



INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,  
IDÉHISTORIA OCH RELIGION

# SUBVERSIVA REPETITIONER

Hur Shadi Ghadirians fotoserie *Qajar* uttrycker och  
kommenterar religionens roll i Iran

## Subversive repetitions

How Shadi Ghadirian's photo series *Qajar* expresses and  
comments the role of religion in Iran

Lisa Barkholt Nord

HT2017  
RKT140 Examensarbete för kandidatexamen i  
religionsvetenskap  
Handledare: Henrik Bogdan

## Abstract

This thesis analyzes the capacity of visual art to discuss religious and sociopolitical issues, proposing subversive aspects in the Iranian artist Shadi Ghadirians photo series *Qajar* (1998). *Qajar* mirrors the photographic entry in Iran during the late 19<sup>th</sup> century, when the then ruler Nasir al-Din Shah started to photograph. Via image analysis and the postmodern theory of mimicry, I explore how Ghadirian repeats historical and contemporary discourses in Iran with significant differences that suggest that she wants to make a change. I analyze if and how the religious attributes in *Qajar* strengthen a resistance discourse in Iran and offer different interpretations regarding this. *Qajar* can be seen as resistance against Islam; the religious attributes are often presented as constructed parts of the image; the holiness is secondary or imperceptible. Still, the religious attributes are not the only artificial objects in *Qajar*. Another interpretation is that she recants an Islamic visuality that has been hijacked by the theocratic regime. In *Qajar*, women wear hijab and still they bike, drink beer etc., acts prohibited or limited in Iran. In one way *Qajar* suggests that religion should not be dictated in a modern state, simultaneously arguing that no one has to sacrifice one's faith to participate in a modern state.

# Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1 Introduktion	3
1.2 Syfte och frågeställningar	4
1.2.1 Motståndspraktiker och religiösa attribut	4
1.3 Metod	6
1.3.1 Bildanalys inom religionsvetenskapen	6
1.3.2 Tolkningsmodell	7
1.4 Material	8
1.4.1 Materialets relevans	9
1.5 Teori	10
1.6 Forskningsöversikt	13
1.6.1 Mimikry och visuella verk	13
1.6.2 Konstnärliga motståndspraktiker i muslimska kontexter	15
2. Bakgrund	17
2.1 Kvinnor, religion och fotografi under Nasser al-Din Shah	17
2.2 Kvinnor i Islamiska revolutionen 1979	18
2.3 Censur i Iran	19
3. Religiösa attribut i <i>Qajar</i>	21
3.1 Förikonografisk tolkning	21
3.2 Ikonografisk tolkning	23
3.3 Ikonologisk tolkning	27
4. Motståndspraktik i <i>Qajar</i>	29
4.1 Artificiell religiositet och identitet	29
4.2 Subversiva skillnader i imitationen av idealbilderna	31
4.2.1 Imitationen av qajardynastin	31
4.2.2. Imitationen av Islamiska republikens diskurser	32
5. Slutsatser	36
5.1. Egna reflektioner	37
Källförteckning	40

# 1. Inledning

## 1.1 Introduktion

Under min studietid på kandidatnivå har jag befunnit mig inom olika discipliner: huvudsakligen inom religionsvetenskap men också institutioner för filosofi, litteraturvetenskap, antropologi, globala studier och scenkonst där mitt intresse för samhällskritik invävt i konstnärliga uttryck alltså varit motiverande. Jag anser att konst och kultur har mycket att säga om det förflutna, samtiden och framtiden samt att dess uttryck är förenliga med religionsvetenskaplig forskning. När jag fann Shadi Ghadirians fotokonst blev jag fascinerad av hennes kreativa gestaltande av kvinnors tillvaro i Iran. Främst reagerade jag på de humoristiska inslagen i många av fotografierna, trots den mer eller mindre underförstådda allvarliga tematiken. Fotoserien *Like Everyday* (2000) behandlar rollen som hemmafru i Iran, serien består av bilder på kvinnor iklädda chador,<sup>1</sup> med ansikten täckta av olika husgeråd. I *West by East* (2004) syns kvinnor som poserar likt modeller i västerländska modemagasin iklädda färgglada plagg och klackskor, deras hud och hår är övertuschade vilket refererar till den iranska regimens censurlagar.<sup>2</sup> Fotoserien *Qajar* från 1998 blev Ghadirians genombrott i konstvärlden. Hon är född, uppvuxen och verksam i Iran, och trots den iranska regimens stränga censur (som bottnar i landets religiösa lagstiftning) har Ghadirians verk visats både i Iran och internationellt.<sup>3</sup> Både religiöst och sekulärt kodade attribut finns i fotografierna, vilket Ghadirian sällan diskuterar i intervjuer. Frånvaron av förklaringar till dessa attribut öppnade upp för en nyfikenhet: Hur kommenterar *Qajar* religionens roll i Iran och vilka subversiva aspekter finns? Detta har undersökts med utgångspunkt i idén om mimikry som motstånd, som visar hur aktörer med begränsad frihet – i detta fall en iransk konstnär – kan trotsa den rådande ordningen inifrån.

---

<sup>1</sup> En chador täcker hela kroppen förutom ansikte, händer och fötter. Plagget förknippas ofta med Iran.

<sup>2</sup> *Like Everyday*, *West by East* och andra fotoserier finns att se på Shadi Ghadirians hemsida: <http://shadighadirian.com>

<sup>3</sup> Rose Issa, *Shadi Ghadirian: A Woman Photographer from Iran* (London: Saqi Books, 2008), 60-2. Ghadirian har haft både solo- och grupputställningar i bl.a. Madrid, Paris, Moskva, New York och Los Angeles.

## 1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att undersöka subversiva aspekter i Shadi Ghadirians *Qajar* (1998) med utgångspunkt i de attribut med religiös koppling som finns i fotoserien. Jag önskar belysa bildkonstens subversiva potential, alltså att visuella verk kan vittna om motståndspraktik där – i detta fall – religionskommentarer ingår. Den subversiva potentialen är omöjlig att frikoppla från den kontext bilderna skapats i, visuella språk är beroende av kontext precis som verbala språk. Attributen i *Qajar* får således en viss konnotation för att fotoserien skapats i Iran av en iransk konstnär, vilket jag tar hänsyn till i sökandet efter förklaringar till användandet av de religiösa attributen. Syftet aktualiserar förhållandet mellan religion och konst i ett samhälle där en teokratisk regim begränsar den konstnärliga friheten. Hur kommenteras detta i *Qajar*? Frågeställningarna jag arbetar med för att nå syftet är: Vilka attribut i *Qajar* kan kodas som religiösa? Kan attributens syfte beskrivas som motståndspraktik? Vilka övriga motståndspraktiker finns i materialet? Med fokus på en specifik konstnär och en specifik fotoserie ökar utrymme för och fördjupning i det visuella språkets nyanser och detaljrikedom. Med följande undersökning hävdar jag att beaktandet av bild- och fotokonst som bärare av subversiva idéer kan säga något om religionens roll i samhället.

### 1.2.1 Motståndspraktiker och religiösa attribut

Att beskriva eventuella motståndspraktiker i *Qajar* kräver en definition av termen. I enlighet med teoribildningen mimikry presenterad nedan är poängen med motståndspraktiker att de varken befäster eller förstärker, utan motsäger rådande diskurser/strukturer/auktoriteter. Att fastställa dessa rådande diskurser etc. kan göras utifrån statistik, lagar och religiösa föreskrifter i Iran. Jag fokuserar på diskurserna om religionens roll i staten, religionens roll i konsten, kvinnans roll och påbudet om slöjan samt censurering av vissa objekt och handlingar eftersom dessa teman aktualiseras i *Qajar*. Tidsaspekten bör observeras. Iran utvecklas snabbt, den unga befolkningen är idag i majoritet och gör på olika sätt motstånd mot regimens censur.<sup>4</sup> När jag talar om ovan nämnda diskurser utgår jag främst från källor runt tiden för skapandet av verket, 1998.

---

<sup>4</sup> Michelle L. Carpanzano, "Conditions of Being a Contemporary Iranian Woman: Shirin Neshat, Shirin Aliabadi and Shadi Ghadirian's Manipulated Images of 'Real Life' – an Authentic History or a Construct of Memory?" (M.A. uppsats, Sotheby's Institute of Art New York, 2014), 43.

Att konstnärliga uttryck kan manifesteras politiskt motstånd menar bland annat Charles Tripp, professor i statsvetenskap.<sup>5</sup> Trots att effekterna är svårsmätbara hävdar Tripp att konst kan skapa politiskt medvetande på samma sätt som litteratur, retorik etc.:

[Art] has the capacity to contribute to the hollowing out of the authority [...]. It does not necessarily cause drastic change, but it may be one of the tributary streams of a larger movement of social and political resistance that can indeed have an impact on power.<sup>6</sup>

Min intention är inte att omvandla Ghadirians konstnärskap till ett politiskt vapen. Hon är verksam som konstnär och inte som politiker eller människorättskämpe, även om en feministisk agenda framträder i hennes konst. Jag önskar belysa verkets motståndspraktiker, frågeställningarna uppmanar till bildtolkning och inte redogörelse över konkreta politiska effekter verket givit upphov till. Med det sagt ska materialet inte vantolkas utan tolkas inom ramen för vald teori och metod. Jag påstår inte att Ghadirians konst *är* religiös. Margaret S. Graves slår håll på föreställningen att all konst och kreativitet i muslimska länder enbart drivs av religiösa impulser.<sup>7</sup> I frågeställningen åsyftas attribut i *Qajar* som kan *kodas* som religiösa, attributen behöver alltså inte vara religiösa symboler på samma sätt som ett kors eller en Koran, utan kan vara mindre uppenbara. Kan en viss detalj i klädsel, inredning eller geometriska former kopplas till religiös tro och praktik? I en samhällskontext som Irans – där vardagslivet i mångt och mycket genomsyras av religiösa bestämmelser – blir det svårt att skilja på religiösa attribut i sig själva och attribut som kan kodas som religiösa. Slöjan kan t.ex. vara ett religiöst attribut i sig själv med teologisk legitimitet ur Koranen.<sup>8</sup> Iransk lagstiftning kräver dock att alla – oavsett religiös eller sekulär övertygelse – som vistas i landet ska bära slöja. Slöjan är alltså inte alltid ett religiöst attribut för individen men den är ett attribut som kan kopplas till religiös tro och praktik utifrån kontexten Iran. Jag vill understryka att analysen av de religiösa attributens subversiva

---

<sup>5</sup> Charles Tripp, "The Art of Resistance in the Middle East," *Asian Affairs* Vol. 43 No.3 (2012): 393, hämtad 2017-10-04, doi: 10.1080/03068374.2012.720061.

<sup>6</sup> Tripp, "Art of Resistance," 408.

<sup>7</sup> Margaret S. Graves, "Islam and Visual Art," i *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*, Frank Burch Brown (red.) (New York: Oxford University Press, 2014), hämtad 2017-09-20, doi: 10.1093/oxfordhb/9780195176674.013.021, 1.

<sup>8</sup> Mohammed Knut Bernström, *Koranens budskap: med kommentarer och noter* (Stockholm: Proprius, 2002), sura 33, vers 53.

potential utgår från den typ av islam som implementeras av den iranska regimen, inte islam i allmänhet. När det däremot kommer till religiöst visuella aspekter i fotoserien har jag haft en mer allmän utgångspunkt i islams visuella historia (arkitektur, ornamentering) samt islams myter och föreställningsvärldar. Trots denna brasklapp finns risker med att tolka in religiositet i attribut. Ghadirian talar sällan om sin konst i relation till Irans teokratiska styre och stränga censur och nämner inte heller sin inställning till islam. Hon har förvisso sagt: ”When I’m living in Iran, social issues must come to my work.”<sup>9</sup> Rose Issa har kurerat några av Ghadirians utställningar, hon menar att: “[Ghadirian’s work] is shaped by the rules and restrictions of post-revolutionary Iran.”<sup>10</sup> Dessa något diffusa yttranden kan förstås utifrån säkerhetsrisken med kritiska uttalanden om regimen. Jag menar att *Qajar* är mindre diffus. Verket kommenterar religion i Iran vilket gör undersökningens syfte relevant för en religionsvetenskaplig disciplin.

### 1.3 Metod

Fotoserien närmas med en bildanalytisk metod och begreppsapparat för att finna attribut i *Qajar* och ta reda på huruvida de kan kodas som religiösa samt huruvida de ger uttryck för motståndspraktik. Att leta attribut och tecken i bilder är tidskrävande, därför utgår jag från en tolkningsmodell beskriven nedan. Självklart vore det möjligt att göra en mer djupgående analys av bildernas semiotiska djungel men jag avgränsar mig till de tecken som pekar mot syftet. Bildanalys öppnar ofta upp för associativa tankegångar hos betraktaren, målet med undersökningen är dock inte att framhäva min personliga åsikt om Ghadirians verk, istället vill jag påvisa en mer generell förståelse för att tolka konst subversivt inom religionsvetenskaplig forskning. I bildanalysens natur ligger dock en viss subjektiv hållning, vars betydelse för slutsatsen varken bör förnekas eller överdrivas.

#### 1.3.1 Bildanalys inom religionsvetenskapen

Det finns olika ingångar till hur religion och visuell konst behandlas vetenskapligt. Enligt religionsprofessorn Diane Apostolos-Cappadonas kategorisering är min analys konstcentrerad eftersom fotoserien står i fokus och verkets symbolik står i relation till dess kulturella och

---

<sup>9</sup> Deepanjana Pal, ”An Iranian (Woman),” *The Caravan: A Journal of Politics & Culture*, 1 januari, 2011, hämtad 2017-09-22, URL: <http://www.caravanmagazine.in/reviews-and-essays/iranian-woman>.

<sup>10</sup> Issa, *Shadi Ghadirian*, 8.

historiska kontext.<sup>11</sup> Apostolos-Cappadona nämner också förhållandet mellan konst och religion som jag kommer beröra: När konsten ”stör” en religiös auktoritet t.ex. genom att använda traditionella religiösa symboler som kritik mot religionen.<sup>12</sup> Konsthistorikern John Harvey menar att visuellt material inom religionsfältet kan bära olika syften; tillbedjan, undervisning, propaganda (både för och emot religion) etc.<sup>13</sup> Han menar att det inte existerar någon allmän ingång till visuell tolkning på grund av materialets varierade karaktär men föreslår en tvåstegsmetod att tillämpa på visuellt material. Den första fasen kallar han *det oskyldiga ögat*, där betraktas materialet först och främst objektivt. Därefter kan frågor ställas till materialet: Vilka primära respektive sekundära element finns i bilderna? Vem syns, vad sker och varför? I den andra fasen, *det informerade ögat*, övergår observatören till uttolkare. Här letas besläktade bilder, vilken tradition materialet rör sig inom samt annat referensmaterial. Sist men inte minst betonar Harvey att vi varken kan observera eller tolka utan att påverkas av vår egen världsbild, genom tolkningen konstruerar vi en mening som kanske varken går i linje med konstnärens intention eller verkets samtid.<sup>14</sup> Harveys modell är snarlik – men inte lika detaljerad – som konsthistorikern Erwin Panofskys tre nivåer av tolkningsprocessen presenterad nedan som jag har valt att applicera på materialet.

### 1.3.2 Tolkningsmodell

Tolkning kan förklaras som verksamheten att nå förståelse i bilder. Konstvetaren Jan-Gunnar Sjölin menar att utgångspunkten för bildtolkning är bildens uttryck, det i bilden givna som utan problem kan formuleras.<sup>15</sup> Uttrycket skiljer sig från innehållet, som uppnås med hjälp av tolkning.<sup>16</sup> Utifrån den första frågeställningen – att hitta religiösa attribut i *Qajar* – fokuserar jag främst på bildens semiotik, vilket kan definieras som *själva bilden*. Här kommer Charles Sanders

---

<sup>11</sup> Diane Apostolos-Cappadona, “Visual Arts as Ways of Being Religious,” i *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*, Frank Burch Brown (red.) (New York: Oxford University Press, 2014), hämtad 2017-09-20, doi: 10.1093/oxfordhb/9780195176674.013.012, 5-6. De andra kategorierna Apostolos-Cappadona nämner är religionscentrerade analyser (studier i en teologisk kontext) samt religion och konst-centrerade analyser (komparativa studier av olika religiösa konsttraditioner).

<sup>12</sup> Apostolos-Cappadona, “Visual Arts,” 13.

<sup>13</sup> John Harvey, “Visual Culture,” i *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*, Michael Stausberg och Steven Engler (red.) (New York: Routledge, 2014), 502.

<sup>14</sup> Harvey, “Visual Culture,” 505-7.

<sup>15</sup> Jan-Gunnar Sjölin (red.), *Att tolka bilder: bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, 2. uppl. (Lund: Studentlitteratur, 1998), 14-5.

<sup>16</sup> Sjölin, *Att tolka bilder*, 17.



Peirces uppdelning av tecken i tre huvudgrupper – symboler, ikoner och index – till hjälp. I gruppen symboler räknas överenskomna tecken som bygger på en social konvention. Det behöver alltså inte finnas likhet mellan tecknet och det betecknade. Ikoniska tecken däremot representerar en verklighet genom likhet och index är uttryck som hänvisar till frånvarande innehåll som kan vara nyligen passerat eller förestående.<sup>17</sup> Gällande tolkningen av attributens religiösa betydelse respektive motståndspraktik är tecknen viktiga som grund men där blir också konstnärens intention och bildens samhälleliga kontext viktig, vilket kan definieras som *bortom bilden*. Panofskys modell består av en förikonografisk, ikonografisk och ikonologisk tolkningsfas.<sup>18</sup> De två första nivåerna rör sig inom ramen för *själva bilden*, medan den tredje nivån förflyttar oss till *bortom bilden*, därför är alla nivåer relevanta. I den förikonografiska fasen letas primära betydelser i ytor, objekt och uttryck som vi utifrån vår vardagliga erfarenhet kan identifiera direkt. I nästa fas, den ikonografiska, finner vi även sekundära betydelser. Här kan vi koppla det faktiskt givna till vad det handlar om, vi kan uppfatta motivkretsar, berättelser och allegorier med hjälp av kunskap och erfarenheter utöver det vardagliga, i mitt fall kunskap inom religion. Efter de deskriptivt inriktade ikonografiska faserna följer en ikonologisk uttolkning där bildens inre betydelse nås. Här ingår hänsyn till konstnärens intentioner och en viss konstsociologisk förståelse, verket blir inte bara ett monument som i de första två faserna, utan blir ett dokument över något annat, t.ex. en filosofisk idéströmning eller politisk ståndpunkt.<sup>19</sup>

## 1.4 Material

Det primära materialet är Ghadirains fotoserie *Untitled Qajar Series* –förkortad till *Qajar* – som består av 33 fotografier. Fotoserien är Ghadirians kandidatexamensprojekt på institutionen för fotografi vid Azaduniversitetet i Teheran.<sup>20</sup> Parallellt med examensprojektet arbetade Ghadirian på ett fotomuseum där hon upptäckte att fotografiet nådde Iran bara tio år efter att kameran uppfunnits i mitten på 1800-talet. Den dåvarande kungen i qajardynastin Nasser al-Din Shah blev nämligen förtjust i fotokonsten och fotograferade bl.a. sina fruar vilket blev de första porträtten

---

<sup>17</sup> Peter Cornell (red.), *Bildanalys: teorier, metoder, begrepp* (Stockholm: Gidlund, 1985), 317.

<sup>18</sup> Cornell, *Bildanalys*, 318-19.

<sup>19</sup> Ibid, 176-78.

<sup>20</sup> Issa, *Shadi Ghadirian*, 9.

av kvinnor i Iran.<sup>21</sup> Ghadirian rekonstruerade fotografierna från qajardynastin i sitt examensprojekt över hundra år senare men införde moderna och ibland förbjudna objekt i fotografierna. Hon nådde snabbt framgång med fotoserien, efter sin första soloutställning i Teheran bjöds hon in till en utställning i London 1999.<sup>22</sup> Fotoserien behandlas här som helhet då de 33 bilderna påminner om varandra men vid fokus på tecken som förekommer i specifika bilder hänvisar jag till vilken bild som åsyftas.<sup>23</sup> Med konstnärens godkännande har jag tillåtelse att publicera bilder,<sup>24</sup> jag har valt ut sex stycken särskilt betonade, som går att se i analysdelen.

Utöver fotoserien tillkommer sekundärmaterial i form av intervjuer med Ghadirian publicerade i internationella media. Då jag enbart kunnat tillgodoräkna mig intervjuer genomförda på eller översatta till engelska och svenska – inte persiska – försvinner en del av den inhemska bilden av Ghadirian. Det hade varit en intressant jämförelse att se om hon svarar olika beroende på om mediet är iranskt eller internationellt. Generella uppfattningar om Ghadirians konstnärskap kan vara relevanta för att förstå hennes övergripande intentioner samt den kontext hon befinner sig i, jag fokuserar dock på innehållet i och uppfattningar om just *Qajar*. Ur ett källkritiskt perspektiv kan intervjuer med upphovspersonen ifrågasättas som material. Självklart har Ghadirian personliga skäl – och kanske säkerhetsskäl – till att framhäva eller motsäga vissa betydelser i fotoserien. Jag vill betona att en biografisk tolkning av *Qajar* inte är en del av syftet, som ju pekar mot en samhällsfokuserad – inte individfokuserad – slutsats.

#### 1.4.1 Materialets relevans

Iransk konst är intressant ur ett motståndsperspektiv med tanke på att statens propagerande ”för” religion ibland går emot den konstnärliga friheten. Enligt organisationen *Freemuse* rapport *Art Under Threat* från 2016 används religion som ett huvudmotiv till regimens legitimerande av

---

<sup>21</sup> Deepanjana Pal, ”An Iranian (Woman),” *The Caravan: A Journal of Politics & Culture*, 1 januari, 2011, hämtad 2017-09-22, URL: <http://www.caravanmagazine.in/reviews-and-essays/iranian-woman>.

<sup>22</sup> Issa, *Shadi Ghadirian*, 10.

<sup>23</sup> På Shadi Ghadirians egen hemsida finns bara ett urval av fotografierna, istället hänvisar jag till Los Angeles County Museum of Art (LACMA) där alla 33 bilder finns. Bilderna har samma titel, för att referera till en specifik bild skrivs därför ”Se *Untitled* från Qajar Series no. X” där X indikerar numret på bilden, räknat från översta raden till vänster i LACMA:s samling: <https://collections.lacma.org/node/580927>.

<sup>24</sup> Shadi Ghadirian, e-postmeddelande, 7 oktober 2017.

nedtystande av konstnärer i Iran.<sup>25</sup> Att Ghadirian trots detta verkar i Iran – utan att hennes fotografier uppenbart propagerar ”för” religion – är därför uppseendeväckande. Alla hennes verk appellerar förvisso till förhållandet mellan religion och samhälle i Iran, jag har dock valt att fokusera på *Qajar* som är hennes globala genombrott. Fotoserien innehåller dessutom många detaljer och attribut, vilket gör att det finns mycket visuellt innehåll att bygga analysen på. Att fotoserien är omtalad både vetenskapligt och medialt ökar dessutom materialets tillgänglighet. Naturligtvis finns fler iranska konstnärer som inte agerar regimens marionetter, Ghadirian är dock en av landets främsta och dessutom kvinna vilket är intressant ur ett motståndsperspektiv. Hos iranska exilkonstnärer kan mer uppenbara motståndspraktiker finnas, dessa omfattas dock inte av regimens inskränkningar på samma sätt som Ghadirian; hennes konst manifesterar förhållandet mellan religion och samhälle i – inte om – Iran.

## 1.5 Teori

Motståndspraktiken i *Qajar* utforskas med hjälp av mimikry, ett begrepp vars genealogi bl.a. leder till biologiska, antropologiska och genusvetenskapliga discipliner vilket försvårar entydigheten med begreppet men visar att det är applicerbart även inom religionsvetenskap. Den generella utgångspunkten är att mimikry handlar om imitation. Roger Caillois skrev 1935 artikeln ”Mimétisme et la psychasthénie légendaire” där han motsäger tidigare antaganden om att mimikry hos djur enbart är en försvarsmekanism och hävdar att det finns psykologiska aspekter av imitationen som bygger på en fascination för *den Andre*.<sup>26</sup> Denna uppfattning lägger grunden för min förståelse av mimikry som är inspirerad av Homi Bhabha, professor i engelsk och amerikansk litteratur vid Harvards universitet, Mara Lee, doktor i litterär gestaltning vid Göteborgs universitet och Luce Irigaray, doktor i lingvistik och filosofi vid Paris universitet. Dessa teoretiker erbjuder en feministisk och postkolonial förståelse av mimikry vilket är givande för uppsatsens fokus på den subversiva potentialen i *Qajar*. De menar att mimikry kan vara en användbar strategi i en tillvaro där rätten att uttrycka sig subversivt inskränks, vilket är fallet i Iran. Teorin är dessutom lämplig eftersom fotoserien *Qajar* till viss del imiterar 1800-talets

---

<sup>25</sup> Freemuse: Defending artistic freedom, *Art Under Threat: Freemuse Annual Statistics on Censorship and Attacks on Artistic Freedom in 2016, 2017*, hämtad 2017-09-26, URL: <https://freemuse.org/resources/art-under-threat-in-2016/>.

<sup>26</sup> Roger Caillois, “Mimicry and Legendary Psychasthenia,” översättning John Shepley, *October* Vol. 31 (1984): 23-7, hämtad 2017-11-30, doi: 10.2307/778354.

qajardynasti samtidigt som bilderna rymmer en – för teoribildningen viktig – skillnad. Ghadirian förhåller sig nämligen både till qajardynastin och till den iranska samtiden i sina fotografier. I detta finns en skevhet som enligt teoribildningen mimikry kan visa på motstånd. Mimikryteorin är ovanlig i religionsvetenskaplig forskning men Bruce Lincoln – professor emeritus i religionshistoria vid Chicagos universitet – kan nämnas med sitt undersökande av hur motstånd uttrycks i religiösa diskurser: ritualer, symboler, bilder etc. Lincoln visar att underordnade grupper kan möjliggöra motstånd mot dominans inom/inspirerat utifrån religiösa diskurser. Han exemplifierar med hur hinduer under det brittiska kolonialstyret använde sina egna myter för att inte låta kolonialmakten sätta agendan för historieskrivningen.<sup>27</sup> Trots att Lincoln varken använder begreppet mimikry eller hänvisar till imitation indikerar hans forskning att religion och motstånd kan höra ihop.

I artikeln ”Of Mimicry and Man” (1984) framställer Bhabha mimikry som en effektiv strategi för att destabilisera och dekonstruera en kolonial auktoritet: “Mimicry is [...] the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation, and discipline, which ‘appropriates’ the Other as it visualizes power.”<sup>28</sup> Den Andre hos Bhabha kan beskrivas som den koloniala härskaren. I *När andra skriver* tolkar Mara Lee Bhabhas mimikry som ett närmande av härskarens position, vilket hotar dennes identitet och suveräna anspråk.<sup>29</sup> Bhabha understryker skillnaden mellan mimesis och mimikry, han hävdar att mimikry *repeterar* snarare än *representerar*. Han återkommer till uttrycket ”almost the same, but not quite”, vilket bör förstås som en inneboende ambivalens i mimikry som visar på distans eller olikhet.<sup>30</sup> Lee förtydligar den subversiva potentialen i detta:

Mimikry är att efterlikna, upprepa, men med en skillnad. Ofta en komisk skillnad. Att vara lik men inte identisk. När jag kopierar härskaren så effektivt att jag nästan skulle kunna ta hans plats, då uppstår en osäkerhet, en glidning som hotar rådande hierarki mellan oss, mellan härskare och underkastad.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Ivan Strenski, *Understanding Theories of Religion: An Introduction*, 2. uppl. (West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2015), 235-6.

<sup>28</sup> Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse,” *October* Vol. 28 (1984): 126, hämtad 2017-09-18, doi: 10.2307/778467.

<sup>29</sup> Mara Lee, *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid* (Göteborg: Glänta förlag, 2014), 212.

<sup>30</sup> Bhabha, “Of Mimicry and Man,” 128.

<sup>31</sup> Lee, *När Andra skriver*, 212.

Irigaray definition av mimikry i *This Sex Which is Not One* liknar Lees. Irigaray betonar dock dess roll i en patriarkal samhällsordning:

[Mimicry is] an interim strategy for dealing with the realm of discourse (where the speaking subject is posited as masculine), in which the woman deliberately assumes the feminine style and posture assigned to her within this discourse in order to uncover the mechanisms by which it exploits her.<sup>32</sup>

Mimikry är enligt Irigaray en strategi för att omintetgöra kvinnans underordning genom att medvetet anta en kvinnlig roll för att imitera den patriarkala diskursen. Med denna lekfulla repetition synliggörs det som enligt den rådande (patriarkala) ordningen skulle förbli osynligt, enligt Irigaray.<sup>33</sup>

Teoretikerna ovan fokuserar på feministiska och postkoloniala teorier som betonar mimikry som motstånd. Allmängiltigheten kan dock diskuteras: Bhabha talar främst om mimikry som motståndsstrategi för en koloniserad befolkning, Irigaray talar om mimikry för förtryckta kvinnor. Att jag utgår från dem innebär inte att Ghadirian – eller Irans kvinnliga befolkning – bör ses som koloniserad eller förtryckt. Som Ghadirian själv påpekat i intervjuer är Iran ett modernt land på många sätt men faktum kvarstår att inskränkningar av mänskliga rättigheter sker och att kvinnor är särskilt utsatta, visar rapporter från Freemuse, Amnesty och Human Rights Watch.<sup>34</sup> Med den utgångspunkten anser jag att mimikry är en fruktbar teori för att söka svar på frågor om den subversiva motståndspotentialen som kan finnas i *Qajar* relaterat till dess religiösa förtecken i verket och i Iran. Vilka ideal och föregångare imiterar *Qajar*? Vari ligger skillnaden? Imiteras en religiös diskurs för att synliggöra en sekulär dito, eller tvärtom? Vari ligger ”hotet mot härskaren” – för att låna Lees retorik – om ett sådant finns? Sviker Ghadirian rådande system

---

<sup>32</sup> Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, översättning Catherine Porter med Carolyn Burke (New York; Cornell University Press, 1985), 220.

<sup>33</sup> Irigaray, *This sex which is not one*, 76.

<sup>34</sup> Se följande rapporter:

Freemuse, *Art Under Threat*.

Amnesty International, *Iran 2016/2017*, 2017, hämtad 2017-10-03, URL:

<https://www.amnesty.org/en/countries/middle-east-and-north-africa/iran/report-iran/>.

Human Rights Watch, *Iran: Events of 2016*, 2017, hämtad 2017-10-03, URL:

<https://www.hrw.org/world-report/2017/country-chapters/iran>.

eller bekräftar hon stereotyper?

## 1.6 Forskningsöversikt

### 1.6.1 Mimikry och visuella verk

Ingen forskning som jag har hittat har fokuserat på *Qajar*-seriens religiöst kodade innehåll och dess subversiva tolkningsmöjligheter utifrån teoribildningen mimikry. Nedan presenteras forskning där mimikry-teorin applicerats på visuella verk samt dess relevans inför analysen av *Qajar*. Maura Reilly – konstnär och kurator utbildad vid New Yorks universitet – applicerar begreppet mimikry i sin analys av Cindy Shermans fotoserie *Untitled Film Stills* från 1977 där kvinnor poserar stereotypt kvinnligt, inspirerat av såpoperor. Trots fotografens uttalade feministiska agenda kritiserades Sherman för att främja snarare än kritisera den stereotypa kvinnorollen. Reilly frågar sig om det går att dekonstruera ett system inifrån, eller om Audre Lordes citat stämmer: ”The master’s tools can never dismantle the master’s house”. Alltså, innebär användandet av verktyg som kan tillgås inom den rådande hierarkin att denna hierarki bekräftas istället för att motverkas? Här gör mimikry entré som en strategi att repetera den patriarkala diskursen – appropriera diskursens röst – och därmed underminera dess auktoritet. För att mimikry ska bli subversivt och inte reproducera stereotyper krävs en trotsighet i skillnaden, menar Reilly.<sup>35</sup> *Skillnaden* i Shermans fotoserie kan tolkas som att hon visar att genus konstrueras: “[I]n [Shermans] emphasis on femininity as ’surface’, gender comes to be understood as a facade, a mask that one can take off, or put on, at will.”<sup>36</sup> Sherman avslöjar också bildens konstruktion när hon låter slutarkabeln synas, därmed förstår betraktaren att bilden är fabricerad.<sup>37</sup> Reilly anser dock att den subversiva potentialen i fotoserien går förlorad, fotografierna bekräftar snarare konventionella kvinnliga stereotyper.<sup>38</sup> Reilly fastställer att Sherman misslyckas med att visualisera skillnaden mellan den patriarkala diskursen och den feministiska, hennes bilder gör ingen skillnad eftersom ingen trotsig aggressivitet syns.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Maura Reilly, “Cindy Sherman’s *Untitled Film Stills*: Reproductive or Transgressive Mimicry? (1977-81),” i *Women Making Art: Women in the Visual, Literary and Performing Arts Since 1960*, Deborah Johnson och Wendy Oliver (red.) (New York: Peter Lang Publishing, 2001), 117-20.

<sup>36</sup> Reilly, “Cindy Sherman’s *Untitled Film Stills*,” 119.

<sup>37</sup> *Ibid*, 131.

<sup>38</sup> *Ibid*, 124.

<sup>39</sup> Reilly, “Cindy Sherman’s *Untitled Film Stills*,” 129.

Shermans och Ghadirains fotografier är förvisso olika, Shermans stereotypa kvinnoroll är den sexualiserade medan Ghadirians stereotypa kvinnoroll är den dolda hemmafrun. De befinner sig i helt olika delar av världen, i olika tider, de kulturella koderna och diskurserna ser helt olika ut. Trots det vill jag påstå att det finns likheter mellan Sherman och Ghadirian, de rör sig båda inifrån systemet och imiterar annat material med feministiska agendor.

I *Lying Bodies* fokuserar Shimizu Akiko – docent i tvärvetenskapliga kulturstudier vid Tokyos universitet – på ”jagets” plats inom det visuella fältet. Hon beskriver mimikry som en strategi för att manipulera bilden av jaget och analyserar bl.a. den japanske konstnären Yasumasa Morimuras målningar där han gestaltar västerländska konstnärer. Morimuras *Portrait (Van Gogh)* från 1985 är ett självporträtt där han iklär sig rollen som Van Gogh. Han blir någon han inte är, en västerländsk konstnär från en annan tid. Morimuras självporträtt kommenterar bl.a. förhållandet mellan öst-väst och den kulturella ambivalensen där japansk kultur å ena sidan influerats av västvärlden, å andra sidan befinner sig landet helt i periferin av västerländska traditioner, inte minst geografiskt.<sup>40</sup> Akiko argumenterar för att Morimura genom mimikry kritiserar västerländsk konsttradition eftersom en medveten distans skapas mellan Morimura och idealbilden han efterliknar (Van Gogh). ”Almost the same, but not quite”, för att citera Bhabha. Morimura begär inte att bli den västerländska idealbilden, han distanserar jaget genom att poängtera att han inte är Van Gogh. Total imitation eftersträvas inte, snarare riktar verket kritik mot upphöjandet av västerländsk konsttradition, menar Akiko.<sup>41</sup> Även i *Qajar* kommenteras förhållandet mellan öst-väst i och med de moderna, ibland västerländskt kodade objekten i fotografierna. Kulturell ambivalens finns också i Iran, ett land som före den islamiska revolutionen 1979 tillät västerländsk inspiration men därefter kom att stänga dörren allt mer för företeelser som ansågs strida mot regimens tolkning av islam.<sup>42</sup>

Valerie Behiery är postdoktor på centret för etniska studier vid Montreals universitet, hon menar

---

<sup>40</sup> Shimizu Akiko, *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision* (New York: Peter Lang Publishing, 2008), 61-2.

<sup>41</sup> Akiko, *Lying Bodies*, 64-5.

<sup>42</sup> Nayereh Tohidi, ”Gender and Islamic Fundamentalism: Feminist Politics in Iran,” i *Third World Women and the Politics of Feminism*, Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, Lourdes Torres (red.) (Indiana: Indiana University Press, 1999), 255-6.

att en strategi för att dekonstruera den koloniala diskursen är mimikry.<sup>43</sup> I ”Alternative Narratives” tar hon fasta på slöjans närvaro i samtida konst med målet att artikulera dess alternativa narrativ.<sup>44</sup> Hon menar bl.a. att idén om mimikry som motstånd är en lämplig strategi då den tillåter konstnärer att kritisera ”dubbelt”: Slöjan och muslimska normer kan kritiseras utan att underblåsa västerländska föreställningar om desamma.<sup>45</sup> Behiery menar att Ghadirians verk *Qajar* kan ses som visuella uppföranden av mimikry men fokuserar själv på den Frankrike-baserade iranska konstnären Ghazels [sic] videoverk *Me* (1997-). I filmerna syns en kvinna iklädd chador som utför fysiska aktiviteter: klipper gräs, lyfter vikter etc..<sup>46</sup>

[T]he *Me* series is overtly a parody and performance; viewers are cognizant that the artist is playing a role, and the distance or space implicit to the ironic mimicry between the mimicking subject and the mimicking representation allows for [...] the former’s resistance and the latter’s transformation.<sup>47</sup>

Verket manifesterar enligt Behiery en dubbel kritik där Ghazel utmanar både den västerländska bilden av muslimska kvinnor som ett offer för förtryck och bilden av kvinnors traditionellt passiva roll i den Islamiska republiken.<sup>48</sup>

### 1.6.2 Konstnärliga motståndspraktiker i muslimska kontexter

Nedan ges en inblick i tidigare forskning på samtida konst ur ett motståndsperspektiv i muslimska kontexter. Forskningen är framförallt relaterad till kvinnokroppen och slöjan vilket är relevant för analysen av *Qajar*. I antologin *Veil* undersöks slöjans mångbottnade roll i modern konst.<sup>49</sup> Där nämns att kvinnors användande av slöjan kan vara en subversiv strategi, eller åtminstone en frigörande möjlighet.<sup>50</sup> Sådana diskurser handlar enligt Leila Ahmed – professor i kvinnostudier och religion vid Harvards universitet – ofta om bruket av slöjan som ett motstånd mot en västerländsk uppfattning om slöjan som symbol för förtryck, eller om bruket av slöjan

---

<sup>43</sup> Valerie Behiery, “Alternative Narratives of the Veil in Contemporary Art,” *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* Vol. 32 No. 1 (2012): 139, hämtad 2017-10-05, URL: muse.jhu.edu/article/475273.

<sup>44</sup> Behiery, “Alternative Narratives of the Veil,” 130.

<sup>45</sup> Ibid, 139.

<sup>46</sup> Ibid, 137-141.

<sup>47</sup> Ibid, 141.

<sup>48</sup> Ibid, 137-41.

<sup>49</sup> Reina Lewis, ”Preface,” i *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art*, David A. Bailey och Gilane Tawadros (red.) (London: Institute of International Visual Arts, 2003), 10.

<sup>50</sup> Lewis, “Preface,” 14.



som ett understrykande av vikten av inhemska kulturella uttryck.<sup>51</sup> I konstnären Jananne Al-Anis essä i samma antologi undersöks hur konstnärliga omarbetningar av en särskild auktoritet kan få oss att se på historien med nya ögon.<sup>52</sup> Hon talar om relationen mellan fotograferande och makt, hur europeiska fotografer velat iscensätta Mellanöstern för att bilderna ska passa in i stereotypa uppfattningar om hur människor i Mellanöstern ser ut och uppträder.<sup>53</sup> Till skillnad från dessa stereotyper menar Al-Anis att just Ghadirians fotografier utmanar västerländska föreställningar om Mellanöstern, tack vare *skillnaden* manifesterad i de moderna objekten: ”[F]or a Western audience – with no knowledge of Iranian dress – the contemporary props [in the Qajar series] disrupt what appears to be a timeless ethnographic portrait of an Other culture.”<sup>54</sup>

Charles Tripp forskar bl.a. på konst som politiskt motstånd i Mellanöstern och menar att Shirin Neshat och Ramin Haerizadeh är två (exil)iranska konstnärer som båda fokuserar på det motståndstema som enligt Tripp är vanligt bland iranska konstnärer: kvinnor, kroppar och klädsel i Iran. I Neshats *Women of Allah* (1994) är kvinnorna iklädda iransk chador men deras ansikten, händer och fötter är täckta av feministisk poesi. I Haerzadehs *Men of Allah* (2008) är kropparnas kön svårdefinierade. Med detta gör han motstånd mot den binära könsuppdelningen som regimen hävdar är av Gud given.<sup>55</sup> Bilderna har alltså inget tydligt spirituellt syfte, snarare är de tydligt kritiska mot den tolkning av islam som råder i Iran.

Forskningsöversikten visar att utrymme finns både för att närma sig visuella verk utifrån mimikryteorin och att behandla konstnärliga motståndspraktiker i muslimska kontexter. I analysen av *Qajar* förenas dessa två tidigare forskningsområden. Min undersökning ligger närmast Behierys analys av Ghazels *Me*, eftersom slöjan är ett centralt attribut även i *Qajar*. Även Reilleys och Akikos analyser ger relevanta uppslag till *Qajar* i frågor om likhet, distans och motstånd utifrån mimikry.

---

<sup>51</sup> Leila Ahmed, ”The Discourse of the Veil,” i *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art*, David A. Bailey och Gilane Tawadros (red.) (London: Institute of International Visual Arts, 2003), 49.

<sup>52</sup> Jananne Al-Ani, ”Acting Out,” i *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art*, David A. Bailey och Gilane Tawadros (red.) (London: Institute of International Visual Arts, 2003), 90.

<sup>53</sup> Al-Ani, ”Acting Out,” 94.

<sup>54</sup> Ibid, 97.

<sup>55</sup> Tripp, ”Art of Resistance,” 405-06.

## 2. Bakgrund

### 2.1 Kvinnor, religion och fotografi under Nasser al-Din Shah

Shiaislam blev den officiella statsreligionen i dåvarande Persien redan under safaviddynastin (1501-1736).<sup>56</sup> Detta innebar bl.a. att de rättslärda *ulama* intog en statlig maktposition.<sup>57</sup> Under qajardynastin (1781-1925) och särskilt under Nasser al-Din Shahs styre (1848-1896) var dock relationen mellan ulama och staten spänd eftersom shahen öppnat för influenser från väst, något som ulama ansåg hotade landets religiösa aktivitet.<sup>58</sup> En sentimental religiositet fanns dock bland folket, menar Hamid Algar, professor i persiska och islamiska studier. Han exemplifierar med ritualerna kring Ashura (shiamuslimsk högtid till åminnelse av martyren Huseyns död i slaget vid Karbala år 680) där reciterande av verser och dramatiska iscensättningar ökade.<sup>59</sup> I Ashuras narrativ porträtterades män generellt som individuellt agerande martyrer eller krigare medan kvinnors kyskhet lyftes fram där deras främsta uppgift var att uppfostra barnen eller stötta maken.<sup>60</sup>

Nasser al-Din Shah besökte Europa flera gånger, han intresserade sig för västerländsk kultur och teknologi och fick upp ögonen för fotografiet.<sup>61</sup> Han lärde sig vid tidig ålder fotografiets teknik och inrättade så småningom ett fotografiskt institut i Golestanpalatset i Teheran.<sup>62</sup> När shahen styrde landet var fotografier av mänskliga ansikten förbjudna enligt tolkningen av islam. Ghadirians mentor under skapandet av *Qajar*, Bahman Jalali, menar att det var lyckosamt att just shahen började fotografera, eftersom ulama inte kunde motsätta sig honom och hans intressen. Shahen inspirerades onekligen av västerländska ideal vilket speglas i fotografierna av hans

---

<sup>56</sup> Hamid Algar, "Religious Forces in Eighteenth and Nineteenth Century Iran," i *The Cambridge history of Iran. Vol. 7: From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Peter Avery, Gavin Hambly, Charles Melville (red.) (London: Cambridge University Press, 1991), 705.

<sup>57</sup> Algar, "Religious Forces in Eighteenth and Nineteenth Century Iran," 712.

<sup>58</sup> Ibid, 715.

<sup>59</sup> Ibid, 725.

<sup>60</sup> Kamran Scot Aghaie, "The Gender Dynamics of Moharram Symbols and Rituals in the Latter Years of Qajar Rule," i *The Women of Karbala: Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam*, Kamran Scot Aghaie (red.), 1st. ed. (Texas: University of Texas Press, 2005), 47-8.

<sup>61</sup> Ali Behdad, "The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran," *Iranian Studies* Vol. 34 No. 1 (2001): 149, hämtad 2017-10-05, URL: <http://www.jstor.org/stable/4311426>.

<sup>62</sup> Behdad, "The Power-Ful Art of Qajar Photography," 145.

harem. Efter ett besök på baletten i Paris införde han en modetrend bland sina fruar som bestod av en kort, löst sittande kjol – en variant av en tyllkjol kallad *shaliteh* – ovanpå löst sittande byxor. Fruarna skulle dock fortfarande täcka sitt hår.<sup>63</sup> Behdad menar att fotograferandet kom att användas för att imitera orientalistiska värderingar mer än iranska eller islamska dito: "[T]he early photographs of Iran were intertextually linked to Europe's knowledge of the Middle East." Fotografier av shahens harem var ofta erotiskt laddade, män var frånvarande i bilderna vilket indikerar att kvinnorna är objekt för den manliga blicken, menar Behdad.<sup>64</sup> Enligt andra *utmanas* stereotyper i shahens fotografier av sitt harem i och med att kvinnorna ses som starka och självständiga, i vissa fall går det även att tolka in vänskap fruarna emellan, som i fotografier där de har gemensam picknick.<sup>65</sup>

## 2.2 Kvinnor i Islamiska revolutionen 1979

Efter qajardynastin följde pahlavidynastin (1922-1979) som enligt Nayereh Tohidi, professor i genusvetenskap, förändrade Iran: "[F]rom a semifeudal Asiatic society to a centralized capitalist state dependent mainly upon the United States."<sup>66</sup> Hon menar att förändringarna inte innebar någon frigörelse för majoriteten av kvinnorna i Iran. En västerländsk kvinnoroll parallellt med en traditionell dito kom att skapa två distinkta grupper där välutbildade och välbärgade kvinnor var mer benägna att anamma den västerländska kvinnorollen medan andra förkastade de nya värderingarna och gick mot en mer traditionell, religiöst baserad kvinnoroll. Islam blev ett alternativ till shahens regim av flera sociopolitiska skäl, bl.a. eftersom kvinnor i Iran inte haft föreningsmöjligheter utöver sammankomster i moskén.<sup>67</sup> Självklart eftersträvade inte alla kvinnor som deltog i den islamiska revolutionen 1979 ett religiöst, fundamentalistiskt samhälle. Den gemensamma nämnaren var motstånd mot shahens korrupktion och tyranni.<sup>68</sup> Revolutionen ledde dock inte till folksuveränitet, tvärtom menade revolutionsledaren och sedermera Irans högsta ledare Ayatollah Ruhollah Khomeini att folksuveränitetsprincipen var en kolonial konstruktion

---

<sup>63</sup> Nazila Fathi, "Iran's Giant Shoe Box of Faced Photographs, Full of the unexpected," *New York Times*, 30 maj, 2007, hämtad 2017-09-22, URL:

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A00E6DB1430F933A05756C0A9619C8B63>.

<sup>64</sup> Behdad, "The Power-Ful Art of Qajar Photography," 145-46.

<sup>65</sup> Fathi, "Iran's Giant Shoe Box."

<sup>66</sup> Tohidi, "Gender and Islamic Fundamentalism," 255.

<sup>67</sup> Ibid, 255-58.

<sup>68</sup> Ibid, 251-52.

som skulle underminera den islamiska *umman*.<sup>69</sup> Den postrevolutionära regimen införde inskränkningar på kvinnors fri- och rättigheter: Kvinnor i Iran oavsett religiositet skulle bära slöja, könssegregering ökade och kvinnors fria rörlighet begränsades, kvinnors möjlighet att ta ut skilsmässa försvårades, abort blev illegalt etc.<sup>70</sup> Demokratiska incitament i form av folkliga president- och parlamentsval finns förvisso men Ayatollans råd kan exkludera alltför utmanande kandidater.<sup>71</sup> Kvinnors livsvillkor i Iran efter 1979 är dock inte en naturlig konsekvens av islam utan ett resultat av flera omständigheter: decennier av patriarkalt förtryck, diktatorisk monarki samt imperialistiska krafter som under lång tid påverkat landets kultur och ekonomi.<sup>72</sup> De demokratiska krafter som mobiliserades för att mota bort shahen utgör en viktig paradox i det iranska samhället idag.<sup>73</sup> Ett lågintensivt krig pågår i nästan alla domäner av iranskt liv, menar historikern Abbas Milani: ”When a regime tries to engineer and control every facet of life – from sartorial style to quotidian minutiae – then all facets of that life become potential loci of resistance.”<sup>74</sup> Regimens principer står inte oemotsagda. Majoriteten av befolkningen i Iran idag är under 30 år, de har knappt minnen från den Islamiska revolutionen 1979 och brottas med den nationella identiteten i en globaliserad värld, många vill ingå i det globala samhället ekonomiskt, politiskt och kulturellt.<sup>75</sup>

### 2.3 Censur i Iran

Konstnärer i Iran påverkas av den teokratiska regimen censur. Babak Rahimi, docent i kommunikation, definierar censur på följande vis: “[T]he obstruction and arbitrary suppression of discourse with the objective of manipulating public knowledge and, accordingly, shaping public opinion in favor of state power.”<sup>76</sup>

---

<sup>69</sup> Abbas Milani, ”Iran’s Paradoxical Regime,” *Journal of Democracy* Vol. 26, No. 2 (2015): 53, hämtad 2017-10-24, URL: <https://search-proquest-com.ezproxy.ub.gu.se/docview/1712235742?OpenUrlRefId=info:xri/sid:primo&accountid=11162>.

<sup>70</sup> Tohidi, ”Gender and Islamic Fundamentalism,” 253-54.

<sup>71</sup> Milani, ”Iran’s Paradoxical Regime,” 57.

<sup>72</sup> Tohidi, ”Gender and Islamic Fundamentalism,” 259.

<sup>73</sup> Milani, ”Iran’s Paradoxical Regime,” 54.

<sup>74</sup> Ibid, 59.

<sup>75</sup> Carpanzano, ”Conditions of Being a Contemporary Iranian Woman,” 43.

<sup>76</sup> Babak Rahimi, ”Censorship and the Islamic Republic: Two Modes of Regulatory Measures in Iran,” *Middle East Journal* Vol. 69, No. 3 (2015): 358, hämtad 2017-09-21, URL: <https://muse.jhu.edu/article/586504>.

Efter 1979 uppstod *The Ministry of Culture and Islamic Guidance*, den byråkratiska instansen som hanterar censurering respektive godkännande av bl.a. visuell konst, film och media. Departementets teologiska legitimitet baseras på det som nämns vid olika tillfällen i Koranen: ”anbefall det som är rätt och förbjud det som är orätt”, vilket Rahimi menar visar på statens vilja att forma en nationell kultur i linje med islamiska ideal.<sup>77</sup> Enligt *Freemuse* rapport *Art Under Threat* från 2016 är Iran och Saudiarabien de länder där kvinnliga konstnärer censureras hårdast motiverat med religiösa regler.<sup>78</sup> 2016 toppade Iran listan över länder som haft flest dokumenterade fall (30) av allvarliga inskränkningar på den konstnärliga friheten. Bland allvarliga inskränkningar räknas de som mördats, kidnappats, attackerats, fängslats, åtalats, förföljts samt hotats till följd av deras konstnärskap. Samma år låg Iran på plats tio över mest censurerande länder. Enligt *Freemuse* är brottsrubriceringen ofta ”kränkande av det heliga”, ”propaganda mot staten” eller ”spridande av depravation”.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Rahimi, “Censorship and the Islamic Republic,” 363. För Korancitat se Bernström, *Koranens budskap*. bl.a. Sura 3: Vers 110; Sura 7: Vers 157; Sura 9: Vers 71.

<sup>78</sup> *Freemuse, Art Under Threat*, 17.

<sup>79</sup> *Ibid*, 26-29.

### 3. Religiösa attribut i *Qajar*

#### 3.1 Förikonografisk tolkning

Ghadirians 33 fotografier i *Qajar*-serien är sepiafärgade. I respektive bild syns en eller två kvinnor poserandes framför en tvådimensionell bakgrundsvägg. 25 av fotografierna är fotade mot en och samma bakgrundsvägg, de återstående åtta delar en annan, snarlik bakgrundsvägg. Bakgrundsväggen som syns i 25 fotografier framträder tydligt i bild 10:



© Shadi Ghadirian, *Untitled Qajar Series no. 10*, 1998.

Väggen är målad för att få ett djup, ett fönster delvis täckt av gardiner samt två valv ger sken av att det finns något längre bort. En spisel till höger i bild är tredimensionellt målad vilket lurar ögat att det finns något närmare oss i bilden. På den ornamenterade spiseln syns ett litet kärl och

en liten kvinnostaty som håller något – kanske ett ljus – i sin höjda vänsterhand.<sup>80</sup>  
Bakgrundsväggen som syns i de resterande fotografierna framträder tydligt i bild 9:



© Shadi Ghadirian, *Untitled Qajar Series no. 9*, 1998.

Även här är väggen målad för att få ett skenbart djup, med hjälp av tre valv varav ett är delvis täckt av en gardin. Inuti valven och runt dess pelare syns blommor och blad.<sup>81</sup> Att bakgrunden är målad har Ghadirian själv bekräftat,<sup>82</sup> det framgår dessutom tydligt i bild 7 där en kvinna står med ryggen mot kameran i färd med att måla bakgrundsväggen.<sup>83</sup>

Hur kvinnorna poserar, vad de gör och hur de ser ut varierar från bild till bild. Det finns dock

---

<sup>80</sup> Se *Untitled* från Qajar Series no. 10. Räknat från översta råden i LACMA:s samling: <https://collections.lacma.org/node/580927>.

<sup>81</sup> Se *Untitled* från Qajar Series no. 9.

<sup>82</sup> “Shadi Ghadirian interviewed by Ruchira Gupta.”

<sup>83</sup> Se *Untitled* från Qajar Series no. 7.

några återkommande drag: alla utom barnet i bild 22 täcker håret; om inte med hijab eller burka så med en cykelhjälm i bild 10.<sup>84</sup> Där kvinnornas ögon är synliga tittar de rakt in i kameran med en bestämd eller uttryckslös uppsyn. I fem bilder bär minst en modell burka<sup>85</sup> – alltså täcks hela kroppen inklusive ansikte och ögon – kvinnorna i resterande bilder bär hijab som täcker hår och axlar men inte ansiktet. I bild 2 är kvinnans själ halvt transparent, hon håller en hand på höften.<sup>86</sup> Antropologen Soheila Shahshahani menar att kvinnor i det publika utrymmet i Iran ofta ses med en hand hållandes en axelväska, alltså med ena armen korsad över bröstet. Sällan är kroppsspråket varierat eller uttrycksfullt, menar Shahshahani.<sup>87</sup> Handen på höften i bild 2 kan påstås symbolisera trots mot denna konvention. Utöver slöjan – som utifrån Pierces kategorier i sammanhanget förstås som en konventionell symbol för islam – finns den mest förekommande symboliken i de objekt som kopplas till modern tid. Bland dessa kan bergsprängaren, dammsugaren, mountainbiken, pepsiburken, ölburken, teven och jackan med amerikanskt tryck nämnas.<sup>88</sup> Objekten är ikoniska tecken – de representerar ett faktiskt ting – men framförallt tycks de beteckna förhållandet mellan då och nu.

### 3.2 Ikonografisk tolkning

Att Ghadirian använt fotografier från qajardynastin som referensmaterial är tydligt. De kvinnor som inte bär burka bär typisk klädsel för Nasser Al-Din Shahs fruar: Långärmad blus, vippig kort kjol och vida långbyxor under.<sup>89</sup> Mer eller mindre grovt målade ögonbryn syns, vilket historieforskaren Afsaneh Najmabadi menar var en vanlig skönhetsnorm bland kvinnor under qajardynastin.<sup>90</sup> Det digitala arkivet *Women's Worlds in Qajar Iran* via Harvards universitet fokuserar på kvinnors liv under qajardynastin, material har samlats in från privata aktörer och institutioner.<sup>91</sup> Jag har använt mig av samlingen för att få en överblick över hur porträttfotografier

---

<sup>84</sup> Se *Untitled* från *Qajar Series* no. 10, 22.

<sup>85</sup> Ibid no. 4, 8, 16, 25, 31.

<sup>86</sup> Ibid no 2.

<sup>87</sup> Soheila Shahshahani, "Body as a means of Non-verbal Communication in Iran," *International Journal of Modern Anthropology* Vol. 1 No. 1 (2008): 68-70, hämtad 2018-01-12, URL: <http://dx.doi.org/10.4314/ijma.v1i1.60359>

<sup>88</sup> Ibid no. 2, 9, 10, 13, 19, 27, 33.

<sup>89</sup> Fathi, "Iran's Giant Shoe Box."

<sup>90</sup> Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity* (Berkeley och Los Angeles: University of California Press, 2005), 232-33.

<sup>91</sup> Najmabadi, *Women with Mustaches*, 246-47.



såg ut under Nasser al-Din Shahs tid, med fokus på hur kvinnor presenterades.<sup>92</sup> Ghadirians fotoserie är slående lik de flesta porträtt av kvinnor som finns i arkivet baserat på klädsel, poser, rekvisita och sceneri. Annat referensmaterial som är karaktäristiskt för *Qajar* är de nämnda attribut som kopplas till modern tid. I vissa fall är dessa attribut västerländskt kodade, t.ex. pepsiburken eller jackan med amerikanskt tryck.<sup>93</sup> I andra fall är de förbjudna, t.ex. böckerna som syns via en spegel i bild 25.<sup>94</sup> Att fotografierna trots detta inte är censurerade vittnar om luckor i systemet. Regler och restriktioner kan överkommas, visar Ghadirian.<sup>95</sup>

I ett foto håller en kvinna i en tavla föreställandes två lerfigurer:



© Shadi Ghadirian, *Untitled Qajar Series no. 3*, 1998.

<sup>92</sup> “Women’s Worlds in Qajar Iran”, via archive, photographs, portraits, Nasir al-Din Shah, 2012-2014, hämtad 2017-11-02, URL:

[http://search.qajarwomen.com/search?lang=en&filter=genres\\_en:photographs|subjects\\_en:portraits&date=09-13-1848TO05-01-1896](http://search.qajarwomen.com/search?lang=en&filter=genres_en:photographs|subjects_en:portraits&date=09-13-1848TO05-01-1896).

<sup>93</sup> Se *Untitled* från *Qajar Series* no. 13, 33.

<sup>94</sup> Elizabeth A. Smith, “Challenging Representation: Lalla Essaydi, Shirin Neshat, and Shadi Ghadirian” (M.A. uppsats, Illinois State University, 2015), 78. Se *Untitled* från *Qajar Series* no. 25.

<sup>95</sup> Issa, *Shadi Ghadirian*, 8.

Det är en metabild, ett foto finns i fotot. Lerfigurerna är anonyma, inramade, tysta, artificiella. Speglar de kvinnorna i Iran? Liknelsen kan tyckas absurd – och kanske är det just absurditeten Ghadirian vill framhäva. Konsthistorikern Melissa Heer gör en liknande tolkning av bild 13, där en kvinna håller i en pepsiburk och på spiseln i bakgrunden syns tidigare nämnda kvinnostaty och kär. <sup>96</sup> Heer menar att kvinnan och kärlet speglar motivet i förgrunden – kvinnan och pepsiburken – båda paren är lika artificiella och bryter mot generella uppfattningar av tid och rum. <sup>97</sup> Temporala paradoxer i *Qajar* undersöks även av Elizabeth A. Smith i masteruppsatsen ”Challenging Representation”. Smith menar att fotografierna inte bör ses som direkt korresponderande till verkligheten, utan snarare visar på att representationer i sig själva är artificiella. <sup>98</sup> Representationen av lerfigurerna är i så fall lika artificiell som hela *Qajar*, kanske vill Ghadirian få oss att ifrågasätta vår egen (artificiella) bild av Iran? Faktum är att under en utställning i London 1999 trodde vissa besökare att *Qajar* visade en aktuell och autentisk bild av Iran. <sup>99</sup>

Religiösa attribut i bilderna är – utöver slöjan – inte uppenbara för ett otränat öga. Med hjälp av kunskap kring islamisk konsthistoria går det dock att urskilja fler religiösa attribut. Utvecklingen av islamisk konst skedde inom en arkitektonisk kontext, eftersom muslimsk praktik alltjämt koncentrerats kring moskén. Islamisk visuell identitet har till stor del manifesterats i arkitektoniska konstruktioner och dekorativa inslag, menar Graves. <sup>100</sup> Det tidiga förbudet inom islam mot figurativa avbilder har förmodligen bidragit till mångfalden av icke-figurativa former och mönster, ofta med fokus på växter och blommor vilket kallas *arabesk* inom islamisk arkitektur. <sup>101</sup> Sådant mönster återfinns i alla bilder; på gardiner, valv och mattor. Vissa mönstrade mattor har dessutom formen av en *sajjada*, bönematta. <sup>102</sup> Bönemattan ska behålla den troendes rituella renhet för att inte be på ”oren” mark. <sup>103</sup> I en bild sitter en kvinna på mattan med händerna avslappnat knäppta, skorna har hon bredvid sig på matten vilket är emot konventionella

---

<sup>96</sup> Se *Untitled* från *Qajar Series* no 13.

<sup>97</sup> Melissa Heer, “Restaging Time: Photography, Performance and Anachronism in Shadi Ghadirian’s *Qajar Series*,” *Iranian Studies* Vol. 45 No. 4 (2012): 540-41, hämtad 2017-10-10, doi: [10.1080/00210862.2012.673829](https://doi.org/10.1080/00210862.2012.673829).

<sup>98</sup> Smith, “Challenging Representation,” 86.

<sup>99</sup> Issa, *Shadi Ghadirian*, 10.

<sup>100</sup> Graves, “Islam and Visual Art,” 3.

<sup>101</sup> *Ibid*, 4.

<sup>102</sup> Se *Untitled* från *Qajar Series* no. 8, 17 och 33 – där blir associationen till bönemattan tydlig.

<sup>103</sup> Graves, “Islam and Visual Art,” 7.

renhetsregler kring bönen:



© Shadi Ghadirian, *Untitled Qajar Serie*, no. 12, 1998.

En potentiell tolkning av bilden är att kvinnan gör uppror mot renhetsreglerna, en annan tolkning är att hon inte ens ber. Bland element som karaktäriserar det funktionella livet i moskén finns *mihrab*. En mihrab är en nisch i moskéns qibla-vägg som pekar ut riktningen mot Kaba, alltså en tydlig konstruktion av ett heligt område. En vanlig ornamentering runt mihrab är texter ur Koranen. Utöver nisch-varianten finns också en tvådimensionell mihrab, *surat mihrab*. Båda har ikonografiskt tolkats som en portal, enligt vissa med en paradisk association med tanke på utsmyckningen med växter och blommor.<sup>104</sup> Valven som syns i bakgrunden på alla fotografier kan tolkas som den tvådimensionella surat mihrab, de är dessutom generöst utsmyckade med växtornament vilket vittnar om att Ghadirian inspirerats av en islamisk visuell identitet. Huruvida

---

<sup>104</sup> Graves, "Islam and Visual Art," 5-6.

budskapet är att markera ett heligt område eller är ett resultat av hennes kulturella bakgrund kräver en ikonologisk tolkning som hjälper till att identifiera underliggande motiv, *bortom bilden*.

### 3.3 Ikonologisk tolkning

Ghadirian är försiktig med uttalanden om islam och den iranska regimen. Hon påstår att hon inte utövar själv censur i sitt konstnärskap men att hon påverkas av staten är tydligt. Som 21-åring vann hon ett pris i Iran för ett *Qajar*-fotografi, kulturdepartementet tillbakavisade dock priset med argumentet att bilden var för kontroversiell.<sup>105</sup> Vad gäller hennes relation till regimens påbud om slöja är hon något kryptisk: ”[Ghadirian] is happy not to wear a veil when she’s travelling, but is also unperturbed by the law that demands she cover her hair while in Iran.”<sup>106</sup> I en intervju två år tidigare låter det annorlunda angående slöjan, kritik riktas då specifikt mot den teokratiska regimen i Iran:

All of us should talk of the veil. [...] You are not a Muslim but you have to put it on. Why? It is the law. [...] [I]t should be up to the woman. [...] They say [the revolution] brought the Islamic laws for us. [...] I personally believe that Islam is not like this.<sup>107</sup>

Ingen generell kritik mot islam förekommer i de intervjuer jag läst. En eventuell personlig religiositet hos Ghadirian är varken uttalad eller förnekad.

Ghadirian har själv sagt att hon med *Qajar* vill kommentera paradoxen i att vara en modern kvinna i ett konservativt samhälle.<sup>108</sup> Motivkretsarna i *Qajar* pekar mot just det, verket är ett monument över genus, religion och historia i Iran. Varför riktar hon blicken mot just qajardynastin? Michelle L. Carpanzano menar i masteruppsatsen ”Conditions of Being a Contemporary Iranian Woman” att det kan förklaras med att qajardynastin ibland anses vara den mest progressiva dynastin i Irans historia gällande öppenhet kring kulturyttringar vilket skvallrar om att Ghadirian själv är öppen för progressiva och liberala ideal.<sup>109</sup> Min tolkning är att detta blir

---

<sup>105</sup> Pal, “An Iranian (Woman).”

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> “Shadi Ghadirian interviewed by Ruchira Gupta.”

<sup>108</sup> Pal, “An Iranian (Woman).”

<sup>109</sup> Carpanzano, “Conditions of Being a Contemporary Iranian Woman,” 41.

ett effektivt sätt för en konstnär med begränsade möjligheter att uttrycka åsikter, genom en beskyddande distans mellan sig själv och sina ideal. Istället för att rakt ut säga ”jag är för liberala reformer”, hänvisar hon till qajardynastin som var för liberala reformer. Kanske vill Ghadirian därmed ta tillbaka ett historiskt Iran som stulits av en teokratisk regim? Samtidigt kontrasteras landets historia med moderna möjligheter, Ghadirian visar därmed att hon inte är helt för en historisk regression utan snarare en uppdatering. Samma gäller religionen: De religiösa attributen kontrasteras med tydligt icke-religiösa attribut som står i fokus i bilderna. Detta aktualiserar frågan om *hur* Ghadirian kommenterar religion. Förkastar hon den islamiska identiteten eller upphöjer hon den?

## 4. Motståndspraktik i *Qajar*

Efter ovan genomförda analys av fotoserien på förikonografisk, ikonografisk och ikonologisk nivå inklusive en redogörelse av bildernas religiösa attribut närmas nu frågeställningen om huruvida användningen av de religiösa attributen kan beskrivas som motståndspraktik utifrån teoribildningen mimikry.

### 4.1 Artificiell religiositet och identitet

Inom islam finns förbud mot att dyrka bilder som om de representerade det heliga. I haditherna uttrycks också kritik mot skapare av bilder eftersom dessa utmanar Guds kreativa krafter.

Islamisk historia visar att representationer av människor och djur tidigt avlägsnades från konstens domän, istället kom icke-representativa ornament att bära en symbolisk funktion.<sup>110</sup>

Konstexperten Lois Ibsen al-Faruqi formulerar det såhär: "The Muslim artist [...] sought to express the nonrepresentableness, the inexpressibility, of the divine; and in this pursuit, he created structures in the visual arts [...] to suggest infinity."<sup>111</sup>

En symbolisk funktion hos icke-representativa ornament som religionsvetaren Seyyed Hossein Nasr argumenterar för är kopplingen till världsträdet, som är en universell symbol för kosmisk manifestation. Ofta syns en blandning mellan kalligrafi (en särskild stiliserad handskrift) och arabesk i moskéer och andra byggnader. Därmed kombineras två symboler – Ordet respektive Världsträdet – vilket med andra ord visar hur Koranen är en basal del i universum, menar Nasr.<sup>112</sup> I *Qajar* förekommer ingen kalligrafi. De religiösa attributen i Ghadirians bilder kan å ena sidan sägas utgöra en kritik mot religion, eftersom de är en del av det konstruerade, t.ex. har valven som påminner om surat mihrab ingen helig betydelse utan är målade av en mänsklig hand (som dessutom tillhör en kvinna iklädd jeans):

---

<sup>110</sup> Brent S. Plate, "Introduction to Section Three," i *Religion, Art and Visual Culture: a cross-cultural reader*, Brent S. Plate (red.) (New York: Palgrave, 2002), 93-5.

<sup>111</sup> Plate, "Introduction to Section Three," 95.

<sup>112</sup> Seyyed Hossein Nasr, "The Spiritual Message of Islamic Calligraphy," i *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural Reader*, Brent S. Plate (red.) (New York: Palgrave, 2002), 115.



© Shadi Ghadirian, *Untitled Qajar Series no. 7*, 1998.

Å andra sidan kan Ghadirian påstås ge utrymme för islamisk visuell identitet genom att påvisa att islam inte står i vägen för moderna och liberala ideal. Det är inte heller enbart de religiösa attributen som är konstruerade, vilket kan tokas som att inte islam per se kritiseras utan snarare *allt* som gör anspråk på att vara autentiskt. Ghadirian är likt Sherman – som visar kamerans slutarkabel i vissa fotografier – transparent med fotografiernas konstruerade karaktär. I bild 17 syns en klädhängare med plagg som används i andra bilder, av andra modeller.<sup>113</sup> Här avslöjas att modellerna är utklädda i kläder som tillhör rekvisitan. Kvinnorna är förvisso kvinnor, men de iklär sig också en specifik kvinnoroll som med Irigarays ord synliggör det som skulle förbli osynligt, nämligen kvinnorollens fiktiva karaktär. Bilderna gör inte anspråk på att vara autentiska, snarare blir de opålitliga eller ambivalenta, för att använda Bhabhas uttryck.

---

<sup>113</sup> Se *Untitled* från *Qajar Series* no. 17.

## 4.2 Subversiva skillnader i imitationen av idealbilderna

Bhabha fokuserar på mimikry som en strategi för att destabilisera en kolonial auktoritet. Istället för uttrycket kolonial auktoritet används här det mer neutrala begreppet *idealbilderna*, som bl.a. Akiko använder sig av. En idealbild som Ghadirian imiterar är Nasser al-Din Shahs porträttbilder. Inom bildanalysen finns flera begrepp för bilder som efterliknar andra bilder. Parafra definieras enligt Cornell et. al. som: ”en översättning från ett betydelsebärande system till ett annat. Den bygger på synonymi: Båda uttrycken har samma mening.” Dessutom finns pastisch, som med ett ironiskt uttryck ligger nära parodin.<sup>114</sup> Ghadirians efterbildning är medvetet genomförd och av konstnären själv påtalad, det är inte frågan om ett plagiat då det finns uppenbara skillnader – uttrycket i Ghadirians foton är visserligen likt Nasser al-Din Shahs, men meningen är inte densamma. Imitationen är med andra ord inte total. Andra tydliga idealbilder som Ghadirian imiterar är somliga diskurser i den iranska regimen: Slöjbärandet, kvinnans plats i hemmet och könssegregering. Inte heller här är imitationen total. Skillnaden mellan dessa idealbilder och *Qajar* skapar en skevhet. För det första kan den mest basala skillnaden, som förvisso ligger bortom själva bildtolkningen, nämnas: Att fotografen – Ghadirian – är kvinna. Hon blir därmed en auktoritet, hon har makten. Det är inte en kung eller en Ayatollah som har skapat fotografierna utan en kvinnlig konstnär som därmed gör anspråk på att visa eller konstruera verkligheten, vilket är en subversiv handling utifrån Lee som menar att mimikry är ett närmande av härskarens (fotografens) position vilket hotar dennes suveräna anspråk.<sup>115</sup>

### 4.2.1 Imitationen av qajardynastin

Att Ghadirian konstruerar en ny tid snarare än rekonstruerar en gammal är Heer inne på. Istället för att hålla sig inom ramen för den historiska kontexten bryter sig Ghadirian loss och iscensätter både nu och då som teatraliska tablåer, menar Heer.<sup>116</sup> Carpanzano är också inne på temporaliteten i *Qajar*, hon menar att Ghadirian visar på den ständigt föränderliga rollen av en modern kvinna i Iran eftersom kvinnorna inte fixeras i en enda tidsperiod.<sup>117</sup> Carpanzano talar om

---

<sup>114</sup> Cornell, *Bildanalys*, 260.

<sup>115</sup> Lee, *När Andra skriver*, 212.

<sup>116</sup> Heer, ”Restaging Time,” 543.

<sup>117</sup> Carpanzano, “Conditions of Being a Contemporary Iranian Woman,” 42.



en förvirrande juxtaposition i fotoserien där attribut från qajardynastin och modern tid ställts bredvid varandra och kontrasterar varandra.<sup>118</sup> Därmed påpekar Ghadirian det absurda dubbellivet för kvinnor, mellan konservativa ideal och moderna objekt. Med hänvisandet till qajardynastin visar Ghadirian också på ett annat kvinnoideal. Smith påpekar att qajardynastins kläder inte alltid representerar ett ”stängt” samhälle vilket innebär att fotografierna skapar en temporal skevhet:

In these images, the dichotomy between tradition and modernist becomes skewed, in that the traditional Iranian dress is more open and free than that of present-day Iran, in which women commonly wear the chador in public. The chador, unlike the Qajar-era style represented in Ghadirian’s series, covers the entire body, including the legs.<sup>119</sup>

Pekandet mot ett historiskt Iran blir här en subversiv handling med kunskap om Nasser al-Din Shahs förhållandevis progressiva inställning till mode, konst och kultur. Genom hänvisandet till styret under en annan period kan kritik läsas in mot den samtida regimen. Det bör dock sägas att shiaislam var statsreligion även under Nasser al-Din Shah, vilket kan tolkas som att Ghadirian inte ser någon automatisk motsättning mellan stat och religion.

#### 4.2.2. Imitationen av Islamiska republikens diskurser

Ghadirian är verksam i Iran och hennes konstnärskap handlar om tillvaron i Iran, alltså går det att påstå att hon imiterar vissa diskurser i den Islamiska republiken. I rapporten *De feministiska paradoxerna i Iran* från Sveriges utrikesdepartement 1999 beskrivs den då aktuella situationen för kvinnor i Iran vilket är användbart för att förstå Ghadirians verk i ljuset av sin samtid. Eva Marling beskriver där kvinnors underordning i iransk rättspraxis – som utgår från sharia – med exempel som att kvinnans vittnesmål är mindre värt än en mans, att den sexuella repressionen är omfattande och könssegregerad och att kvinnor bara tillåts cykla på en särskilt anvisad plats i Teheran.<sup>120</sup> Cykelrestriktionerna kommenteras i bild 10, där en kvinna tar plats på en

---

<sup>118</sup> Carpanzano, “Conditions of Being a Contemporary Iranian Woman,” 40.

<sup>119</sup> Smith, “Challenging Representation,” 87.

<sup>120</sup> Eva Marling, ”De feministiska paradoxerna i Iran”, i *Två perspektiv på de iranska kvinnornas situation*, Utrikesdepartementet, Enheten för Mellanöstern och Nordafrika, MENA-projektet, 2000, hämtad 2017-10-07, URL: <http://www.regeringen.se/contentassets/cbe68336ec1b4a10bcda2e1fa98509bb/delstudie-7-de-feministiska-paradoxerna-i-iran>, 9-10.

mountainbike.<sup>121</sup> Marling menar också att kvinnors rörelsefrihet är begränsad, bl.a. har mannen rätt att förbjuda sin hustru att lämna hemmet.<sup>122</sup> I praktiken innebär det att kvinnor är beroende av mannens godkännande, eller åtminstone ständigt kan begränsas av honom. I *Qajar* befinner sig alla kvinnor i en inomhusmiljö, Ghadirian kommenterar därmed skillnaden mellan livet i hemmet och i det publika för kvinnor. Det fria utrymme som erbjuds för kvinnor i Iran är hemmet, tycks Ghadirian mena, vilket är i enlighet med regimens idealbild. Samtidigt visar Ghadirian på det subversiva utrymme som finns för kvinnor i hemmet i och med de västerländska och ibland förbjudna objekt som kvinnorna håller i. I hemmet finns instrument, öl och censurerade böcker. Kvinnorna liknar alltså den traditionella kvinnorollen i Iran, samtidigt finns en skillnad i likheten som rymmer en subversiv potential. Ghadirians fokus på kvinnor är alltså ett synliggörande av kvinnans möjliga rum, här manifesterat i hemmet och de friheter som hon kan ta del av där. Samtidigt kommenteras därmed kvinnans ”omöjliga” rum, det publika rummet är inte tillgängligt för henne. Genom att härma den rådande diskursen – att kvinnor bör vistas i hemmet – synliggörs en icke-rådande diskurs. Kvinnan som är redo att cykla iväg på sin mountainbike i bild 10 passar inte in i inomhusmiljön, cykla bör göras utomhus. Därmed visar Ghadirian på absurditeten i den rådande diskursen och lyckas trotsa den implicit. Hon utmanar diskursen genom en ironisk imitation av förtryckande normer. Exemplet talar tydligt för den subversiva effekten som mimikry kan innebära. Om hon istället hade fotograferat en kvinna cyklandes utomhus är risken större att fotografiet hade censurerats av regimen.

Kvinnorna i *Qajar* tittar in i kameran med orädd blick. Detta gör att Ghadirian både sviker den religiösa diskursen i Iran om att kvinnor ska vara ”dolda”, och den västerländska diskursen om Iran om att kvinnorna är förtryckta. Issa menar att kvinnorna i *Qajar*: ”[...] don’t have their eyes down as Muslim women should do. [...] They are very confident ladies.”<sup>123</sup> Kvinnorna är onekligen självsäkra, de poserar bekvämt; många sitter bredbent och bakåtlutade,<sup>124</sup> andra poserar utmanande med en hand på höften.<sup>125</sup> Kvinnorna görs till subjekt snarare än objekt, de är placerade i bildrutans mitt och många av de attribut de poserar med kopplas till aktiva handlingar;

---

<sup>121</sup> Se *Untitled* från *Qajar Series* no. 10.

<sup>122</sup> Marling, “De feministiska paradoxerna i Iran,” 9.

<sup>123</sup> ”The Hidden World of Shadi Ghadirian”, 2010, *The Kitchen Sisters*, hämtad 2017-09-22, URL: <http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian/>

<sup>124</sup> Se *Untitled* från *Qajar Series* no. 3, 13, 17, 21, 22, 24, 27, 28, 30, 32.

<sup>125</sup> *Ibid*, no. 2, 7, 19.

cykla, läsa, spela instrument, måla, fotografera. Handlingar som traditionellt sett utförts av män. Vissa av objekten i bild är till och med förbjudna i Iran, t.ex. alkohol som syns i en korg:



© Shadi Ghadirian, *Untitled Qajar Series no. 19*, 1998.

I kombination med kvinnans hand på höften och blick rakt in i kameran som inte tycks ursäktas sig blir motivet ett tydligt svek mot regimens normer. Precis som i Ghazels videoverk *Me* finns en dubbel kritik i Ghadirians *Qajar* som går i linje med idén om mimikry som motstånd. Samtidigt som Ghadirian och Ghazel utmanar den västerländska bilden av den muslimska kvinnan utmanar de också den islamiska republikens bild av den muslimska kvinnan. Detta innebär inte nödvändigtvis en kritik av slöjan som sådan: ”[Ghadirians] critique of censorship is not necessarily a critique of the veil itself, but instead a critique of the imposition of the veil as a form of governmental control.”<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Smith, “Challenging Representation,” 75.

På samma sätt bör t.ex. kvinnan på cykel i bild 10 inte tolkas som en motståndspraktik mot islam i allmänhet, utan mot den iranska regimens tolkning av islam. Den islamiska identiteten existerar i *Qajar*, men inte i linje med hur regimen önskar den se ut. De religiösa attribut som finns i bilderna hindrar inte Ghadirians kvinnor från att ägna sig åt moderna/sekulära/förbjudna företeelser. Ghadirian förkastar inte religiösa föreställningar utan ifrågasätter snarare det statliga implementerandet av dem. Hon visar både på begränsningar och möjligheter för kvinnor i landet och bidrar genom den dubbla kritiken till en mindre svartvit bild av Iran. Islam i Iran existerar inte enbart i landets sharialagar eller kvinnoförtryck: *Qajar* ger utrymme för en annan form av islam i Iran, som går att kombinera med kvinnors frihet.

## 5. Slutsatser

Med hjälp av mimikryteorin har jag presenterat subversiva förklaringar till *Qajar*. Ghadirian kommenterar religionens roll i Iran, främst ur ett kvinnligt perspektiv; hon gör specifikt motstånd mot de regler och begränsningar som gäller för kvinnor. Här vill jag återigen betona att motstånd mot religionens roll i Iran inte är samma sak som motstånd mot islam. Eftersom det är svårt att särskilja religion och samhälle i Iran har motståndspraktiken i *Qajar* varit svår att härleda till de religiösa attributen specifikt. Fotografierna har behandlats som helhet, där de religiösa attributen ingått i motståndspraktiken. Attributens syfte har inte kunnat beskrivas som motståndspraktik i sig själva men i kombination med övriga tecken och annat referensmaterial har de bidragit till förslag på subversiva förklaringar till *Qajar*.

I enlighet med mimikryteorin imiterar Ghadirian flera olika diskurser i *Qajar*-serien: både den iranska regimens lagar och normer samt Nasser al-Din Shahs porträttbilder. Imitationens subversiva kraft i *Qajar* kan förstås i utifrån Bhabhas uttryck ”almost the same, but not quite”. Ghadirian skapar en skevhet i imitationen i form av de moderna/icke-religiösa objekt som finns i fotografierna. De passar inte in i qajardynastins tidsepok, inte heller passar de in i den iranska regimens diskurs eftersom de på olika sätt utmanar regimens lagar. Ghadirian synliggör det som skulle förbli osynligt, för att låna Irigarays uttryck, nämligen de båda diskursernas konstruerade karaktär. I imitationen av shahens porträttbilder synliggörs det paradoxala, artificiella förhållandet mellan tid och rum för kvinnor i Iran. I imitationen av den iranska regimens lagar och normer synliggörs en sekulär möjlighet i en religiös verklighet, Ghadirian visar luckor i det religiösa systemet: Kvinnor i hemmet kan dricka öl, så att säga. Samtidigt pekar de religiösa attributen i *Qajar* mot att Ghadirian inte vill förkasta islam som religion. Med den bildanalytiska metoden har jag ringat in religiösa attribut som förekommer i Ghadirians verk: hijab, burqa, mihrab, sajjada, arabsesk. Kvinnorna i fotografierna befinner sig i en islamisk visuell kontext samtidigt som de cyklar, målar och sjunger – de behöver inte göra avkall på sin religiösa identitet för att vara en del av globala samhället. I sveket mot idealbilderna skapar Ghadirian en ny, alternativ värld för iranska kvinnor där hon möjliggör kombinerandet av religiös identitet med ickereligiösa objekt och handlingar. Kvinnorna i *Qajar* behöver varken fixeras i tid eller tro, utan kan kombinera sin historia och religiösa identitet med samtiden och ickereligiösa praktiker.

Analysen bidrar till en fördjupad kunskap kring bildkonstens betydelse i en censurerande miljö och de motståndspraktiker kopplat till religion som kan finnas i konsten. Med *Qajar* visar Ghadirian en bild av Iran som på olika sätt gör motstånd mot rådande ordning, utan att följa den västerländska, stereotypa kritikens mönster. *Qajar* trotsar föreställningar från båda håll och bidrar därmed till en nyanserad bild av tillvaron i Iran. Iran är ett religiöst styrt land och Ghadirian använder religiösa attribut i *Qajar*, trots det lyckas hon bädda in kritik mot regimen utan att kritisera religionen per se. Jag menar att detta är en viktig del i förståelsen för religion i en globaliserad värld, där religion inte är en egen kategori av mänskligt liv utan kan användas på olika sätt inom politik, konst och motstånd. Undersökningen visar också att det går att ha två – till synes motstridande – tankar i huvudet samtidigt: det går att kritisera både västerländska och inhemska föreställningar om hur Iran är, det går att dricka öl och samtidigt bära slöja. Eller för att nämna ett aktuellt exempel utifrån de folkliga upproren i Iran i slutet av 2017: det går att göra uppror mot en shiamuslimsk teokratisk regim och samtidigt vara shiamuslim.

### **5.1. Egna reflektioner**

Med följande undersökning har jag befunnit mig på någorlunda utforskad mark inom den religionsvetenskapliga disciplinen. Teorin jag hänvisar till har ingen direkt koppling till religionsstudier, bortsett från Lincoln vars forskning inneburit värdefull inspiration till att undersöka motståndspraktiker kopplat till religion. Den tidigare forskningen visar att det finns utrymme för underökningar som relaterar dels till applicerande av mimikryteorin på visuella verk men också undersökningar av motståndspraktiker i konstnärliga uttryck inom en muslimsk kontext; vad jag har bidragit med är att sammanföra dessa två forskningsområden i min analys av *Qajar*. Att fråga efter religiösa attribut till en bild som inte har uppenbara religiösa attribut är en utmaning som innebär risken att tolka in religiösa förtecken i objekt som inte alls behöver ha något med religion att göra, eller överdriva den religiösa betydelsen, vilket jag naturligtvis ansträngt mig för att undvika. Att fokusera på religiösa attribut i kontemporär konst i ett muslimskt land kan leda till upprätthållandet av likhetstecknet mellan muslimsk konst och konst från muslimska länder, vilket Graves varnat för. Jag tror inte att ett sådant likhetstecken existerar och menar att upprätthållandet av en sådan föreställning innebär ignorans av Irans ickereligiösa världar. Iran är förvisso en shiamuslimsk stat som styrs av en religiös elit, det innebär dock inte

att allt konstnärligt skapande (eller övrig verksamhet) i landet dikteras av islam.

Metoden har varit till stor hjälp för att förstå bildspråket. Panofskys modell har givit en kronologisk struktur i tolkningen, den ikonologiska fasen var dock svår med tanke på Ghadirians diffusa uttalanden om religion. Hennes egna intentioner med *Qajar* är svårtolkade, vilket samtidigt har givit mig större utrymme för opåverkad tolkning. Trots allt är det en utmaning att hitta subversiva förklaringar till en fotoserie som inte är av konstnären uttalat subversiv. Min utgångspunkt har varit att Ghadirian i sin kontext inte har möjlighet att verbalt kritisera den kontext hon befinner sig i, vilket fått mig att fundera över min rätt att använda hennes tystnad för min egen rösts skull. Samtidigt menar jag att hennes röst kommer till uttryck i fotografierna, hon talar ett visuellt, implicit språk som jag med mina tolkningar verbaliserat. Mimikry har varit en lämplig teoretisk utgångspunkt för att belysa den subversiva potentialen i bildkonst och *Qajar* har varit lämpligt material för teorin, vilket också tidigare forskning pekar på, där Behiery föreslår just *Qajar* som ett visuellt gestaltande av mimikry. Jag vill påstå att Behierys analys av slöjans alternativa narrativ ligger närmast min undersökning, till skillnad från Reilly och Akiko som inte förhåller sig till religiösa attribut analyserar Behiery motståndspotential i Ghazels videoverk *Me*, där slöjan behandlas utifrån mimikry. *Me* är tydligt mer absurd än *Qajar* – skillnaden mellan idealbilden av den iranska kvinnan och den iranska kvinnan i *Me* är dragen till sin spets – vilket kan förklaras med att Ghazel bor i Frankrike och därmed inte är påverkas av samma censurlagar som Ghadirian. Även Neshat och Haerizadeh som Tripp fokuserar på är iranska exilkonstnärer. Jag anser att mimikryteorin är bäst lämpad för visuella verk som faktiskt befinner sig i ”faroazonen” på riktigt. Ghazel, Neshat och Haerizadeh kan i teorin kritisera rådande normer i Iran helt fritt, för konstnärer i Iran däremot kan mimikry vara den enda möjligheten att uttrycka kritik eller vilja om förändring, utan repressalier. Mimikry är förvisso inte alltid kopplat till motstånd mot makten. Det går t.ex. att argumentera för att imitationen bara är subversiv så länge det sker från en underordnad aktör, riktad mot en överordnat dito. Ghadirian är i sammanhanget underordnad, i rollen som kvinnlig konstnär i Iran. Jag menar att hennes imitationer innehåller den trotsighet mot rådande normer som bl.a. Reilley pratar om. I de fall då mimikry används av överordnade grupper kan imitationen bli ett hån, ett fenomen som ligger nära *kulturell appropriering*, dvs. när en överordnad grupp anammar eller härmar en underordnad dito vilket nonchalerar aktörskap hos den senare. Ett annat problem med mimikry är teorins västerländska

grund. Mimikry utgår från en västerländsk och sekulär syn på originalitet. Att det finns något hotfullt i imitationen är ingen allmängiltig sanning, inte minst när det kommer till religion och konst. Här kan t.ex. spirituellt givande mandalamålning inom tibetansk buddhism eller den högt aktade islamiska kalligrafien nämnas, två exempel där imitationen inte utgör ett hot mot den rådande diskursen utan snarare bekräftar densamma – vilket skulle kunna vara uppslag på framtida forskning inom det religionsvetenskapliga fältet. Mimikryteorin kan också appliceras på andra visuella verk, t.ex. religiösa satirteckningar eller alternativa Jesusbilder. Ytterligare framtida forskning som följande undersökning kan ge uppslag till är exempelvis förhållandet mellan mimikry, integrering och assimilering: Hur kan en religiös minoritet göra motstånd mot den rådande, förtryckande makten?



## Källförteckning

Aghaie, Kamran Scot. "The Gender Dynamics of Moharram Symbols and Rituals in the Latter Years of Qajar Rule." I *The Women of Karbala: Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam*, Kamran Scot Aghaie (red.). 1st. ed. 45-65. Texas: University of Texas Press, 2005.

Ahmed, Leila. "The Discourse of the Veil." I *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art*, David A. Bailey och Gilane Tawadros (red.), 40-55. London: Institute of International Visual Arts, 2003.

Akiko, Shimizu. *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision*. New York: Peter Lang Publishing, 2008.

Al-Ani, Jananne. "Acting Out." I *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art*, David A. Bailey och Gilane Tawadros (red.), 88-107. London: Institute of International Visual Arts, 2003.

Algar, Hamid. "Religious Forces in Eighteenth and Nineteenth Century Iran." I *The Cambridge history of Iran. Vol. 7: From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Peter Avery, Gavin Hambly, Charles Melville (red.), 705-732. London: Cambridge University Press, 1991.

Amnesty International. *Iran 2016/2017*. 2017. Hämtad 2017-10-03. URL: <https://www.amnesty.org/en/countries/middle-east-and-north-africa/iran/report-iran/>.

Apostolos-Cappadona, Diane. "Visual Arts as Ways of Being Religious." I *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*, Frank Burch Brown (red.). New York: Oxford University Press, 2014. Hämtad 2017-09-20, doi: 10.1093/oxfordhb/9780195176674.013.012.

Behdad, Ali. "The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran." *Iranian Studies* Vol. 34 No. 1 (2001): 141-151. Hämtad 2017-10-05. URL: <http://www.jstor.org/stable/4311426>.

Behiery, Valerie. "Alternative Narratives of the Veil in Contemporary Art." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* Vol. 32 No. 1 (2012): 130-146. Hämtad 2017-10-05, URL: [muse.jhu.edu/article/475273](http://muse.jhu.edu/article/475273).

Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* Vol. 28 (1984): 125-133. Hämtad 2017-09-18. doi: 10.2307/778467.

Bernström, Mohammed Knut. *Koranens budskap: med kommenterar och noter*. Stockholm: Proprius, 2002.

Caillois, Roger. "Mimicry and Legendary Psuchasthenia." Översättning John Shepley. *October* Vol. 31 (1984): 16-32. Hämtad 2017-11-30. doi: 10.2307/778354

Carpanzano, Michelle L. "Conditions of Being a Contemporary Iranian Woman: Shirin Neshat, Shirin Aliabadi and Shadi Ghadirian's Manipulated Images of 'Real Life' – an Authentic History or a Construct of Memory?" M.A. uppsats, Sotheby's Institute of Art New York, 2014.

Cornell, Peter (red.). *Bildanalys: teorier, metoder, begrepp*. Stockholm: Gidlund, 1985.

Fathi, Nazila. "Iran's Giant Shoe Box of Faced Photographs, Full of the unexpected." *New York Times*, 30 maj, 2007. Hämtad 2017-09-22. URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A00E6DB1430F933A05756C0A9619C8B63>.

Friis, Bozorgmir Noushafarin. "The Question of Identity: Pre-Revolutionary Modern and Post-Revolutionary Contemporary Art in Iran." M.A. uppsats, State University of New York, 2003.

Freemuse: Defending artistic freedom. *Art Under Threat: Freemuse annual statistics on censorship and attacks on artistic freedom in 2016*. 2017. Hämtad 2017-09-26. URL: <https://freemuse.org/resources/art-under-threat-in-2016/>.

Ghabaian, Anahita. "Shadi Ghadirian Retrospective: Interview." *Bibliothèque Municipale De Lyon*. Hämtad 2017-09-22. URL: <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste?lang=en>

Graves, Margaret S. "Islam and Visual Art." I *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*, Frank Burch Brown (red.). New York: Oxford University Press, 2014. Hämtad 2017-09-20, doi: 10.1093/oxfordhb/9780195176674.013.021.

Harvey, John. "Visual Culture." I *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*, Michael Stausberg och Steven Engler (red.), 502-523. New York: Routledge, 2014.

Heer, Melissa. "Restaging Time: Photography, Performance and Anachronism in Shadi Ghadirian's Qajar Series." *Iranian Studies* Vol. 45 No. 4 (2012): 537-548. Hämtad 2017-10-10. doi: [10.1080/00210862.2012.673829](https://doi.org/10.1080/00210862.2012.673829).

Human Rights Watch. *Iran: Events of 2016*. 2017. Hämtad 2017-10-03. URL: <https://www.hrw.org/world-report/2017/country-chapters/iran>.

Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Översättning Catherine Porter med Carolyn Burke. New York: Cornell University Press, 1985.

Issa, Rose. *Shadi Ghadirian: A Woman Photographer from Iran*. London: Saqi Books, 2008.

Lee, Mara. *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid*. Göteborg: Glänta förlag, 2014.

Lewis, Reina. "Preface." I *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art*, David A. Bailey och Gilane Tawadros (red.), 8-15. London: Institute of International Visual Arts, 2003.

Marling, Eva. "De feministiska paradoxerna i Iran." I *Två perspektiv på de iranska kvinnornas situation*, Utrikesdepartementet, Enheten för Mellanöstern och Nordafrika, MENA-projektet. 2000. Hämtad 2017-10-07. URL: <http://www.regeringen.se/contentassets/cbe68336ec1b4a10bcda2e1fa98509bb/delstudie-7-de-feministiska-paradoxerna-i-iran>.

Milani, Abbas. "Iran's Paradoxical Regime." *Journal of Democracy* Vol. 26, No. 2 (2015): 52-60. Hämtad 2017-10-24. URL: <https://search-proquest-com.ezproxy.ub.gu.se/docview/1712235742?OpenUrlRefId=info:xri/sid:primo&accountid=11162>.

Najmabadi, Afsaneh. *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*. Berkeley och Los Angeles: University of California Press, 2005.

Nasr, Seyyed Hossein, "The Spiritual Message of Islamic Calligraphy." I *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural Reader*, Brent S. Plate (red.), 112-118. New York: Palgrave, 2002.

Pal Deepanjana. "An Iranian (Woman)." *The Caravan: A Journal of Politics & Culture*, 1 januari, 2011. Hämtad 2017-09-22. URL: <http://www.caravanmagazine.in/reviews-and-essays/iranian-woman>.

Plate, Brent S. "Introduction to Section Three." I *Religion, Art, and Visual Culture: a cross-cultural reader*, Brent S. Plate (red.), 89-101. New York: Palgrave, 2002.

Rahimi, Babak. "Censorship and the Islamic Republic: Two Modes of Regulatory Measures in Iran." *Middle East Journal* Vol. 69, No. 3 (2015): 358-378. Hämtad 2017-09-21. URL: <https://muse.jhu.edu/article/586504>.

Reilly, Maura. "Cindy Sherman's *Untitled Film Stills*: Reproductive or Transgressive Mimicry? (1977-81)." I *Women Making Art: Women in the Visual, Literary and Performing Arts Since 1960*, Deborah Johnson och Wendy Oliver (red.), 117-140. New York: Peter Lang Publishing, 2001.

"Shadi Ghadirian: *Untitled (Qajar Series)*." *Los Angeles County Museum of Art*. Hämtad 2017-09-16. URL: <https://collections.lacma.org/node/580927>

"Shadi Ghadirian interviewed by Ruchira Gupta." 2009. Hämtad 2017-09-22. URL: [www.tasveerarts.com](http://www.tasveerarts.com) (Hemsida för tillfället under konstruktion 2017-12-11).

Shahshahani, Soheila. "Body as a means of Non-verbal Communication in Iran." *International Journal of Modern Anthropology* Vol. 1 No. 1 (2008): 65-81. Hämtad 2018-01-12. URL: <http://dx.doi.org/10.4314/ijma.v1i1.60359>

Sjölin, Jan-Gunnar (red.). *Att tolka bilder: bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur, 1998.

Smith, Elizabeth A. "Challenging Representation: Lalla Essaydi, Shirin Neshat, and Shadi Ghadirian." M.A. uppsats, Illinois State University, 2015.

Strenski, Ivan. *Understanding Theories of Religion: An Introduction*. 2. uppl. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2015.

"The Hidden World of Shadi Ghadirian." 2010. *The Kitchen Sisters*. Hämtad 2017-09-22. URL: <http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian/>.

Tohidi, Nayereh. "Gender and Islamic Fundamentalism: Feminist Politics in Iran." I *Third World Women and the Politics of Feminism*, Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo, Lourdes Torres (red.), 251-271. Indiana: Indiana University Press, 1999.

Tripp, Charles. "The Art of Resistance in the Middle East." *Asian Affairs* Vol. 43 No.3 (2012): 393-409. Hämtad 2017-10-04. doi: 10.1080/03068374.2012.720061.

"Women's Worlds in Qajar Iran". Via archive, photographs, portraits, Nasir al-Din Shah. 2012-2014. Hämtad 2017-11-02. URL: [http://search.qajarwomen.com/search?lang=en&filter=genres\\_en:photographs|subjects\\_en:portraits&date=09-13-1848TO05-01-1896](http://search.qajarwomen.com/search?lang=en&filter=genres_en:photographs|subjects_en:portraits&date=09-13-1848TO05-01-1896).