evening without feeling indisposed" (*Voyage en Perse*). His account also evokes the many scenes in the *zenana* of Mughal or Deccan India.

**A Clandestine Affair**, India, Mughal School, c. 1590  
Gouache, gold and ink on paper  
15.24 cm x 17.78 cm  
Los Angeles County Museum of Art, From the Nasli and Alice Heeramaneck Collection, Museum Associates Purchase, Los Angeles

This curious miniature seems to illustrate a clandestine meeting in the harem. After nightfall - a candle draped in a flimsy cloth to dim the light, attests to the fact that it is night-time - a man has secretly entered the *zenana*, where his beloved awaits, her arms outstretched. Her two companions are sleeping nearby. Outside the harem, three men make angry gestures more eloquent than words, and seem to be in pursuit of the intruder, whose presence violates the intimacy of the women's apartments.

This illustration is taken from an unknown romance or story and is impossible to identify precisely owing to the absence of a text or inscription. It evokes perfectly the secluded lives of the women in the royal *zenana* and the intrigues that could still take place within, despite the presence of the *daroghah* - the guards and attendants who kept a strict watch over the harem - and the eunuchs. The latter were responsible for ensuring that no intruders entered the harem and that the women in their care were not approached by any men, except for the emperor. If they failed in their task they would be subject to terrible punishments. Nevertheless, in the Mughal court there were notable exceptions. For instance, the chief eunuch (*nazir*) of Jahanaara, beloved daughter of Shah Jahan, was secretly in favour of the princess's love intrigues, some of which ended tragically for the suitors who entered the imperial *zenana* at their own risk and peril.<sup>1</sup>

1 See BERNIER, F., *Voyage dans les États du Grand Mogol*, Paris 1981 (reprt.), pp. 36-37 and BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Princess of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 98-99.

**Women Listening to Music in a Palace Garden**, India, Lucknow or Murshidabad School) c. 1760  
Gouache and gold on paper  
25.6 cm x 17 cm  
Paris, Bibliothèque Nationale de France - Département des Estampes et de la Photographie

Sitting at nightfall, on a white marble terrace overhanging a pool of water, a lady of high rank listens to two musicians, one of whom is playing a lute (*rebab*) while the other keeps time with her hands. Two servants hasten to serve the noble lady; one is pouring her a

drink and the other is bringing her something to eat. Music and dance were among the most highly appreciated leisure activities in the harem. It seems that, as a rule, for reasons of propriety, the princesses themselves were not allowed to play an instrument or learn the art of singing – music was considered degrading and reserved for professionals and ladies of easy virtue. Curiously enough, many miniatures from the Mughal period feature princesses and noblewomen playing musical instruments such as the zither or *vina*. If Manucci is to be believed, musicians were also responsible for teaching their art to the ladies of the harem.<sup>1</sup> The fact remains that dance and music were essentially the prerogative of slaves and professionals. Among the latter, who were of diverse origins – Indian, Kashmiri, Persian – the *Kanchani* were particularly renowned for their beauty, grace, education and the extreme refinement of their art.

<sup>1</sup> See BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Princess of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 113.

## WOMEN, LITERATURE AND SEDITION

Sophie Makariou

Pages 76 to 81

Reading some of the great texts of Persian and Arabic literature is a source of surprise for the first-time reader. There is a prevailing freedom of tone with regard to love, which does not tie in with the firmly established image of the distribution of roles between the sexes. More often than not, women play a valuable, central role in these stories. It wouldn't be much of a surprise to learn that they were mistresses of pleasure, were it not for the fact that they also held the position of moral, initiatory teachers whose role deserves some explanation. The following examples are merely intended to be an invitation to read with the doors of the spirit wide open.

### Female characters in the works of Nezami

Nezami's Quintuplet – known in Arabic as the *Khamseh* and in Persian as *Pandj Gandj* – comprises five works. Three of them focus on female characters; these are *Khosrow and Shirin* (1180), *Leyla and Majnun* (1188) and *The Seven Beauties*.

*Khosrow and Shirin* tells of the unhappy love affair between the Sassanid king, Khosrow II, and the Christian queen of Armenia, Shirin "the Gentle". The narrative is a reflection of princely lives, designed for the edification and moral advancement of the king: a task which was Shirin's responsibility. The story is intermingled with that of the sculptor Farhad, whose love for Shirin is unrequited. It is he who, according to Nezami's tale, decorates the cliffs of Bisutun with historic reliefs. When he hears the false rumour of Shirin's death he throws himself at the base of the images.

The story of the loves of Khosrow and Shirin has been abundantly illustrated. Image itself is one of the key elements of the story. One of the main characters is the painter Shapur, whose work makes Shirin fall in love; another is Farhad the sculptor. In Nezami's rhetoric, woman is an idol – in the Greek sense of the word – an image. Shirin falls in love with Khosrow on seeing an image left on view by the secretive Shapur. Khosrow and Shirin's love story consists of a long chase, a veritable hunt which always misses its target. The amorous hunt and capture recur many times in the work. When Khosrow is escaping a plot that has been hatched against him, he comes across Shirin bathing naked in a lake and discovers her beauty. This scene is illustrated in many manuscripts. Covered only by her hair, she runs out of the water and takes flight on her swift, dark steed. It is during a hunt that the two lovers truly meet. However, the fates conspire to separate them once again and postpone their marriage. The story ends tragically with the death of the two lovers who were married, deposed and thrown into a dark dungeon. The character of Shirin is of particular importance as she incarnates, with remarkable steadfastness, sincere and devoted love, faithfulness in her duties, rectitude and moral and physical courage. She is probably the most distinctive, well-defined character in Persian literature.

### The Ring of the Dove

The work by the Andalus litterateur Ibn Hazm, written between 1025 and 1030, was inspired by the *Book of Flowers* by Ibn Dawud d'Isfahan. Numerous analogies to themes that also feature in Nezami's writings can perhaps be attributed to this Persian work.

These themes include seduction as the sedition (*fitna*) of practices in the community: the poet al-Ramadi turns away from the mosque at the time of Friday prayer to follow a young girl, who leads him over the bridge of Cordoba towards the deserted tombs of the Umayyads: the exiled dynasty that doesn't pray with the Muslims; or love as a subversion of language: only lovers understand the double meaning of their purpose within their group of friends or the family who are unaware of the hidden ties that bind them. Love is a disappointment, a pure illusion when passion takes hold due to an image without a tangible existence, as was the case with Shapur, who ensnares Shirin with his painting. Love overturns the hierarchy of the sexes, the master becomes the slave of his slave; a courtly game which turns the story upside down when the master is a caliph, such as al-Hakam II (961-976) and the lover is the slave who imposes his successor against the laws and instruments of State. In short, love is an initiation, led by women in the confines of the harem, and has a double meaning. It is inscribed on the enduring memory of childhood, the ripening of which is guarded by women. However, love finally withers and dies like an overripe fruit and gives birth to man when the time comes. The closing chapters of *The Ring of the Dove*, like those of *The Seven Beauties*, are decidedly "legalistic"; the word of the harem vanishes in the face of the word of God and his community (*umma*).<sup>1</sup>

### Between candour and sedition: Fitneh/Azadeh

The female character who incarnates audacity, defiance and perseverance, is the musician Azadeh who appears in Ferdowsi's work, the *Book of Kings* (*Shah nameh*) written at the beginning of the eleventh century. The same character can be found in Nezami's great work, *The Seven Beauties*, written in 1197. In Ferdowsi's work, Azadeh, the favourite of the Iranian king Bahram Gur, goes hunting with him. Azadeh, "the candid", takes her harp with her. When they stop near a herd of gazelles, she encourages Bahram to engage in a show of bravery: he must transform a male into a female, then a female into a male and, finally, join the two together as one animal. With a skilful gesture, the king shoots an arrow which severs both the antlers

of an old male; he then fires two arrows which land, like two antlers, on the forehead of a female gazelle. Finally, he shoots a ball of clay which grazes the ear of a gazelle; the gazelle lifts its hind leg to scratch itself and Bahram shoots another arrow which pins its hoof to its ear and head. Azadeh is horrified and tells him that his is the work of a devil, not of a man. The king, beside himself with rage, throws her from her saddle and tramples her underfoot. Two centuries later, Nezami revisits the theme, but gives us a gentler version. Azadeh is called Fitneh, "the seditious one" (and seduction). The two characters have different aims. Fitneh's entreaty does not have a cruel intent but seeks to extol perseverance which leads to endurance and excellence. Bahram is a master of the bow and arrow, and Fitneh is an unrivalled lute player. Bahram's exploits are greeted impassively by the musician and she notes that it is a question of practice and not prowess. The furious king orders that she have her throat cut. Fitneh persuades her executioner to spare her by saying that the king has repented of his decision. Having taken refuge in the dwelling of the official who was party to the deception, she forces herself to undertake a strange exercise every day. The house has a flight of 60 steps leading to a terrace roof. Every day she climbs the steps carrying a newborn calf on her shoulders. She continues to do so as the animal grows. One day the king passes by the official's hunting lodge and is surprised to see a young veiled woman climbing some steps carrying a bull on her shoulders. He concludes that only constant practice could explain this event. Fitneh's voice emerges from under her veil and she replies to him that carrying a buffalo, just like transforming an onager, is a question of practice. Bahram Gur then recognises Fitneh. In Nezami's variation, the character of Azadeh has gained in humanity and moral quality. In the second version she plays the role of teacher who makes the king hold a mirror to himself, look at his practices and revert to a norm of behaviour. This is the course of a personal progression which she points out to the king. She is the enlightener. At the climax of the story she wears a veil: the veil of truth. She is a mentor through gesture rather than through words and enters the terrain of man par excellence, physical strength.

Her actions teach and enlighten just as the word of Scheherazade did.

The poem begins with an entreaty to endurance which leads to the revelation of the secret. The poet's target are the kings, their enlightenment and moral education. The treasures of ancient wisdom are set out therein. Nezami succeeds a "quick-witted spirit" – Ferdowsi – who, himself, bore the traces of a "book of the universe", the *Zand-Avesta* of the Zoroastrians.

In Nezami's work, good sense is in the hands of women, seven princesses, seven lines directed towards the truth to be attained. The metaphor is interwoven here with an allusion to the painter, the tracer of lines, "he must always strive for the only truth". Thus, the illustration of the text is evoked from the preface. Nezami's work served as the foundation for teaching given in Iran and spread beyond princely circles to enter the milieu of the *madrasahs*.<sup>2</sup> The episode involving Fitneh and Bahram Gur was frequently illustrated, in the form of miniatures as well as ceramics, crockery or tiles. The source of the illustrations is not always clear, but we are more inclined to believe they are taken from Ferdowsi's *Shah nameh* than Nezami's *Seven Beauties*.

At the top of the poem, we see the ambassador of the seven beauties, who all have to repeat the message of initiation, teaching and spiritual and moral enlightenment.

### Bahram Gur and the Seven Princesses

Bahram finds a secret chamber in Khavarnaq's palace containing the portraits of seven princesses, the daughters of kings of the seven climates whom he is destined to marry. "The subtlest of images were painted on the walls of the room". The daughter of the raja of India, of the Khaqan of China, of the king of Chorasmia, of the king of Slavonia, of the king of Barbary, of Augustus Caesar and of the king of Iran are displayed there. Over seven nights, Bahram visited each of the princesses in pavilions bedecked in different colours, and they made him follow an initiatory path. The seven storytellers were to pronounce wisdom through the word. Mistresses of the game and good sense, they narrate the trials represented by physical temptation and the necessary overcoming of desire. The main character of the



first story comments on his moral abasement thus: "I erased from my vocabulary the word pleasure; the more I had, the more I wanted".<sup>3</sup> The moral of the second princess's tale is about giving up pleasure, and tells of a young female slave who rejects the advances of the person who desires her, and her domination of a king, who becomes her love slave. Here, the female character is the antithesis of the lure of a reward, for which women are so often reproached. The third wife extols chastity and condemns malevolence, pride and impiety. In this episode, where morals are the clear winner, the wine of the union, which has not yet been drunk, is finally poured.

In the fourth tale, a young beauty, threatened by her suitors, seeks refuge and "looks around a high mountain which is as far away from the sky as it is from outrage". This female character is particularly important in the work: the lady of the fortress is a wise princess, a gifted writer and "the equal of the painter of the Chinese atelier", she "has the values of man through her female appearance". Of course, the paragon remains masculine. It is through the image that the beauty emerges from her seclusion by summoning the world and then rejecting it in death. "She took up her pen and painted a full-length portrait of herself on the silk. Above her face she wrote in her finest hand: Whoever desires me in this world, has a long-standing invitation to be put to a test". At the end of the four tests, severed heads were piled in front of the city gates until they walled them up.

This masterful woman emasculates and truncates, and is the central pearl in Nezami's ring: three stories come before it and three follow it. Only a prince imbued with morality will be able to neutralise the killer, having understood the essential lesson: "Whoever takes the world too much to heart, will jeopardise the development of the affair". Reclusion, denial and forgiveness form the triad of the story.

The fifth story warns against an eagerness for, and the lure of possession, set against the epic backdrop of the forces of evil. The sixth princess represents a more peaceable and tender image of a female warrior, which is quite at odds with the murderous despair of the heroine of the fourth tale. The threshold of the seventh princess, in her white pavilion, is that of equitable and moral love, where

masters and slaves have disappeared and where love is covered by the law. The "legalistic" ending of the story, like a concession to order after the storms of temptation, reminds us of the work of the Andalusí writer Ibn Hazm.

#### Shahryar and Scheherazade in the *Arabian Nights*

The character of Scheherazade presents another aspect of the female "career" in the literature of Islamic countries. The *Arabian Nights* are an assemblage of tales of varying formats resulting –according to a recently mooted consensus– from an oral tradition, the result of a fusion of different traditions (the Abbasid dominions, the Egyptian Fatimids, etc.), which were finally put into writing towards the mid-thirteenth century. When referring to them, we use the expression "narrative frame", a metaphor borrowed from the art of embroidery. Indeed, the storyteller embroiders around the main framework of a narrative. Its compilation does not, therefore, belong to the genre of *belles lettres* (*adab*) but to that of popular literature which had no patrons financing sumptuous illustrated copies. The illustration of manuscripts in the East was a relatively late occurrence and took place after its corpus had been returned following its success in Europe. Even then, illustration wasn't particularly common.<sup>4</sup> J. L. Borges is, without a doubt, the person who finds the most striking turn of phrase when he writes: the *Arabian Nights* are a "Book of Sand", begun time and time again, which can be read into infinity. They begin with an embittered king who has been deceived by women and decides to trust them no longer. Every night he takes a new wife and has her executed in the morning. However, Shahryar comes across the beautiful and frail Scheherazade who is able to make time stand still by telling an endless tale. Her own story –that of a reprieve– is replayed through this tale. At a crucial moment, at the crossroads between life and death, the threatened king suspends the sentence through the spoken word. "Shahryar said to himself 'I don't want to take away her life before she has finished this astonishing tale, even if it lasts for two months.'" The premonition is beautiful and the idea surprisingly modern, and we

are put in mind of Freud's statement: "Things become clearer when someone speaks". The *Arabian Nights* extol the words and clarity dispensed by women. The fate of Scheherazade changes according to each version of the work and the most demanding spirits prefer a tragic end for the heroine, who ends up conquering the heart of her executioner and calming his murderous streak. Scheherazade lives through words and Shahryar is saved and redeemed by the word of a woman who has no further reason to live. It only remains for her to let herself be transported away by silence and death.

#### Notes

1 For an in-depth analysis see MARTINEZ-GROS, G., *Identité andalouse*, Sindbad, Paris 1997 and *ibid.*, "L'amour tracé : réflexion sur le collier de la colombe", *Arabica*, xxxiv, p. 1-47, 1987, as well as his translation of the text by HAZM, Ibn, *De l'amour et des amants*, Sindbad, Paris 1992. There is a Spanish translation by E. García Gómez, *El collar de la paloma*, Madrid 1952, and an English translation by Anthony Arberry, *The Ring of the Dove*, Luzac Oriental, London 1997.

2 Colleges with a curriculum centred on the study of the Qur'an, but which extended beyond the religious domain to cover a variety of disciplines: medicine, astronomy, etc.

3 NEZAMI, *Les sept portraits*, Fayard, Paris 2000. Translation by Isabelle de Gastine.

4 See MAKARIOU, S., in: *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, Musée du Louvre, Paris 2001, exhibition catalogue, p. 18-19.

#### BIOGRAPHICAL NOTES

##### Erika Bornay

**Paul-Louis Bouchard** (1853-1937). This artist earned prominence with his works based on female nudes in the famous Turkish harems. The title of this work refers to the *almehs*, although the concept is that held of them in the 19th century. Many years later, Egyptian society used this name to designate women who gave expert poetry recitals (*almeh* in Arabic means educated woman), but in the mid 19th century, it was reserved for dancers who were also prostitutes. The best-known pages of Flaubert's trip to the Orient (*Les Lettres d'Égypte*) might be those that relate

to Kučuk Hanem, the famous dancer and courtesan with whom the writer had a passionate affair after seeing her dance the popular *danse du ventre*, sometimes called "the dance of the bee", in a public place. Théophile Gautier, in a fragment of his *Voyage pittoresque en Algérie*, offered a glimpse of how the contemplation of one of those dances impressed him: "The Moorish dance consists in constant undulations of the body, in torsions of the kidneys, in swinging of the hips, in movements of the arms shaking handkerchiefs... the fainting physiognomy, the tearful or flaming eyes, the trembling nostrils, the half-open mouth, the oppressed breast, the body doubled like the throat of a dove suffocated by love, all representing, undoubtedly, the mysterious, voluptuous drama of which the dance is a symbol". This careful composition by Bouchard is linked to his precision in drawing, which reminds one of Gérôme; a sensitivity for colour floods the background space, a golden light that highlights the sultan's clothes and the notes of colour in the dancers' dresses.

**François Boucher** (1703-1770). In France, in the mid 18th century, Turkish baths became extremely popular. For Boucher, a painter who was especially attentive to artistic fashions, a light allusion to the theme was sufficient, limited to the figure's headwear and a handkerchief of more or less oriental design, in order to produce his *Odalisque*. Like other artists of the period, Boucher had never been to the East, although this fact was not considered essential for representing the image of a woman from a harem. In fact, in the 18th century, the painting had a different title to the one by which it is known today. Therefore, it is highly likely that the painter did not intend to produce an Orientalist theme, but rather, responding to the fashion of the moment and to a freedom recovered in the production of, and the demand for, female nudes, he painted the model in a saucy and uninhibited position. Several theories exist regarding the model's identity. One picks up on a rumour from the time –which Diderot backed in order to attack the painter– that affirmed that the model was Boucher's wife. Another version originates in the ever-unreliable memoirs of Casanova, in which he relates how, in 1751, he

had been introduced to two Flemish sisters who lived in Paris (one of them, probably the teenage mistress of Louis XV). According to the famous libertine, he called them "Morphi" and "little Morphi", names which, over time, led to the *mademoiselles* O'Murphy or O'Murphy, which is how the young odalisque is popularly known and, on occasions, is the name given to the work. At the Munich Art Gallery there is another picture very similar to this one, titled *Girl Resting or Mlle. O'Murphy*, which belonged to the collection of Louis XV. In this case, the model, unlike the *Odalisque*, is blond, and although it seems quite probable that it is the other sister, nobody knows who was the older and who the younger of the two.

#### Benjamin Constant (1845-1902).

Like most of the French Orientalists, Constant travelled to Morocco, impressed by the works of Delacroix. He also spent time in Spain, where he was influenced by Marià Fortuny.

The scene in his picture *The Caliphs* reflects, perhaps more than many others, the turbid and thick sensuality of the harem imagined by Western men. A voluptuous atmosphere, that hints at the abandonment of bodies to sexual pleasure and opiate abuse. The heavy chiaroscuro and the reddish tones of the closed interior contribute towards creating this atmosphere.

#### Eugène Delacroix (1798-1863).

Delacroix is the only artist regarding whom there is reliable evidence that he had access, thanks to his insistence, to the interior of the forbidden space of a harem. This visit allowed him to produce these sketches, which later gave rise to his well-known work, *Women of Algiers*. (His notebooks from his journey to North Africa can be compared, because of their meticulous and precise details, to Flaubert's notes for his *Salammbô*.) A friend of the painter, Victor Poiré, an engineer who worked in the Algerian capital's port management, got one of his workers to agree to smuggle Delacroix secretly into his own domestic harem. Some sources consider this port employee as an old "pirate", an apostate who had renounced Christianity. If this were true, it would make it easier to understand why, challenging Muslim customs, he allowed a man to enter his harem. In a fragment of one of

his letters, Charles Cournauld, painter and traveller in Northern Africa, tells how Poirel liked to recall this episode: "The women, forewarned, dressed up in their best clothes and Delacroix produced some watercolour sketches of them that he later used for his painting [...]. It was as though he was inebriated by the spectacle that lay before his eyes", he writes, and he adds that the painter, in ecstasy, exclaimed on several occasions: "What beauty! It's like going back to Homer's times!" These sketches, whose size and delicate nature illustrate the artist's knowledge of Islamic miniatures (during the 1820s, he drew and made copies of several types), reveal all the spontaneity of works produced *in situ*.

**Marià Fortuny** (1838-1874). He made a trip to the Orient, commissioned by the Provincial Council of Barcelona, which wanted an accomplished artist to provide pictorial testimony of the bravery of the Catalan volunteers in the Spanish-Moroccan war of 1860. Fortuny spent over two months in the Maghreb, and was so impressed by the country, its light, and its colours, that he returned privately on three further occasions. Although like other artists, except for Delacroix, he had never visited a harem, he was not oblivious to the harem fantasy, and produced three works based on this theme. However, his *Odalisque* is a studio work, produced the following year at his atelier in Rome, and sent as a gift to the Provincial Council of Barcelona, together with other works agreed in his contract as a grant beneficiary in the Italian capital. His slave, with her provocative and luminous naked body, leaning towards the viewer, lies on rich bedclothes and with an absent gaze, listens to the music played by an Arab in the background of the picture.

**Jean-Léon Gérôme** (1824-1904). From a very young age, the French artist, Gérôme, was fascinated by the Orient. This led him to make a series of regular trips to Oriental countries, especially to Egypt, and to produce a series of works based on Orientalist themes that would make him famous, both for his mastery of drawing and for the archaeological preciseness with which he transferred them to the canvas. The painter used two types of sources. One source was

photography: in 1877, he commissioned a Turkish friend from Istanbul, Abdullah Siriez, painter to the Sultan, to supply him with a series of photographs that would allow him to give that tone of veracious realism to his interiors of harems and baths. It is not known who took the photographs, since no man had access to the women's *hamman*. Some had access to the harem, but this was limited to the owner of the harem and the eunuchs, so it is very possible that once again it was a woman who took the photographs requested by the scrupulous Gérôme. His other source of inspiration was literature. Pages from Victor Hugo's *Les Orientales* were transferred to the canvas by his paintbrush and, for a composition on the theme of the sale of slaves in Cairo, he based himself on the description given by Gerard de Nerval in his book *Voyage en Orient*. His small oil painting *Women Bathing* shows us, in the foreground, a seated female figure, with her body bent, gazing towards the viewer. For this and other works that he produced on the theme of the *hamman*, Gérôme must have had Lady Mary Wortley Montagu's letters more in mind than Julia Pardoe's notes. Lady Montagu affirms that in the women's bath "they all went around as they came into the world, in other words, in plain English, completely naked, without hiding beauties nor defects", whilst Pardoe, on relating her visit to the *hammam* over a century later, describes the women as half-dressed.

**Giovanni Antonio Guardi** (1699-1760). Major-General Schultenburg, an important art collector, commissioned a set of forty-three *quadri turchi* (of which only twenty-one are known) to decorate the Oriental salon of his Verona residence. To produce them, Guardi resorted to prints based on the paintings of a French-Flemish artist, the official painter of the Sultan of Turkey. The narghile, which plays such an important role in this composition, is an element that appears in nearly all harem women iconography. As Théophile Gautier wrote, "nothing is more favourable to poetic dreams than breathing in that aromatic smoke" and its use in the harems was widespread. But, whilst in the Islamic miniatures the female figures used it as a small, everyday pleasure, the European artist

recreated this object to emphasise the exoticism and the vice-laden and sensual atmosphere of the harem. Guardi, who was a *di tocco* master, knew how to dematerialise form with small, loose, free brush strokes.

**Jean-Auguste-Dominique Ingres** (1780-1867). Unlike Eugène Delacroix, his artistic rival, Ingres never travelled to the Near East; his paintings of odalisques are therefore based solely on literary sources. His fascination with the women of the exotic and forbidden world of the harem began in his youth, when a great impression was made on him by an unidentified book, one of whose chapters, titled "The baths of the harem of Mohammed", inspired him to take down careful and detailed notes in a notebook. Later, the publication of Mary Wortley's *Letters*, where she recorded her experiences as an inquisitive traveller, very much in keeping with the spirit of the Enlightenment, further fuelled his imagination. The figure of Ingres's odalisque, a new version of the Louvre's *La grand Odalisque* (1814), reveals the artist's unusual deviations with respect to the classical canon; he modified nature in such a way that it can be affirmed that he was a precursor of the line deformers. Long before it was observed by the penetrating eyes of Picasso whose artistic dilemma following his cubist years would clearly point towards the influence that Ingres had on his work), Paul Valéry, the poet, had already been able to grasp the deformed beauty of this body. In one text, he affirmed: "Ingres's paintbrush pursues grace until it makes his beings monsters". The licence taken by the painter when drawing, visible in his other works on the same theme, arises from the powerful feeling stirred within him by the vision of a female nude, which he used as a starting point to produce his concept of ideal beauty. His distant odalisque, of untouched calm, presents a body of abstract anatomy that contracts and expands to revive the erotic and formal preciousness of mannerism, and reveals that his concept of a woman was that of a creature for exclusively sexual use. In this work, the nude female appears less ornate than in the picture in the Louvre. The narghile, the peacock-feather fan, and the bracelets have been suppressed. Ingres has retained only the body and the gaze.

**Jean-Jules-Antoine Lecomte du Noüy** (1842-1929). Influenced by Gérôme, who was his teacher, at the age of thirty he took his first trip to Egypt and Turkey, where he produced countless sketches for works that reveal his attraction for the myth of the eroticism, violence and despotism of those lands. As in nearly all of the Orientalist painters, in Lecomte du Noüy no element can be perceived that breaks the harmony of a world that was ceasing to exist, and like the rest of those artists, he selected his themes totally rejecting the industrialised and modern aspects of some cities. For this reason, he took inspiration for his pictures from the literature of Victor Hugo and Théophile Gautier. *The White Slave* makes reference to the ethnic origin of a great majority of Harem women who came from the lands of the "infidels", where they had been captured to be sold by Jewish traders in the famous markets of Constantinople and Isfahan. Since Islam prohibited Muslims being made slaves, it turned out that many of the Sultans were the sons of women slaves, nearly all of them Christian: Circasians, Georgians, Cretans, Russians, Greeks and even Venetians. Lecomte du Noüy's picture reflects the marble-like face of a woman of clearly Western factions, voluptuously smoking a cigarette inside the baths.

**Vincenzo Marinelli** (1819-1892). "Don't dirty yourself in the European billiard rooms and come and enjoy a session of *almehs*" Flaubert wrote to his friend from Cairo. Like Bouchard, Gérôme, Chassériau and Constant, the Italian Marinelli also resorts to a representation of the "dance of the bee", which, in this dreamlike composition, in the style of a grand opera stage set, is performed by a sensual black dancer.

**Henri Matisse** (1869-1954). Matisse spent the winters of 1911-1912 and 1912-1913 in Tangiers, an experience that, as he himself said, led to an evolution in his work that would reflect the seductive nature of Islamic art and its decorative liberties. In 1917, the painter settled in Nice, a place that he hardly ever left. It was there, in the South, that he felt he had again found the light that he had left back in Morocco, and he started a series of paintings with oriental influences, interiors bathed by a luminous atmosphere, in which

he set his reclining female models, almost flooded with a profusion of ornamental fabrics. It is indisputable that the suggestion of all things Arabic led him to compose, very consciously, works of art where his concept of earthly happiness was embodied in those atmospheres and those women. Thus, his interpretation of the subject – so different to that of the so-called Orientalists – reflects his odalisques as a decorative fantasy constructed in pictorial terms. "I have never conceded importance to anecdote", he affirmed on one occasion. Suffocating atmospheres, chiaroscuro, and an intentionally disturbing naturalist treatment of the female nudes did not interest Matisse, who resorted to flat colours and the Arabesque line of the Persian miniatures that he so adored. In these works, he was probably aware of the legend of the Orient, although for him, his odalisques fundamentally represented the artistic problem of integrating figures into an ornamental backdrop.

**Jules Migonney** (1876-1929). In this painting, there are abundant images where the white, sometimes marble-like skin of the odalisques or favourites is contrasted with the dark skin of their servants. The latter, against the frequent nudity of their mistresses, nearly always appear dressed and only on some occasions will they show the upper part of their body (as in the picture by Lecomte du Noüy). This interesting work by Migonney, offering a less exotic, more naturalist view of the subject. It is also a more modern approach, since it resorts to an elevated, Japanese-type viewpoint, and to the use of complementary colours.

**Pablo Picasso** (1881-1973). News of the death of Matisse in 1954 caused Picasso to fall into a deep depression, but he recovered quickly and furiously dedicated himself to his painting. "When Matisse died," he would confess to Roland Penrose, "I inherited his odalisques." In two months, between December 1954 and February 1955, he produced a series of works on this theme, although they were based on Delacroix and his *Women of Algiers* (Françoise Gilot recalls that Picasso took her to the Louvre purposely to contemplate this piece). Apparently, there is a contradiction between his



affirmations to Penrose, as if paying homage to his friend, and the fact that he turned to another painter for his representation of the women of the harem. In reality, such a contradiction disappears when it is known that the source for Matisse's work lay in Delacroix. Matisse, on a visit to the Louvre, expressed his admiration for the *Women of Algiers* watercolour paintings and other studies of odalisques. Picasso, without ever abandoning his language, analyses, decomposes and recomposes Delacroix's work and, with the unexpected incorporation of a female nude and the nervous deformation of the contorting bodies, he converts the sensuality of Delacroix's picture into works of aggressive eroticism. Even so, it should be noted that the drawing's title might be deceptive, since, although Picasso evidently bases his work on Delacroix, he introduces Matisse into this nude, with her arms under her head and her legs crossed, perhaps thinking of the *Odalisque in Red Trousers*, but above all of the naked figure in *Odalisque with Magnolias*. In other words, through Delacroix, Picasso is reunited with his recently deceased friend and rival.

#### THE NEW SCHEHERAZADES Rose Issa

Pages 136 to 163

Legend tells that Shahryar, the ruler of Baghdad in *The Thousand and One Nights*, was so enraged at discovering his wife's infidelity with a black slave that he killed her and resolved to execute each of his subsequent virgin brides the morning after their wedding. Too many deaths later, Scheherazade, the daughter of a vizier, proposes to end the bloodshed by marrying Shahryar and to so entrance him with her stories that he prolongs her life to hear them. Scheherazade is above all an artist: a woman with imagination, verve, originality and talent. When she volunteers to risk her life to save others, she uses all her resources – formidable confidence, intelligence, beauty, performing and literary skill – to bewitch a husband who may kill her at any moment if he grows bored. She stands against the master of her life or death, captivating him with the clever arabesques of her tales. Thanks to her creativity, she earns her salvation, and that of his future potential victims, by subduing her

lover's suspicion of women. When the *Thousand and One Nights* was translated by the French diplomat and scholar Antoine Galland in the 18th century, this love story, which poetically combines art and sensuality, created an intriguing image of the Oriental woman that endures to this day.

"The New Scheherazades" explores the ways in which today's Oriental women enrich contemporary society by using a personal visual language that radically challenges the traditional view of women from the Near East and North Africa. This section of the exhibition is not simply about inverting the telescope, but exploring the contradictions and paradoxes of our societies, questioning our perception of "the other" and of ourselves in terms of gender, race and culture. These are not ethnographic artists, but artists who are interested in the sources of their culture, creating work that contributes to broader aesthetics and understanding.

#### Narratives for the 21st century:

**social, domestic and aesthetic**  
What is most striking about these modern Scheherazades from east and south of the Mediterranean is their courage in expressing intimate personal dramas and concerns, and the broad range of methods by which these are conveyed. They use their aesthetics and sense of humour to highlight the paradoxes in our cultures; they break sexual taboos and explore with great discretion and control the sinister power of the domestic objects that surround us. Some reduce to pure abstract forms and patterns their observation of their surroundings, patterns often associated with feelings of enclosure, secrecy or segregation. What also comes across strongly is the multi-layered expression of their vision, often inviting the viewer to join them in a game of memory, love, beauty, knowledge, bewilderment, discovery and self-discovery, not unlike the mystic's quest for unity.

#### The Beauty of Paradoxes

Photography offers great flexibility in countries where there is censorship, and for this reason it is a favourite medium of many Iranian artists. During the many years of strict restrictions after the 1979 Islamic Revolution and the devastating Iran-Iraq war (1980-1988), when art faculties, cinemas

and art galleries were closed, many artists turned to photography. By exploring the paradoxes inherent in the imposition of ancient religious rules to a society that cannot escape modernism, they transformed their artistic expression into metaphors for life. Inspired by the 19th-century Qajar photographs of demure court women, **Shadi Ghadirian** (b. 1974, Iran) recreates studio portraits of her own family and friends, mostly women of her own age, in Qajar costumes and poses. They are juxtaposed with common everyday objects: a CD player, a Pepsi-Cola can, a bicycle, or a newspaper. Yet all these objects – imported Western goods, all pop music, most videos or books – are banned in Iran. When no forbidden objects are seen, Ghadirian's women are completely covered with veils, resembling abstract decorative and inanimate forms. Others look at you with a serene but forceful gaze, their veil lifted, which in 19th-century Qajar society signified protest. Ghadirian's dry humour and charmingly staged tableaux wittily illustrate the paradoxes in which Iranian women of her generation live and the contradictions of a society torn between tradition and modernity. In more recent photographs, taken after Ghadirian's marriage, the women's faces are totally covered by veils and kitchen and household objects, a sign of protest at the domesticity of women's lives and how anonymous they become when their only concern is cleaning, cooking and tending to the family. These beautiful images, mostly in sepia, highlight that defiance is still alive and well within the confines of the home.

Her compatriot, **Malekeh Nayiny** (b. 1955, Iran), is filled with the nostalgia of the exile. In her studio in Paris she adds bright colours to old black-and-white family photographs, transforming them through digital photography into allegorical, phantasmagoric images, filled with nostalgic details such as a carpet, a parrot, a lettuce, a popular religious icon or bra advertisement. We find images of her mother with her little cousin, her great aunt and great uncle – both known for their impish pranks, her grandfather seated at a table against a panoramic backdrop, her father on his way to tennis. Nayiny uses computer technology as a kind of time machine to update her family album, to lend it more

colour and life, to renovate and revive it. Through visual anachronisms, such as applying a postage stamp motif to her ancestors' clothes or by inventing backgrounds that are obviously out of context with the main scene, she transplants them into a different time and place and beautifies them with loving care.

Paradox and humour are also key elements of the obsessive, short, witty, haiku-like self-portraits of **Ghazel** (b. 1966, Iran). The *Me* series of video sketches, ongoing since 1997, have an edgy, raw quality and last from one second to two minutes. They show her continuously jumping from outdoor to indoor activities – water-skiing, motorcycling, swimming, riding, reading, dancing or exercising – while abiding by strict Islamic dress restrictions. This makes Ghazel look out of place, especially when she sunbathes on her terrace, fully clothed in chador and sunglasses. The paradoxes she reveals are a constant reminder of her nomadic mental and physical life, travelling between Iran and the West. She acts, films and edits these short autobiographical home movies, reflecting on her parallel identities and "endless drifting from one to another".

Her familiarity with foreign languages, shown in the texts running across the bottom of these visual diaries, gives another dimension to her witty observations and self parody. She insists in keeping errors in the texts, so that they reflect her multiple imperfect identities, and her foreignness at home and abroad.

Humour and a strong sense of fun in everyday life are omnipresent in the soundtrack to *Cairo, Street Courtship* by **Nadine Touma** (b. 1972, Lebanon). While walking around the city, she records the street lexicon of Egyptian courtship, with its humour, poetry, aggression, pleasure and exhaustion. She tries to understand the notion of beauty and love in the psyche of the Egyptian man. In Cairo, people in the street (mostly men) do not realise she is an Arab. But what is an Arab woman supposed to look like? Can you tell from the way she walks or carries herself? Is it her direct gaze into men's eyes? Not looking shy? What she wears? Or her friendly smile? Sometimes the comments flatter her, but often she tries to ignore them. When Touma responds and mirrors their behaviour, the men are shocked,

scared, and apologetic. "Catching them off guard is always a pleasure," she says.

In Touma's work, language plays the role of a "voyeur", making her feel as though she is behind closed doors although she freely walks the streets. Her body is continuously mapped with words from this dictionary of courtship or harassment, with its particular music and charm (some of which is lost in translation):

"Look at this beautiful white meat; I wish I was a butcher."

(A street candy seller)

"This is the kind of sugar that would never make me ill."

(A passer by)

"You are a rose... cream... sugar... moon. Allaaaaah."

Touma is captivated by this flirtatious love poetry (*ghazals*) and its accompaniment of whistles, sucking, licking and slurping sounds, winking and much more.

#### Weaving Erotic Taboos

For centuries, women expressed their artistic creativity anonymously: nomads wove carpets, wedding veils, decorative domestic items and saddle bags; city women embroidered lavish textiles to bring colour, form and texture to their domestic surroundings. They were the unrecognised visual custodians of the East.

Maintaining this tradition is **Selma Gürbüz** (b. 1960, Turkey), from the home of the seragios that inspired numerous Orientalist novels and paintings. For years she worked mostly on paper, canvas and with sculpture, only recently reproducing her mischievous erotic drawings as carpets. In her half-human, half-animal figures, where the male genitals can take the form of a scorpion, an intimate shadow play is created, similar to the *Garagouzlu* shadow puppets for which Turkey is famous. Simplification is essential to Gürbüz's artistic expression as it accentuates what deserves to be recognised. The use of minimal, strongly contrasting colours to weave her fantasies reflects the paradox of something intimate and secret becoming public – a carpet that all can see, and which also can see you, for sometimes they are covered in hundreds of eyes. There is nothing obscene or extreme in her work, rather it reflects the pure pleasure of playing with your imagination when one is amused by the game of love or the love of games.

Expressing the ambiguity of her desire stitch by stitch, **Ghada Amer** (b. 1963, Egypt) started embroidering canvases of feminine figures vacuuming, ironing, shopping or cooking. However, her more recent delicately sewn work is of pornographic images that reflect hard work and pleasure, attraction and repulsion. Her blunt imagery is the opposite of the highly stylised salon paintings of passive, sensual female bodies painted by Western 19th-century males; here the women are active sexual beings seeking partners. Her intimate confessions, delicately sewn into canvases, resemble paintings from afar, and sometimes the thread is applied on top of paint splashed onto the surface. Loose threads create the illusion of a three-dimensional work, while also hiding the naked figures of women. Her images are sexually graphic and explicit, often taken from prostitutes' calling cards in public phone booths or advertisements in mainstream magazines. Such material is found mostly in the West, as these images are never seen in the public domain in her Egyptian homeland. The images are often repeated in sequence, highlighting the ambiguous pleasure of painstakingly sewing figures that can be perceived as offensive.

#### Domestic Disturbances

While the work of Ghada Amer and Selma Gürbüz reflects a sense of fun in terms of conception and execution, there is pain and morbidity in the photographs and performances of **Raeda Saadeh** (b. 1977, Palestine), which deal explicitly with female sexuality. Saadeh's provocative series of powerful performance pieces disrupt the traditional image of the virgin bride and express her strength and vulnerability with great courage. In one of her performances, she wears a black widow's veil and projects onto the water of a bathtub images of herself spewing blood from her mouth. She deals provocatively with the politics of the female body - she wears a bra made of raw meat, a veil of fresh animal skin or covers her pubic region with a knife on a chopping board. The spectator feels uncomfortable, confronted by work fuelled with anger in a violent critique of women's traditional roles in the kitchen and bedroom. Saadeh's work has strong affinities to that of the well known Arab artist, the British-Palestinian Mona Hatoum

(b. 1952), whose recent powerful sculptures of kitchen utensils, scaled up to monumental proportions, clearly unbalance our idea of domesticity and home security, by intensifying the strange in the familiar. The disquieting and subversive use of commonplace objects, potentially menacing, juxtaposed with female human forms - in the case of Saadeh her own semi-naked body, or in the case of Ghadirian, completely veiled figures - suggests the macabre qualities of these familiar objects and the domestic disturbances that lurk in our homes and within our walls.

#### Who I Am

The work of **Jananne Al-Ani** (b. 1966, Iraq) has its genesis in the socio-political issues of gender, race and personal history. This Iraqi-Irish artist's work is informed by her experience of being from a mixed cultural background, of growing up in the Middle East, moving to Britain as a teenager, and of her close relationship with her mother and three sisters. In recent years the members of her family have become important collaborators in her work. The *Untitled 1996* photographs, a portrait of herself, her mother and her sisters, seated in order of age, explores a number of ideas that have emerged from studying the representations and descriptions of Middle Eastern women by late 19th and early 20th century European travellers. Interested in studio portraits and the theatrical use of props and costumes, she explores the western fascination with the veil. In the two opposing photographs where the order of unveiling is reversed, the lower halves of the sitters, in Western clothing, contrast to the veiled heads. The image is clearly exposed as a set-up.

In *A Loving Man* 1996-1999, a five monitor video installation shows the same five women voicing their memories of a man, whether a father, brother, lover, husband or friend. Each recollection is repeated in turn by the other family members, each one adding a new phrase to the sequence. A memory game engages the spectator as they learn of the man's dilemma: "He never joined us, he tried, but did he try hard enough?" When the storytelling concludes "I have freedom from the exile's gloom", this expresses a new identity, a new life in spite of dilemmas and past conflicts. One of

the last recollections questions the future: "Will he ever love me for who I am?" By the use of filmic techniques, Al-Ani underlines the shifting nature of the discourse and deals with subtleties and ambiguities, with restraint, precision and perfect execution. She draws on "intense and emotional experiences to give a very human perspective on wider social and political issues. She is fascinated by the ways in which, following loss, we seek to create something tangible from the absence left behind". "With its emphasis on strength and tenderness, presence and absence, fear and nostalgia, openness and reserve, her video, like her photographs, offers a tribute to the mother as disciplinarian and nurturer, the pillar of the family". In her early work, Al-Ani explored the notion of beauty, in particular the fetishised female form in Orientalist painting and photography. In the installation *Untitled 1989*, she questions the traditional representation of women in Western art and advertising in our contemporary consumption-dominated culture. By superimposing the voluptuousness of fruits on a market stall with the image of Ingres' naked, passive bodies, subservient Oriental women become a symbol of freely available goods, as easy to come by as a peach.

This is a theme also explored by **Houria Niati** (b. 1948, Algeria), of the generation that witnessed Algeria's transition from a French colony to an independent nation in 1962. Her *No to the Torture* series (1982) is a critique of Orientalist fantasies, specifically that of Delacroix's *Women of Algiers*. In this series of five paintings, she removes the luxurious paraphernalia surrounding his languorous women and instead presents faceless women that are hand-cuffed and bound at the ankles. This is a reflection of her own experience as a teenager during the Algerian war of liberation, when she was imprisoned by French authorities for painting anti-colonial graffiti on the walls of Algiers.

#### Secrets of Patterns

A personal history of loss, strictly reduced to abstract form, is portrayed in the installations created by Susan Hefuna, Samta Benyahia and Zineb Sedira. **Samta Benyahia** (b. 1949, Algeria),

is of the same generation as Houria Niati, but after the liberation she went to Paris in the 1970s to study decorative arts. She returned to Algeria to teach, but was obliged to leave her homeland for Paris once again, following the barbaric killings of intellectuals, and of women in particular, since the late 1980s. An artist, author and storyteller, Benyahia compares the lattice-work screens (*mashrabiyyah*) of her childhood to a golden prison cage, where many stories were murmured behind bars. These decorative elements, made of wood, ceramics, stone or even embroidery, were a physical barrier between women, men and the outside world, but also provided a safe haven for songs, music, poems, cooking and embroidery. Since 1996, almost all her work has used the diamond shape and the traditional geometric rosace motif (the *fatima*), either reduced or enlarged to different scales and always in the blue colour of the Mediterranean. She prints these on transparent adhesive film that is then applied to the large glass surfaces of public buildings. Her design motifs are taken from decorative domestic arabesques and the tattoos of Berber women, bringing impressions of her homeland to wherever the viewer happens to be. The Algerian **Zineb Sedira** (b. 1963, France), had a secular education despite being from a conservative Muslim background. After the suicide of her sister, who was forced to marry against her will, Sedira moved to London to study art, exorcised her fears, and created a series of works based on a note that her sister had left behind: "Don't do to her what you did to me". In her well-known *Four Generations of Women*, from a distance, her printed patterns seem to be of Islamic motifs, but closer observation reveals female portraits: the faces of her grandmother, mother, sister and daughter are printed on tiles or wallpaper, their personal tragedy made into a decorative backdrop. We are surrounded by a silent family drama.

In her more recent installation, *Haddon Hall, the Other Side of the Story Told with Difference*, she reappropriates a Victorian wallpaper pattern inspired by an Islamic design which was hand produced in the late 19th century with a carved wooden roller, for the Haddon Hall in Derbyshire. Here she explores the relationship between Islamic

and Western traditions of representation specifically within the context of England, the country where the artist lives. By reappropriating the Victorian design inspired by Islamic geometrical patterns, she in turn restates her earlier aesthetic heritage. Sedira also creates printed clothes and accessories that reflect her experience of living within two cultures: there are skirts, blouses, high-heeled shoes and handbags, but they are printed with Islamic designs. While Hefuna's patterns represent a voyeuristic device, Sedira and Benyahia accept them as an encoded form of knowledge, developed over many centuries, and incorporate them into daily life. In the half-Egyptian, half-German **Susan Hefuna's** (b. 1962, Germany) work, components of the *mashrabiyyah* of old Cairo, which often featured as the background to Orientalist paintings and photographs, are omnipresent. In Egypt, from behind these screens, women could observe the outside world without being seen - a fact reflected in her layered, reassembled, uninterrupted line drawings and her intentionally blurred details of these segregation screens in her photographs. Hers is an oppressive world - just like the women behind the grilles, the truth is a secret, hidden away. A brother commits suicide, but nobody mentions how and why he died; silent family dramas take place, without being seen or heard. What is pre-eminent is the screen, the separation between East and West, women and men, Muslims and Christians, truth and lies. Hers is a silent world. Not surprisingly, Hefuna's drawings and photographs are perceived very differently in the West and the East - in the West they are celebrated for their beauty, their dexterity, and the quality of the pure and intricate abstract forms, while the Arab viewer recognises in them elements of confinement and segregation. These details of the *mashrabiyyah* have a compelling power - the power that silent observation gives the witness, even though what is seen are fragments of memories.

#### Face to Face

Pure form and gender segregation are the main themes in **Shirin Neshat's** (b. 1957, Iran) work. She was studying art in Los Angeles at the time of the 1979 revolution and did not return to Iran until 1990. When she did, she was deeply



affected by the country's radical transformation. The result was a series of photographs, *Women of Allah* (1993-1997), where she covered parts of her body with calligraphy. She has since moved from photography to film installations, most significantly the video film trilogy, *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999) and *Fervour* (2000), where the titles are deliberately ambiguous, with religious, emotional and sexual connotations. Neshat's art is distinctively stark and minimalist, reflecting the social, cultural and religious codes of Iranian society. In each work, there is direct gender confrontation and segregation, symbolised formally by having two screens face each other, the male figures on one screen addressing and responding to the female figures opposite, and by using strongly contrasting black and white film.

In *Turbulent*, a man sings traditional songs in front of a male theatre audience while his female counterpart sings modern abstract vocals alone in a hall: the dualities of man and woman, East and West, victim and oppressor, love and lament are powerfully presented. This call-and-response structure is re-enacted many times in *Rapture*, as a group of chador-clad women react to a group of men on the opposite screen, and vice versa. The men occupy a castle, complete with cannons and ramparts; they march, climb and take part in rituals. They silently watch the women without any hint of understanding, recognition or contact. The anonymous, formless, ageless women occupy an empty beach. They alternate between observing, mocking and ignoring the men, then run towards the viewer from the distant horizon. As they come closer, we can distinguish individuals. When some of the women board a small boat and set out to sea, we are unsure if we are witnessing an escape or a voyage of doom.

#### The Death of the Harem

Like Neshat's women taking to the sea, the majority of artists seen here have left their home country in order to better express their inner thoughts. At ease with Western culture and their own, these artists came to the West because it grants a more diverse access to sources of knowledge about their own culture, and that of others, which cannot be found at home. It is not for inspiration but for execution that

they are here, for the West provides a better means of expression and promotion. Yet for those living outside their country of origin, the experience of living within two cultures, with its sense of instability, restlessness and estrangement, is prevalent in most of the works.

Acutely aware of the way in which their cultures have been interpreted according to Orientalist principles, some of the artists confront Orientalism's stereotypes, even reworking well-known Orientalist paintings in order to subvert them. Others make humble objects speak, allowing the banal to unleash intense and arresting sensations or reveal unexpected human comedies and tragedies. Familiar objects that seem benign are reconfigured into starkly beautiful works that represent real or implied threats. These new Scheherazades take risks and courageously display their intimate and rebellious thoughts. With great imagination, talent and humour, they reclaim their identity and deconstruct the Orientalist myth of the mute woman. In so doing, they have cleared the path for future generations to challenge social preconceptions and introduce their own interpretation of beauty and love. I would like to thank all artists for their flexibility and generosity.

#### Bibliography Catalogues

- Ghada Amer, Espace Jules Verne, Bretigny-sur-Orge 1994.
- Ghada Amer: *Reading between the Threads*, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden 2001.
- Ghada Amer, Gagosian Gallery, London 2002.
- Kim, Clara, *Unraveling Language: Ghada Amer's Art of Writing*, Galerie Guy Bärtschi, Geneva 2002.
- Selma Gürbüz: *Jeux de Mains*, Galerie Thorigny, Éditions Éric Koehler, Paris 1992.
- Selma Gürbüz: *Le Sexe de Angès*, Tem Sanat Galerisi, Istanbul 1992.
- Selma Gürbüz: *Yunname*, Apel Galeri, Istanbul 1999.
- Selma Gürbüz: *Karaname*, Apel Galeri, Istanbul 2000.
- Susan Hefuna, Akhenaton Gallery, Cairo 1999.
- Susan Hefuna: *Navigation X Cultural*, South African National Gallery Annexe, Cape Town, Kehrer Verlag, Heidelberg 2000.
- Susan Hefuna: *Ventanas. La vida en el delta*, Vacío Nueve, Madrid 2002.
- Shirin Neshat: *Women of Allah*,

Maison Européenne de la Photographie, Paris 1998.

- Shirin Neshat, Kunststhal Wien, Vienna, and Serpentine Gallery, London 2000.
- Shirin Neshat: *Rapture*, Galerie Jérôme de Noirmont, Paris 2000.
- Collective catalogues**
- *In weiter Ferne, so nah. Neue palästinensische Kunst*, IFA, Bonn 2001, Stuttgart and Berlin 2002.
- *Fine Material for a Dream...?*, Harris Museum and Art Gallery, Preston 1992.
- *Modern Narrative: the domestic and the social*, ArtSway, Hampshire 1997.
- *In Memoriam*, The New Art Gallery, Walsall 2000.
- John Kobal *photographic portrait award*, National Portrait Gallery, London 1996 (winner Jananne Al-Ani).

#### Selected bibliography

- BUONAVENTURA, Wendy, *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*, Interlink Publishing Group, Northampton 1998.
- CROUTIER, Alev Lytle, *Harem: The World Behind the Veil*, Abbeville Press, New York 1991.
- D'HUART, Annabelle and TAZI, Nadia, *Harems*, Éditions du Chêne, Hachette, Paris 1980.
- GRAHAM-BROWN, Sarah, *Images of Women: The portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*, Columbia University Press, New York 1988
- HUGO, Victor, *Les Orientales*, 1829.
- LOTI, Pierre, *Les Désenchantées*, 1906.
- PENZER, N.M., *The Harem*, Springs Books, London 1965.
- SEBBAR, Leila and BELORGEY, Jean Michel, *Femmes d'Afrique du Nord, Cartes postales (1885- 1930)*, Bleu autour, St-Pourçain-sur-Sioule 2002.
- SEGAL, Lynne, *Is the Future Female? Troubled thoughts on contemporary feminism*, Virago Press, London 1987.
- See also the writings of Samir Amin, Rana Kabbani, Gerard de Nerval, Linda Nochlin and Edward Said.

#### EPILOGUE

#### THE SATELLITE, THE PRINCE AND SCHEHERAZADE Fatema Mernissi

Pages 165 to 169

One of the booming businesses in the Middle East region since the September 11 attacks, has been recruiting intellectually powerful

men and women who have adequate training in both writing and communication skills, because Arab audiences deserted entertainment channels for the Twenty-four Hour News broadcasters, such as Al-Jazeera. One of the reasons which explains the Saudi MBC's catastrophic loss of audience and its consequent financial troubles was the fact that Arab audiences were fed up with its mix of entertainment and religious propaganda and deserted it as soon as Al-Jazeera started its 100% news channel in 1996. "MBC set out originally to be the CNN of the Arab world", explains Ian Ritchie, its former CEO; once the channel started losing money, "my mandate was to change it into a more commercial channel and therefore the news played less importantly perhaps than entertainment and sport, because that was what advertisers wanted to see. That's why I did the deal to bring the US Champion League to MBC and a deal for "Who Wants to be a Millionaire?"<sup>1</sup> Entertainment meant promoting singing and dancing men and women and it proved to be fatal business-wise, because Middle Eastern audiences were interested in Al-Jazeera's more energetic femininity such as sports performances: "One of Al-Jazeera's programs *Sports News (Akbar Riyadiyyah)*, has devoted several episodes to the role of Arab women in sports and highlighting the championships that have been won by various female sports figures."<sup>2</sup> But besides sports, it is the forceful female news-anchors who fascinate both men and women. A news channel such as Al-Jazeera, funded by the Emir of Qatar with the objective of strengthening civil society and free speech, gave the possibility of becoming stars to intelligent and articulate speakers and programme hosts of both sexes. And it is no wonder that MBC is now shifting assets from its money-losing entertainment channel to launching a new one devoted to information only, to catch up with Al-Jazeera and be "closer to the audience",<sup>3</sup> and is looking desperately for smart, skilled, professional men and women rather than for singers. But the Saudi prince who controls MBC now must compete with Iran and the US, which entered the market for skilled Arab communicators to find suitable staff for their new Arab channels.

#### The planetary race to create Arab satellite channels: Iran and the U.S. search for competent skilled male and female journalists

During the Moroccan elections in the autumn of 2002, the gripping headlines were not the news about who lost seats in the parliament but the fact that Iranian ayatollahs came scouting on our Atlantic shores for journalists and "kidnapped" the best of the local television speakers, offering them huge salaries. "Iran is launching an all-news satellite channel which will be broadcasting in Arabic from Teheran.... Many of the Moroccan journalists approached by its recruiters were hesitant at first... but succumbed when Iranian investors offered salaries as high as 3,000 dollars a month."<sup>4</sup> But the other gripping event heavily commented on in the Arab press, was the decision of the Bush administration to invest \$500 million in an Arab satellite TV station and the subsequent rumours of its 'buying' brainy Arab journalists from the prestigious London-based newspaper *Al-Hayat* and training them in TV broadcasting at the Beirut-based channel LBC (Lebanese Broadcasting Center).<sup>5</sup> One of the most "shocking business deals" of the post-September 11 era, was definitely the rumour that the sudden merger between the Saudi-owned printed press (*Al-Hayat*) and the LBC, was to help Washington recruit competent communicators for its new Arabic channel. "The sudden business deal which establishes a cooperation between the newspaper *Al-Hayat* and the television channel LBC has to be evaluated at the light of the latest media wars in the region," explains a team of experts, in a March 2002 cover-story about the "unorthodox marriage" between printed and visual media, "starting with the American decision to launch an Arab channel as part of its post-September 11 communication strategy."<sup>6</sup> It is true that one of America's main problems since the September attack has been how to communicate better with Arabs. "How to sell America to the Arabs" has become a strategic concern: "The Bush administration has been looking at new ways of combating anti-Americanism."<sup>7</sup> David Chambers explains in his article, "Will Hollywood Go to War?", how the Bush administration came to the decision to launch an Arab

channel. "A new consideration starting in the Senate Foreign Relations Committee is a bill called the "911 Initiative to invest \$500 million in a pan-Arab satellite TV channel to combat the media influence of the increasingly successful Al-Jazeera and to target Muslim youth."<sup>8</sup> But to communicate with Arabs, buying the hardware and access to satellite platforms is not enough. What is more difficult is to find convincing communicators like Al-Jazeera's, who win audiences by transforming talk shows into "Boxing Rings".<sup>9</sup>

**The Lebanese are helping Americans find eloquent Arab intellectuals to staff their Washington channel: Ghada Fakhri, or how Scheherazade got on the "wanted list"**

Actually, the race for recruiting successful broadcasters brings Iranians, Americans and Saudi Emirs to look for a very specific profile of journalists: you need an intellectual who is both trained in writing techniques and has television experience as well. The ideal woman has the profile of Ghada Fakhri, who passed through Al-Sharq al-Awsat before jumping into broadcasting: "Ghada Fakhri used to work with Al-Sharq al-Awsat and then she worked for Al-Jazeera as a correspondent in New York and then for Abu Dhabi Television as a correspondent and now we have succeeded in tempting her to join our project."<sup>10</sup> The man talking with so much enthusiasm about the talents of Ghada Fakhri, who combines writing skills with cosmopolitan experience in international satellite communication, is Salamah Nemett, a Jordanian with experience in both printed and visual media. LBC recruited him as managing editor for the newly-created Super News Center, whose objective is "to train print journalists in TV journalism".<sup>11</sup> However the Lebanese are not admitting, according to the Egyptian Magazine *Al-Nuqad*, that they are serving as middlemen for the Americans. If you asked LBC's chairman, Sheik Pierre el Daher, what was the objective of his merging with *Al-Hayat* and setting up the Super News Center in London, he would answer that he is recruiting journalists like Ghada Fakhri solely to improve his channel's own political coverage and news products.<sup>12</sup> But the rumours circulated by the team of *Al-Nuqad* is that the Lebanese LBC

merger with *Al-Hayat* is, in fact, an attempt to structure a Beirut-controlled lobby to put pressures on Washington, which has a high budget for its Arab television project: "According to analysts [...] there is a Saudi-Lebanese-American concentration which is trying to lobby in the United States to profit from market openings in this new communication war".<sup>13</sup>

In any case, what I want to stress here is that the rising demand for articulate intellectuals who combine writing and television experience in the new communication wars in the Arab world, is giving a golden opportunity for women to enter the power game in the Middle East. But to understand better the empowerment dynamics of satellite broadcasting, one has to keep in mind the intense competition not only among channels but also among satellite operators, which is forcing everyone to switch as fast as possible from manufacturing propaganda and entertaining singers to responding to the citizens' needs for credible communicators. And of course the Scheherazade profile, the brainy self-confident story-teller is in big demand.

**Money-losing MBC's singing girls and Al-Jazeera's strong, successful female stars**

According to the latest news, princely owned MBC is making an emergency move from London to Dubai "in order to get closer to its viewers" and to end its financial trouble due to a catastrophic shrinking of audiences. "We want to be closer to our audience" said Ali Al-Hedeithy, MBC Director General, when he was asked to justify his rushed move to Dubai and his decision to launch a new MBC all-news TV like Al-Jazeera.<sup>14</sup> One of MBC's problems is that Arab female audiences seem to stick with Al-Jazeera because of its sovereign rebellious images of femininity. MBC was extremely popular when it first started in 1991. "It used Arabsat to target the Middle East and North Africa, Eutelsat to reach Europe's 20 million viewers and ANA (Arab Network Agency) to recruit an American audience." MBC then had no competitor as a satellite channel, it was the only one. But soon it's "12.5% religious programs, 75.5% entertainment, and only 9.5% information" got on the Arabs' nerves.<sup>15</sup> MBC alienated Arab viewers who turned away from it in 1996 as soon as Al-Jazeera

gave them the opportunity to see uncensored news 24 hours a day. But the other reason was that MBC's systematic censorship was projected through the superficiality of its entertainment programs, alienating viewers, especially women. "These channels' activities were reduced to a frantic parade of male and female singers," explained Walid Najm, one of the experts invited to diagnose the viewers' desertion. "One could say that such channels programmed citizens to hope to achieve one single objective : to become male or female singers."<sup>16</sup> Censorship-muzzled propaganda and entertainment channels like MBC were losing audiences and advertising because even when they invited intellectuals on talk shows, both the guests and their host failed to communicate in a significant way, caught as they were in "a television terrorized by freedom of thought...". MBC and other stations like it, who violated citizens' right to information and reduced talk shows with intellectuals to pitiful masquerades were deserted as soon as Al-Jazeera offered a different image of both informer and informed.<sup>17</sup>

**Arab audiences' fascination with strong female show hosts and war reporters**

Promoting strong female stars has proven to be a fantastic asset for the Saudis' most threatening TV rival. Al-Jazeera is winning crowds every night through the eloquence of its news anchors, Jumana Nammour and Kaduja Bin Guna, and economics expert Farah al-Baraqaui. While state televisions and oil-funded channels traditionally limited their staff by censoring them and denying them the right to decide freely about their programme content and what guests to invite, Al-Jazeera's success is due precisely to the freedom its producers and speakers enjoy, which allow them to become credible communicators: "Channels that want to be viable are required to rely much more heavily on high-impact 'brands' and product lines. Al-Jazeera demonstrated the worth of such assets when it developed a range of programs whose titles and presenters have become household names inside and outside the Arab world" explains Naomi Sakr, the author of "Satellite Realms: Transnational Television, Globalization and the Middle East".<sup>18</sup> The most famous reporters

in the Middle East today are probably Palestine-based Al-Jazeera women reporters, Shirin Abu 'Aqla and Jivara al-Badri, who are admired for their courage and professionalism: "History will remember that day when there was no one to speak up in the entire Arab nation, from the Atlantic to the Persian Gulf, but women such as Shirin Abu 'Aqla, Jivara al Badri and Leila Aouda," comments Ali Aziz, the columnist of the avant-garde Egyptian magazine *Critiques (Al-Nuqad)*, "while male leaders and gallon-wearing generals have disappeared from our sight and hearing".<sup>19</sup> How can one explain this sudden passion of the supposedly macho Arabs for Al-Jazeera's powerful women? While Amin Hussein, a mass communication expert, gives a technological answer to the question (the satellites' empowerment of women), the artist Hisham Ghanem gives a more sophisticated psychoanalytical explanation: the Arab male's identification with the woman as the victim who is taking revenge on her aggressors. For Amin Hussein, the satellite has empowered women by both giving them access to enter the broadcasting machine as message-makers and communicators, and also by boosting their self-confidence as audiences and discriminating media consumers: "Arab satellite services have responded to the demand of Arab women to portray their true image and role in society, to balance the common stereotype in the West of the downtrodden Arab woman, without rights and without a role to play other than daughter, wife and mother."<sup>20</sup> According to A. Hussein's analysis, Arab women aspired, as consumers, to identify with powerful role-models: "Female presenters of talk shows and cultural and news programs on Arab satellite television channels are very popular. Talk shows, news and programs feature interviews with female leaders in business, government, politics and diplomacy... rather than covering only their role in the household of food preparation and as sex symbols in television commercials and video-clips." But for Ahmed Ghanem, an artist who is more interested in aesthetics and hidden emotions which programme us to feel attracted to what we identify as beauty, technology does not explain it all. Unless you bring in, Ghanem argues, the Arab men's

psychological intricacies as they unfold in seduction instinctual reflexes, you only grasp one part of the bewildering communication revolution transforming the Arab world.<sup>21</sup>

**Ahmed Ghanem: Arab men are attracted by powerful women**

Ahmed Ghanem was one among the dozen intellectuals whom the Kuwaiti magazine *Al-Funun* ('Arts') invited to contribute to their summer 2002 issue devoted to decoding the mystery of the *Fadaiat*, which is the name in Arabic for satellite TV. "*Fadaiat*" means literally "Space-ships" or rather "Space-clearing engines". I was not the only person happy to read an Arab man who declares publicly, unlike our so much publicized extremists, that he feels empowered by a woman's strength. Ghanem goes into details as both an artist and a designer, decoding in his study on "The Aesthetics of the Private Satellite Channels". He argues: "If we consider the laws and psychological mechanisms which in each satellite channel define for the female speaker the code for dressing and expressing oneself, as well as the way they use the screen's space to unfold their personality, then we cannot escape noticing that the aggressive style (*houjoumi*) of the Al-Jazeera female speakers is a very distinctive kind of beauty which distinguishes them from the other channels. Mostly if we remember that Al-Jazeera is a news (as opposed to entertainment) channel, and that these women's job is to inform the viewer. The fact that the majority of this channel's female speakers are far from being young and insecure and display, on the contrary, maturity in both age and emotional equilibrium, gives them a cerebral charisma and audacity which exercises a particular enchantment on the viewer. The Al-Jazeera female speakers exude a spell-binding fascination which transcends physical attraction."<sup>22</sup> Could it be that Al-Jazeera's powerful women are so attractive to Arab men because they trigger childhood fantasies, when they enjoyed their mother's story-telling and improvisations on *1001 Nights*? Could it be that the satellite is reviving Arab men's childhood universe where Scheherazade, the powerful female inventor of adventures, empowered them as children? What is certain, according to Ghanem, is that by contrast to



Al-Jazeera, where women's strength reflects the freedom of speech they enjoy as journalists in that channel, the superficial beauty of the fragile female speakers in entertainment channels reflects a passivity which does not excite him as a man. If only because, as he says, that passivity "mirrors the rules of the game on those televisions. Rules which reveal that only the masters are players. "What is extraordinary about Mohamad Ghanem's analysis of the new digital Islam game, is that, as a male, he does not identify with the masters, the princes or *ayatollah* who can afford to buy satellites, but on the contrary he feels his own fate to be linked to that of the women. And in my view, it is this rejection of the archaic role of the dominant male, whose masculinity increases with women's passivity, which is the breaking news in digital Islam.

And in the Muslim psyche, as shaped by myths and legends, sacred and profane, it is women who are the major players, not kings and princes. From the dazzling Queen of Sheba and irresistible Zuleikha in the sacred Qur'an, to horse-riding Shirin and irresistible Scheherazade in Arabic tales, the feminine stands as a challenge in Islamic art, from Muslim miniatures of yesterday to modern women artists of today. All you need to rediscover that rebellious and subversive femininity, is to cross this Barcelona exhibition, where you can observe both how men portrayed women in Islamic art yesterday and how female artists portray themselves today.

Yes, this is the special gift that the Barcelona team of experts at the CCCB, who spent three years preparing the exhibition, are offering us today: How did Muslim artists portray women in the harem, a space supposed to be dominated by males? This exhibition answers that question. If you visit it, you cannot but share the puzzling discovery of all the experts

involved: In Islamic art, be it Persian, Turkish or Mughal (the Muslim dynasty which ruled India), women are systematically portrayed as highly mobile, uncontrollable creatures, even when caliphs, kings and emperors had enough money and despotic power to try the surrealistic attempt to imprison them in harems. So, you can imagine, now that Muslim women have digital wings, can surf on the net and navigate across the planet's shaky borders to earn their living, the force of the wind of rebellion that modern female artists participating in this exhibition reproduce in their aesthetic realms, from the Iranians such as Shirin Neshat (b. 1957), Malekeh Nayiny (b. 1955) and Shadi Ghadirian (b. 1974) to the Algerians such as Samta Benyahia (b. 1944), Houria Niati (b. 1948) or finally Palestinians such as Raeda Saadeh (b. 1977).

#### Conclusion

Definitely, visiting this exhibition is the key to understanding the invasion of digital Islam by women, because it helps you make a double discovery: The first is that Women were always a subversive invincible force in Muslim psyche, even when imprisoned in harems, as we can see in old Persian miniatures of yesterday. The second is that contemporary Muslim women artists are continuing this tradition and confirm this capacity to resist and be independent, no matter how difficult the situation, or how despotic the censorship. Iranian, Palestinian and Algerian women artists, who live through the most inhumanely violent situations, make a simple statement through their art work: Nothing can silence them. They are an invincible force. And through these artists, it is whole nations of aggressed male and female citizens who are regaining their dignity.

Thank you for existing, all of you, and empowering us from Iran, Ghazal, Shirin Neshat, Malekeh

Nayiny, Shadi Ghadirian; from Algeria, Samta Benyahia, Houria Niati; and from Palestine, Raeda Saadeh. Thanks to all of you, artists from around the Mediterranean: Selma Gürbüz from Turkey, Nadine Touma from Lebanon, Ghada Amer from Egypt, Jananne Al-Ani from Iraq, Zineb Sedira from France and Susan Hefuna from Germany, who teach us through your art that a person's kingdom is his/her creativity.

An exile who can create a kingdom through his/her art is definitely someone who has the capacity, like the gods and goddesses of the past, to shape and transform the world at will.

#### Notes

1 SCHLEIFER, S. Abdallah, "An Interview of Ian Ritchie, former CEO of MBC", in *TBS (Transnational Broadcasting Studies Journal)*, no. 7, Fall-Winter 2001 ([www.tbsjournal.com/Archives/Fall01/ritchie.htm](http://www.tbsjournal.com/Archives/Fall01/ritchie.htm)). *TBS* is an online publication of the Adham Center for Television Journalism.

2 EL-NAWAWY, Mohammed and ISKANDAR, Adel, *Al-Jazeera: How the Free Arab News Network scooped the World and Changed the Middle East*, Westview Press, Cambridge, Massachusetts, March 2002, p. 59.

3 SCHLEIFER, S. Abdallah, "An interview with Ali Al-Hedeithy, the new MBC chairman", in *TBS*, no. 9, Fall-Winter 2002 ([www.tbsjournal.com/Hedeithy.html](http://www.tbsjournal.com/Hedeithy.html)).

4 BENNANI, Driss, "L'Iran Drague Nos journalistes", in the Moroccan weekly *Tel Quel*, no. 46, October 5th 2002, p. 7.

5 Who controls LBC? According to the authors of the book on Al-Jazeera, LBC (Lebanese Broadcasting Center) will be controlled by "a board nominated by ministers and officials close to the Syrian government and not by Rafik al Hariri, as many think.

According to them, Rafik Al Hariri partially owns another Lebanese TV channel, Future TV". See EL-NAWAWY, Mohammed and ISKANDAR,

Adel, *Al-Jazeera: How the Free Arab News Network scooped the World and Changed the Middle East*, Westview Press, Cambridge, Massachusetts, March 2002, p. 38. 6 Cover Story of the March 2002 issue of the *Al-Nuqad* ('The Critics') on "The Biggest deal between Saudi Arabia and Lebanon to merge the audiovisual with the printed media" ('Akbar Safqa Saudia-Lubnania li-damj at-television bi-suhuf'), p. 16. *Al-Nuqad* is a new (launched in April 2000) avant-garde political and cultural weekly Pan Arab Magazine, printed in Lebanon. The team which prepared the cover story coordinated from London by Marwan Abd Almalik included Aziz Metri from Beirut and Jamil Hasbini from Riyadh. The website of *Al-Nuqad* is [www.annouqad.com](http://www.annouqad.com).

7 CAMPBELL, Duncan, "Hollywood Goes to War? Politics, Showbiz and the War on Terrorism", *The Guardian*, November 23rd 2001.

8 CHAMBERS, David, "Will Hollywood Go to War: A special report on the impact of 9/11 on the American entertainment industry and the TV Academy's panel 'Hollywood Goes to War? Politics, Showbiz and the War on Terrorism'", *TBS*, no. 8, Spring-Summer 2002.

9 EL-NAWAWY, Mohammed and ISKANDAR, Adel, "Boxing Rings: Al-Jazeera Talk Shows", in *Al-Jazeera*, *op. cit.*, chapter 5, p. 91-112.

10 SCHLEIFER, S. Abdallah, "Super News Center Setting Up in London for *Al-Hayat* and LBC: An Interview with Jihad Khassen and Salah Nemett", *TBS*, no. 9, Fall-Winter 2002 ([www.tbsjournal.com/LBC.html](http://www.tbsjournal.com/LBC.html)).

11 SCHLEIFER, S. Abdallah, "Super News Center Setting Up in London for *Al-Hayat* and LBC", *op. cit.*

12 SCHLEIFER, S. Abdallah, "Super News Center Setting Up in London for *Al-Hayat* and LBC", *op. cit.*

13 "The Biggest deal between Saudi Arabia and Lebanon to merge the audiovisual with the printed media", *Al-Nuqad* ('The Critics'), March 2002, Cover Story.

14 SCHLEIFER, S. Abdallah, "An

Interview with Ali Al-Hedeithy, the Director General of MBC, at the channel's Dubai headquarters", in *TBS*, no. 9, Fall-Winter 2002 ([www.tbsjournal.com/Hedeithy.html](http://www.tbsjournal.com/Hedeithy.html)). 15 NABA, René, *Guerre des Ondes... Guerres des Religions: la bataille hertzienne dans le ciel Méditerranéen*, L'Harmattan, Paris 1998, p. 85.

16 NAJM, Walid, "Cultural Programmes: The frequency is ridiculously low and the content is totally divorced from reality", in *Al-Funun*, no. 6, June 2001, p. 39. Issue of the Kuwait's monthly magazine dedicated to a survey on "Arab Satellite Channels ('al-Fadaiyates al-Arabiya')", ([www.kuwaitculture.org](http://www.kuwaitculture.org)).

17 NAJM, Walid, *op. cit.*, *Al-Funun*, no. 6.

18 SAKR, Naomi, "Arab Satellite Channels Between State and Private Ownership: Current and Future Implications", in *TBS*, no. 9, Winter-Fall 2002, p. 3 ([http://www.tbsjournal.com/Sakr\\_paper.html](http://www.tbsjournal.com/Sakr_paper.html)). See also NABA, René, "La Galaxie Saoudienne" in *Guerre des Ondes*, *op. cit.*

19 ALI, Tariq, "Satellite Dishes ('Suhun Fadaiya')", *Al-Nuqad*, April 8th 2002, p. 35 ([www.annouqad.com](http://www.annouqad.com)).

20 AMIN, Hussein, "Arab Women and Satellite Broadcasting", *TBS*, no. 6, Spring-Summer 2001, p. 1 (<http://www.tbsjournal.com/Archives/Spring01/Amin.html>). The author, Amin Hussein, is the Chairman of the Department of Journalism and Mass Communication at the American University of Cairo and has produced an impressive work on the topic of new technologies.

21 AMIN, Hussein, "Arab Women and Satellite Broadcasting", in *TBS*, *op. cit.*

22 GHANEM, Ahmed, "The Esthetics of Private Satellite Channels is getting better ('Chakl al-Fadaiyat al-Khassa yataqadam')", in *Al-Funun*, no. 6, June 2001, p. 38. See footnote no. 16.

#### Authors

##### Patricia Almarcegui

Lecturer in Spanish and Comparative Literature at the Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona

##### Erika Bornay

Lecturer in History of Art at the Universitat de Barcelona

##### Rose Issa

Independent curator of contemporary arts from the Middle East and North Africa

##### Sophie Makariou

Conservation specialist for the Islamic Section at the Département des Antiquités Orientales, Musée du Louvre, Paris

##### Fatema Mernissi

Writer, doctor of sociology and lecturer at the Mohammed V University in Rabat

##### Amina Okada

Head of conservation services at the Musée National des Arts asiatiques-Guimet, Paris

El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona vol agrair la col·laboració de les institucions i persones següents en la producció de l'exposició i el catàleg.

Jananne Al-Ani, Londres  
 Malek Alloula, París  
 Ghada Amer, El Caire / Nova York  
 Archives Matisse, París  
 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona  
 Barbara Gladstone Gallery, Nova York  
 Samta Benyahia, París  
 Biblioteca de Catalunya, Barcelona  
 Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Barcelona  
 Biblioteca de la Universidad de Navarra, Pamplona  
 Biblioteca Estense Universitaria di Modena  
 Biblioteca Palatina di Parma  
 Biblioteca Popular P. Gual i Pujadas, Canet de Mar  
 Bibliothéque Nationale de France - Département des Estampes et de la Photographie / Département des Manuscrits Orientaux / Collections de la Société de Géographie (Département des Cartes et Plans), París  
 Camden Local Studies and Archives Center, Londres  
 Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne / Centre de création industrielle, París  
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid  
 Cordon Press, Madrid  
 Directorate General of Monuments and Museums of the Ministry of Culture, Ankara  
 essor gallery, Londres  
 Freer Gallery of Art, Institution, Washington, D.C.  
 Gagosian Gallery, Londres  
 Shadi Ghadirian, Teheran  
 Ghazel, París  
 Golestan Palace Library, Teheran  
 Selma Gürbüz, Istanbul  
 Susan Hefuna, Egipte / Alemanya  
 Rose Issa, Londres  
 Istanbul Naval Museum Library  
 Keir Collection, Richmond, Surrey  
 Los Angeles County Museum of Art  
 Musée de Brou, Bourg-en-Bresse  
 Musée des Beaux-Arts de Pau  
 Musée des Beaux-Arts, Nantes  
 Musée d'Orsay, París

Musée du Louvre - Département des Antiquités Orientales.  
 Section Islam / Département des Arts Graphiques /  
 Département des Peintures, París  
 Musée Georges-Garret, Vesoul  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet, París  
 Musée Picasso, París  
 Museo di Capodimonte, Nàpols  
 Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona  
 Museum of Fine Arts, Boston  
 Museum of Turkish and Islamic Arts, Istanbul  
 Malekeh Nayiny, París  
 Shirin Neshat, Nova York  
 New College Library, Oxford  
 Houria Niati, Algèria / Gran Bretanya  
 Rampur Raza Library Board  
 Royal Asiatic Society, Londres  
 Raeda Saadeh, Jerusalem  
 Zineb Sedira, Londres  
 Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz,  
 Berlín  
 The Cranford Collection, Londres  
 The Chester Beatty Library, Dublín  
 The David Collection, Copenhagen  
 The Getty Research Institute, Los Angeles  
 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles  
 The Kobal Collection, Londres  
 The Metropolitan Museum of Art, Nova York  
 Thyssen-Bornemisza Collections, Lugano  
 Topkapi Sarayi Müzesi, Istanbul  
 Nadine Touma, Líban  
 University of London Library, Londres  
 Women's Library and Information Center Foundation,  
 Istanbul  
 ABC Horta S.L.  
 Yahia Belaskri (Agence de Promotion des Cultures et du  
 Voyage, París)  
 Dolors Bramon  
 Margarita Castells  
 Fariba Hajamadi  
 Andrés Hispano  
 Petra Joos, Aimar Arriola e Idoia Beitia (Museo  
 Guggenheim, Bilbao)  
 Nuri Kaya Bakkalbasi, Nuket Tamer (Embajada de Turquía  
 en España)  
 Funda Kinalioglu  
 Davide Lacagnina  
 Rogelio López Cuenca  
 Ted Mann, Jodi Myers (The Solomon R. Guggenheim  
 Museum, Nova York)

Manual Color  
 Abbas Moattar  
 Conxita Mollfuleda  
 Imma Mora  
 Josep Pérez (BC Arian caviar)  
 Jack Persekian (al-Ma'mal Foundation for Contemporary  
 Art, Jerusalem)  
 Hamid Reza Ardalán  
 Carme Simon (Biblioteca Marià Vayreda d'Olot)  
 Leopoldo Stampa Piñeiro, Ramón Bleuca (Embajada de  
 España en Irán)  
 Richard de Unger (Keir Collection)  
 María José Villaluenga (Centro Galego de Arte  
 Contemporánea)  
 Daria Zolfaghari



**Crèdits fotogràfics****La fascinació del viatge a Orient**

- p. 14 i 21 [esquerra] Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz
- p. 17 Camden Local Studies and Archives Center - Jeremy Butler Photography
- p. 18 Cliché Bibliothèque Nationale de France
- p. 19 Biblioteca de la Universitat de Barcelona
- p. 20 CCCB - Igor Viza
- p. 21 [dreta], 23, 25, 26 i 31 © Biblioteca de Catalunya - R. Marco
- p. 22 Courtesy of the University of London Library
- p. 24 By permission of the warden and fellows of New College, Oxford
- p. 29 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

**L'harem de Topkapi**

- p. 34 i 38 Su concessione del Ministero Italiano per i Beni e le Attività Culturali
- p. 37 © Biblioteca Estense Universitaria di Modena
- p. 40 i 41 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

**Als harems de l'Índia mogola**

- p. 42 © 2002 Museum of Fine Arts, Boston
- p. 45 The David Collection - photo Pernille Klemp
- p. 46 [esquerra] Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Purchase, F1929.80 i 49 Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1907.258
- p. 46 [dreta] Reproduced by kind permission of the Trustees of the Chester Beatty Library, Dublín
- p. 50 Acknowledge the courtesy of Rampur Raza Library Board
- p. 53 Photograph © 2003 Museum Associates / LACMA
- p. 54 © Photo RMN - Ravaux
- p. 55 © Photo RMN - Thierry Ollivier.
- p. 56 © Photo RMN
- p. 57 Cliché Bibliothèque Nationale de France

**La vida a l'harem**

- p. 58 Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Napoli - Archivio Fotografico
- p. 59 Photograph © 2003 Museum Associates / LACMA
- p. 60, 61 i 73 © Photo RMN - Hervé Lewandowski
- p. 62 Thyssen-Bornemisza Collections
- p. 63 i 65 Cliché Bibliothèque Nationale de France
- p. 64 © Photo RMN - J.G. Berizzi
- p. 66 Copyright © Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

- p. 67 Keir Collection, Richmond, Surrey
- p. 68 Musée Georges-Garret
- p. 69 i 75 Topkapi Sarayi Müzesi
- p. 70 © Musée de Brou
- p. 71 © Photo RMN - Arnaudet
- p. 72 Royal Asiatic Society - Jeremy Butler Photography
- p. 74 © Photo RMN - Gérard Blot

**Dones, lletres i sedició**

- p. 76 i 79 [dreta] Museum of Turkish and Islamic Arts
- p. 79 [esquerra] Cliché Bibliothèque Nationale de France

**L'harem del pintor**

- p. 82 Photograph © 2003 Museum Associates / LACMA
- p. 85 i coberta Photograph © 1979 The Metropolitan Museum of Art
- p. 86 © Photo RMN

**L'amor**

- p. 88 i 93 © Photo RMN
- p. 89 i 95 Topkapi Sarayi Müzesi
- p. 90 © Photo RMN - C. Jean
- p. 91 © Photo RMN - Hervé Lewandowski
- p. 92 © Photo RMN - Ravaux
- p. 94 © Servei Fotogràfic Museu Nacional d'Art de Catalunya - Calveras, Mérida, Sagristà
- p. 96 Cliché Jean-Christophe Poumeyrol
- p. 97 i 99 Cliché Bibliothèque Nationale de France
- p. 98 © Photo RMN - Arnaudet
- p. 100 Keir Collection, Richmond, Surrey
- p. 101 Photograph © 2003 Museum Associates / LACMA

**L'harem de Delacroix i Picasso**

- p. 102 i 103 © Photo RMN - Gérard Blot
- p. 104, 106 [inferior] i 107 © Photo RMN - B. Hatala / Pablo Picasso © VEGAP, Barcelona 2003
- p. 105 i 106 [superior] © Photo RMN / Pablo Picasso © VEGAP, Barcelona 2003

**Matisse i Atatürk**

- p. 109 [esquerra] Cliché Bibliothèque Nationale de France / © Succession H. Matisse, VEGAP, 2003
- p. 109 [dreta], 110 i 111 Photo Archives Matisse - D.R. / © Succession H. Matisse, VEGAP, 2003
- p. 113 © Photo CNAC/MNAM Dist. RMN / © Succession H. Matisse, VEGAP, 2003
- p. 114 © Time / Cordon Press / Timepix
- p. 116-118 Women's Library and Information Center Foundation

**Últims harems**

- p. 119 Topkapi Sarayi Müzesi
- p. 120 i 123 © Biblioteca de Catalunya - R. Marco
- p. 121 i 122 © Roger-Viollet / Cordon Press

**L'harem de les postals**

- p. 124 i 125 Collection Malek Alloula
- p. 126, 127 i 132 Cliché Bibliothèque Nationale de France
- p. 128-130 Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles
- p. 131 © The J. Paul Getty Museum
- p. 133 © Topham / Cordon Press
- p. 134 i 135 © The Kobal Collection

**Les noves Xahrazads**

- p. 136, 138 i coberta Courtesy of Rose Issa, Londres / Shadi Ghadirian, Teheran
- p. 140 i 141 Malekeh Nayiny, París
- p. 143 Ghazel, Teheran / París
- p. 144 i 145 Selma Gürbüz, Istanbul
- p. 146 i 147 Gagosian Gallery, Londres
- p. 149 Raeda Saadeh / Jack Persekian (al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art, Jerusalem)
- p. 150 [superior] i 151 Courtesy essor gallery
- p. 150 [inferior] Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne / Centre de création industrielle, París / Courtesy essor gallery
- p. 152 i 153 Houria Niati, Algèria / Gran Bretanya
- p. 155 Samta Benyahia, París
- p. 156 [esquerra] Courtesy The Agency, Londres
- p. 156 [dreta] Cole&Son, Londres
- p. 158 i 159 Susan Hefuna, Egipte / Alemanya
- p. 161 i 163 Courtesy Barbara Gladstone Gallery