

# Iraanse en westerse feministische fotografie

Onderzoek naar de relatie tussen Iraanse en westerse vrouwelijke feministische fotografen



Newsha Tavakolian, *Listen*, 2011, foto, Magnum Photos (foto: <https://www.newshatavakolian.com/listen>, geraadpleegd op 10 juni, 2023).



Bieke Depoorter, *Agata*, 2017, foto, Magnum Photos (foto: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/bieke-depoorter-every-time-i-photographed-agata-i-saw-someone-different/>, geraadpleegd op 10 juni, 2023).

Masterscriptie Kunstgeschiedenis (GKMV16008)

Departement Geschiedenis/Kunstgeschiedenis

Universiteit Utrecht

2022-2023

Manon van Beek (4683110)

Begeleider: Dr. Hestia Bavelaar

Tweede lezer: Dr. Patrick van Rossem

Aantal woorden: 14.900

## Inhoudsopgave

Samenvatting.....	3
Inleiding .....	4
Hoofdstuk 1: Feminisme.....	10
Westers feminisme .....	10
Iraans feminisme .....	14
Verhouding tussen westers en Iraans feminisme .....	17
Hoofdstuk 2: De rol van de vrouwelijke fotografie in de westerse en Iraans fotografie .....	20
Westerse geschiedenis van de fotografie .....	20
Iraanse geschiedenis van de fotografie.....	23
Verschillen en overeenkomsten .....	26
Hoofdstuk 3: Westerse en Iraanse fotografes .....	29
Shirin Neshat en Susan Meiselas .....	29
Shadi Ghadirian en Cindy Sherman.....	36
Newsha Tavakolian en Bieke Depoorter.....	43
Conclusie.....	51
Bronnenlijst.....	54

## Samenvatting

Binnen de museale sector wordt recentelijk aandacht besteed aan Iraanse feministische fotografes door vanaf 2006 verschillende tentoonstellingen te wijden aan dit onderwerp. Het is echter opvallend dat er relatief weinig is gepubliceerd over Iraanse feministische fotografie en over onderlinge invloeden van westerse feministische fotografes en Iraanse feministische fotografes. Deze scriptie legt de focus op de relatie tussen hedendaagse Iraanse feministische fotografie en westerse feministische fotografie waarbij de volgende hoofdvraag centraal staat: In hoeverre is er een relatie tussen westerse feministische fotografie en hedendaagse Iraanse feministische fotografie die de vierde feministische golf heeft beïnvloed? Het Westen behelst binnen dit onderzoek de Verenigde Staten en Europa.

Uit het onderzoek blijkt dat hoe hedendaagser de fotografes zijn, hoe moderner de foto's en hoe meer de onderlinge beïnvloeding zichtbaar wordt. De vergelijkingen tussen de drie westerse feministische fotografes, Susan Meiselas, Cindy Sherman en Bieke Depoorter, en de drie Iraanse feministische fotografes, Shirin Neshat, Shadi Ghadirian en Newsha Tavakolian, tonen aan dat de fotografes duidelijk verbonden zijn aan hun achtergrond en daardoor beïnvloed worden door het verloop van de geschiedenis van de fotografie en het feminisme. Zo staan de oudste feministische fotografes uit het Westen en Iran verder van elkaar dan de jongste feministische fotografes.

Het is opvallend dat fotografie een belangrijk middel is voor Iraanse feministische vrouwen om zich artistiek te uiten en middels dit medium kritiek te leveren op de sociaal-politieke kwesties in Iran. Zoals uit dit onderzoek blijkt voelen zowel westerse als Iraanse vrouwen zich binnen fotografie niet overheerst door mannelijke dominantie en genieten zij meer bekendheid dan in bijvoorbeeld schilderkunst. Iran kent echter meer sociaal-politieke beperkingen dan het Westen, waardoor Iraanse vrouwen het medium fotografie pas later zijn gaan gebruiken. Dit heeft als gevolg dat naarmate de tijd vordert de Iraanse vrouwen steeds meer vrijheid genieten en dat ze steeds jonger starten met fotograferen.

Een ander verband tussen westerse feministische fotografie en hedendaagse Iraanse feministische fotografie is te zien in de thematiek van de fotografes, zoals de verwijzing naar de eigen feministische geschiedenis en de onderdrukking van de vrouw. Naargelang de tijd vordert, hoe meer de uitwerking van de thema's in de fotografie van de westerse fotografes en de Iraanse fotografes naar elkaar toe lijken te groeien. De belangrijkste oorzaak van de relatie is te danken aan de huidige tijd waarin er globalisering plaatsvindt en internet het makkelijker maakt om beelden te verspreiden.

## Inleiding

In 2020 bezocht ik de tentoonstelling *Modest Fashion* in het Stedelijk Museum Schiedam, waar ik gegrepen werd door het kunstwerk *Listen* (2011) van de Iraanse fotografe Newsha Tavakolian (1981). In het werk geeft Tavakolian een stem aan de vrouwen in Iran. Dit maakte indruk op mij wegens haar krachtige visualisatie van de Iraanse vrouwen, die ik nog niet eerder op een dergelijke wijze gezien had. Op 11 februari 2023 verscheen op de *NOS* een artikel over dat Iran de vierenveertigjarige Iraanse Revolutie vierde. De vrouwen strijden echter nog steeds voor het einde van het islamitische regime, waardoor de foto's van Tavakolian nog levendiger worden.<sup>1</sup> Zowel het Iraanse regime als de protesten, naar aanleiding van de revolutie, hebben een enorme impact (gehad) op Iraanse vrouwen. Een aantal vrouwen heeft dit in hun kunst verwerkt, zoals bijvoorbeeld Newsha Tavakolian.<sup>2</sup> Het is gezien de Iraanse toestanden opmerkelijk dat er de afgelopen decennia een grote opkomst is van Iraanse vrouwelijke fotografen die zich toeleggen op onderwerpen zoals genderstereotypen en sociaal-politieke kwesties. Iraanse feministische fotografes gebruiken hun fotografie om de complexiteit van vrouwelijke ervaringen in Iran te verkennen en bloot te leggen, waarbij ze vaak een kritische blik werpen op de sociale en culturele normen die hen beperken.<sup>3</sup> Ondanks de vele obstakels die ze tegenkomen, worden deze fotografen zowel binnen als buiten Iran erkend en geprezen.<sup>4</sup>

De wereldwijde museale sector kan worden gezien als een weerspiegeling van de ontwikkeling van de bekendheid van Iraanse vrouwelijke fotografen, omdat er sinds 2006 verschillende tentoonstellingen aan hen zijn gewijd. In 2006 werd er door het Stedelijk Museum Amsterdam een tentoonstelling gewijd aan de Iraanse fotografe Shirin Neshat.<sup>5</sup> Vanaf 27 augustus 2013 tot 12 januari 2014 organiseerde het Museum of Fine Arts (MFA) in Boston de tentoonstelling *She Who Tells a Story*.<sup>6</sup> Deze tentoonstelling, waarin vrouwelijke fotografen uit Iran en de Arabische cultuur werden gepresenteerd, is op internationaal niveau

---

<sup>1</sup> "Iraans regime viert 44-jarige islamitische revolutie, protesten gaan door," *NOS*, laatst bewerkt op 11 februari, 2023, <https://nos.nl/artikel/2463383-iraans-regime-viert-44-jarige-islamitische-revolutie-protesten-gaan-door>.

<sup>2</sup> Asmae Armand, "Artworks of Post-Revolutionary Iranian Female Photographers: Identification and Analysis" (Master thesis, UiT Norges arktiske universitet, 2021), 3-4, <https://hdl.handle.net/10037/26909>.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ana-M. Muñoz-Muñoz, "Women photographers in Europe: a fresh, feminine approach," *Collection and Curation* (oktober 2018): 141-144.

<sup>5</sup> "Shirin Neshat," Stedelijk Museum Amsterdam, geraadpleegd 18 februari, 2023, <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/shirin-neshat>.

<sup>6</sup> "She Who Tells a Story," Museum of Fine Arts Boston, geraadpleegd 26 februari, 2023, <https://www.mfa.org/exhibitions/she-who-tells-story>.

het bekendst. In 2022 organiseerde festival Breda Photo een tentoonstelling waarbij Tavakolian als gastcurator en kunstenaar betrokken was.<sup>7</sup> Het is opmerkelijk dat er sinds de vierde feministische golf, die vanaf de #MeToo-beweging in 2017 startte, vijf tentoonstellingen zijn georganiseerd in Nederland die zich richten op niet-westerse feministische fotografie en op internationaal niveau zijn vanaf 2006 circa 10 tentoonstellingen georganiseerd met de focus op Iraanse fotografes. Dit is opvallend omdat Iraanse fotografes al foto's maakten sinds het begin van de eerste westerse feministische golf, die rond 1900 plaatsvond.<sup>8</sup> Hoewel de feministische bewegingen in Iran en het Westen vrijwel gelijktijdig startten, lopen de feministische golven niet synchroon.

De eerste westerse feministische golf bereikte haar piek rond 1900 en focuste zich op het vrouwenkiesrecht.<sup>9</sup> Westerse vrouwen waren al sinds de introductie van de fotografie in 1839 actief betrokken bij het medium.<sup>10</sup> Voor de westerse vrouwen bood fotografie namelijk een grotere toegankelijkheid dan de traditionele kunst, zoals schilderen en boetseren. De participatie barrières waren minder en de erkenning verliep sneller.<sup>11</sup> Tijdens de eerste feministische golf maakten vrouwen om deze redenen veelvuldig gebruik van fotografie.<sup>12</sup> Een ander voordeel was dat fotografie makkelijker verspreid kon worden.<sup>13</sup> Zo werden vrouwentijdschriften geproduceerd.<sup>14</sup> Door deze tijdschriften konden vrouwen onder andere meer kennis opdoen over de fotografie en meer fotograferen, zowel in het Westen als in Iran. Door de commercie verspreidde fotografie zich vanuit het Westen al snel naar het Oosten, waar de Europeanen en Amerikanen koloniale belangen hadden.<sup>15</sup> In Iran vond hierdoor eenzelfde beweging plaats rond 1911 waarbij de vrouwen gezamenlijk de straat opgingen en hun hoofddoeken afdeden.<sup>16</sup> Iraanse vrouwen kregen na de revolutie van 1906 tot 1911 meer invloed binnen de journalistieke wereld door de productie van vrouwentijdschriften,

---

<sup>7</sup> "Newsha Tavakolian Gast-curator voor de Grote Kerk Breda," Breda Photo, laatst bewerkt op 2 maart, 2022, <https://bredaphoto.nl/nl/news/newsha-tavakolian-gast-curator-voor-de-grote-kerk-breda/>.

<sup>8</sup> Azadeh Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran: An Archival and Photographic Adventure* (Bristol: Intellect Books, 2019), <https://search-ebsohost-com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2287018&site=ehost-live>.

<sup>9</sup> Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, *Handboek genderstudies: in media, kunst en cultuur* (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2015), 23.

<sup>10</sup> Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers* (Parijs: Abbeville Press, 1994); Silvia Erzeel, "Politieke participatie van vrouwen en Islamitisch fundamentalisme in postrevolutionair Iran," *Res Publica*, 2005, 443.

<sup>11</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 244-245.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Na'ama Klorman-Eraqi, *The Visual Is Political: Feminist Photography and Countercultural Activity in 1970s Britain* (Rutgers University Press, 2019), 12-17.

<sup>14</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 45.

<sup>15</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 46.

<sup>16</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 5.

waardoor vrouwen meer zichtbaarheid genoten in de maatschappij. Ook gingen zij meer tijdschriften produceren met als doel zowel westers als Iraans cultureel en educatief materiaal toegankelijker te maken voor Iraanse vrouwen.<sup>17</sup> Iraanse vrouwen konden zich echter pas in 1979 artistiek uiten middels fotografie.<sup>18</sup>

Hoewel er binnen de museale sector recentelijk aandacht wordt besteed aan vrouwelijke (feministische) Iraanse fotografen is er opvallend weinig gepubliceerd over niet-westerse feministische fotografie. Er wordt in verschillende publicaties wel ingegaan op de relatie tussen het westerse feminisme en het Iraanse feminisme, maar binnen deze publicaties wordt fotografie achterwege gelaten terwijl fotografie juist een belangrijk middel is voor Iraanse feministische vrouwen.<sup>19</sup> Het medium speelt namelijk een belangrijke rol in het Iraanse feminisme. De vrouwen voelen zich hierdoor niet overheerst door de mannelijke dominantie en genieten meer bekendheid, zowel in Iran als in het Westen.<sup>20</sup> Ondank dat Iraanse fotografes en het Iraanse feminisme met elkaar verbonden zijn, profileren de fotografes zich niet direct als feminist. Armand stelt dat deze groep vindt dat zij de ‘gewone’ levenservaringen en de zorgen van vrouwen bespreekbaar maken.<sup>21</sup> Zodra er echter door westerse historici over Iraanse fotografes wordt geschreven, worden ze binnen het feminisme geplaatst. Een reden hiervoor is dat de Iraanse fotografes de nadelige situaties van de vrouw vastleggen. Volgens onder andere het Stedelijk Museum Schiedam hebben Iraanse kunstenaressen een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van de vierde feministische golf zowel in Iran als in het Westen.<sup>22</sup> Iraanse fotografes hebben namelijk aan het begin van de vierde feministische golf, die tegen het einde van de 20<sup>ste</sup> eeuw en begin 21<sup>ste</sup> eeuw startte, via sociale media protesten voor vrouwenrechten voortgezet.<sup>23</sup>

Naast het feit dat er relatief weinig geschreven is over Iraanse of niet-westerse vrouwelijke fotografen is er ook in beperkte mate onderzoek gedaan naar de onderlinge

---

<sup>17</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 6-8.

<sup>18</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*; Erzeel, “Politieke participatie van vrouwen en Islamitisch fundamentalisme in postrevolutionair Iran,” 443.

<sup>19</sup> Fereshteh Ahmadi, “Islamic Feminism in Iran: Feminism in a New Islamic Context,” *Journal of Feminist Studies in Religion* 22, nr. 2 (herfst, 2006): 34, <https://www.jstor.org/stable/20487863>; Buikema en Plate, *Handboek genderstudies*; Nima Naghibi, *Rethinking Global Sisterhood: Western Feminism and Iran* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).

<sup>20</sup> Armand, “Artworks of Post-Revolutionary Iranian Female Photographers”; Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 18-21.

<sup>21</sup> Armand, “Artworks of Post-Revolutionary Iranian Female Photographers,” 15.

<sup>22</sup> “Keuzevrijheid”, Stedelijk Museum Schiedam, geraadpleegd 18 februari, 2023, <https://www.stedelijkmuseumschiedam.nl/keuzevrijheid/>.

<sup>23</sup> Jain Shruti, “The rising fourth wave: feminist activism on digital platforms in India,” *ORF Issue Brief* 384 (2020): 1-16; “De vierde feministische golf is anders, via social media weten mensen elkaar te vinden,” NPO Radio 1, geraadpleegd op 22 februari, 2023, <https://www.nporadio1.nl/nieuws/binnenland/013af70c-d785-4cec-9207-141c7f7954db/de-vierde-feministische-golf-is-anders-via-social-media-weten-mensen-elkaar-te-vinden>.

invloeden van westerse feministische fotografes en Iraanse feministische fotografes. In het boek *Women Photographers and Feminist Aesthetics* (2017), koppelt Claire Raymond fotografie en feminisme aan elkaar middels verschillende casestudies, waarbij de focus vooral op westerse fotografes ligt.<sup>24</sup> Wel tracht ze binnen één hoofdstuk niet-westerse feministische fotografes te plaatsen binnen het feminisme, maar dit is nog zeer summier. Een ander boek waarin er vooral westerse vrouwelijke fotografen worden beschreven, is *A History of Women Photographers* (1994) van Naomi Rosenblum. Zij was een belangrijke historica, omdat ze tijdens het schrijven van haar boek *A World History of Photography* (1984) erachter kwam dat vrouwen te weinig erkenning kregen. Middels haar boek uit 1994 heeft ze getracht dit recht te zetten, maar ze beperkt zich tot alleen Europese en Amerikaanse vrouwelijke fotografen.

Het onderzoek “Artworks of Post-Revolutionary Iranian Female Photographers: Identification and Analysis” (2021) van Asmae Armand beschrijft voornamelijk de geschiedenis van Iran met de focus op fotografie en de rol die Iraanse vrouwen hierin gespeeld hebben.<sup>25</sup> Terwijl het boek *The Poetics and Politics of the Veil in Iran: An Archival and Photographic Adventure* (2019) geschreven door Azadeh Fatehrad focust op het Iraanse feminisme en in hoeverre fotografie hierin een rol gespeeld heeft.<sup>26</sup> Een ander belangrijk boek, *Photography – A Feminist History* (2021), is geschreven door de assistent curator internationale kunst bij de Tate Modern in Londen, Emma Lewis. Hierin staat de geschiedenis van westerse feministische fotografie centraal, maar ook de bekende Iraanse fotografe Shirin Neshat is opgenomen.<sup>27</sup>

In deze masterscriptie wordt er een relatie gezocht tussen westerse en Iraanse feministische fotografes. Het Westen behelst binnen dit onderzoek de Verenigde Staten en Europa. Er zijn nog weinig publicaties uitgebracht over de relatie tussen westerse feministische fotografie en Iraanse feministische fotografie, zoals uit de hierboven genoemde publicaties blijkt. Er is wel geschreven over de verbanden tussen het westerse feminisme en het Iraanse feminisme, en de westerse fotografie en de Iraanse fotografie. Middels deze scriptie wordt er om deze redenen getracht een bijdrage te leveren aan het verschaffen van meer kennis over Iraanse feministische fotografes. Tevens draagt dit onderzoek bij aan een beter begrip van de manier waarop niet-westerse fotografie in het Westen wordt bekeken. Het

---

<sup>24</sup> Claire Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2017).

<sup>25</sup> Armand, “Artworks of Post-Revolutionary Iranian Female Photographers”.

<sup>26</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*.

<sup>27</sup> Emma Lewis, *Photography, a Feminist History: Gender Rights and Gender Roles on Both Sides of the Camera* (Londen: Octopus Publishing Group Ltd, 2021).

onderzoek sluit zich in zekere zin aan bij het oriëntalistische discours door vanuit een westerse positie de ontwikkelingen van het Midden-Oosten te bekijken. Zoals Hestia Bavelaar in haar boek *Re-imagining Western Art History in an Age of Globalization* toelicht, is een westers perspectief onvermijdelijk als Nederlandse kunsthistorica.<sup>28</sup> Door het bewustzijn van mijn westers perspectief, wordt er getracht geen té eenzijdige perspectieven te beschrijven en biedt het onderzoek meer inzicht in stereotypingen. De hoofdvraag luidt dan ook:

‘In hoeverre is er een relatie tussen westerse feministische fotografie en hedendaagse Iraanse feministische fotografie die de vierde feministische golf heeft beïnvloed?’

Om deze hoofdvraag te kunnen beantwoorden, wordt in het eerste hoofdstuk onderzocht wat de verhouding is tussen het westerse feminisme en het Iraanse feminisme. Feminisme werd namelijk in Iran rond 1925 de kop ingedrukt, terwijl in het Westen vrouwen juist meer rechten kregen.

Vervolgens wordt in het tweede hoofdstuk onderzocht wat de verschillen en overeenkomsten zijn tussen de westerse en Iraanse fotografische geschiedenis. De geschiedenis van de fotografie in het Westen startte anders dan in Iran. Zo is het fototoestel op een gegeven moment voor een breed publiek in het Westen beschikbaar geworden, terwijl dit in Iran niet het geval was.<sup>29</sup> Fotografie was namelijk oorspronkelijk alleen bedoeld voor de rijken in Iran.<sup>30</sup> De oudste foto's zijn afkomstig van Naser al-Din sjahs harem. Hierdoor heeft fotografie een negatieve connotatie gekregen in Iran. De huidige Iraanse feministische fotografes reageren hierop, waardoor het een belangrijk onderdeel is om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden.

Uiteindelijk wordt in het derde hoofdstuk aan de hand van een visuele analyse onderzocht welke symbolen en thema's terug te zien zijn in zowel de westerse feministische fotografie als de Iraanse feministische fotografie. Hiervoor zijn zes feministische fotografes uitgezocht, drie Iraanse en drie westerse. De fotografes zijn geselecteerd aan de hand van hun

---

<sup>28</sup> Hestia Bavelaar, *Re-imagining Western Art History in an Age of Globalization* (GlobeEdit, 2015).

<sup>29</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 61; Touraj Hamidian, “After Qajar Era,” *Herfeh Honarmand*, 2006.

<sup>30</sup> Mohammad Reza Tahmasbpour, “Photography during the Qajar era, 1842-1925,” in *The Indigenous Lens?: Early Photography in the Near and Middle East*, geredigeerd door Markus Ritter en Staci G. Scheiwiller (Berlijn: De Gruyter, 2018), 57-58, <https://search-ebsochost-com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1684601&site=ehost-live>.



bekendheid en hun leeftijd. Zo zijn er oudere fotografes gekozen maar ook jongere, zodat er een adequate analyse gemaakt kan worden van de beïnvloeding. Er is gekozen voor Shirin Neshat en Susan Meiselas, omdat ze beiden sociaal-politiek geëngageerd zijn en ze de onderdrukking van de vrouw als uitgangspunt nemen. Shadi Ghadirian en Cindy Sherman zijn gekozen, omdat zij fotografische portretten van vrouwen maken. Tot slot zijn Newsha Tavakolian en Bieke Depoorter gekozen, omdat zij jong en hedendaags zijn. Ook blijken deze twee fotografes contact te hebben met elkaar, liet Andréa Holzherr van Magnum Photos tijdens een gesprek weten. Tenslotte volgt er een conclusie waarin op basis van de bevindingen uit de hoofdstukken een antwoord wordt gegeven op de hoofdvraag.

Bovenstaande onderzoeksvraag en deelvragen worden beantwoord aan de hand van gendertheorieën. Vrouwelijke fotografie is namelijk nauw verbonden met het feminisme, omdat veel fotografes zich richten op het uitdrukken van feministische ideeën en thema's. Zij zetten zich voornamelijk in voor een meer divers beeld van vrouwen en proberen op die manier bewustzijn te creëren over ongelijkheid. Daarnaast bekritisieren zij hiermee ook de manier waarop vrouwen in de media en in de samenleving op een vaak stereotyperende wijze worden gerepresenteerd. Ook wordt deze theorie gebruikt door auteurs van de sleutelpublicaties.

In het onderzoek wordt er voornamelijk gebruik gemaakt van literatuuronderzoek, bestaande uit zowel secundaire als primaire bronnen, vergelijkend onderzoek, inventariserend onderzoek, visuele analyse en iconografie. Wat de primaire bronnen betreft, wordt de fotografie van de kunstenaressen visueel en inhoudelijke geanalyseerd. Ook wordt er gebruik gemaakt van bestaande interviews. Het inventariserend onderzoek heeft betrekking op de Iraanse vrouwelijke fotografen, die door middel van Nederlandstalige en Engelstalige tentoonstellingscatalogi in kaart worden gebracht. Tot slot worden er door middel van iconografisch onderzoek thema's en symbolen in de foto's onderzocht.

## Hoofdstuk 1: Feminisme

Het feminisme heeft geen eenduidige essentie.<sup>31</sup> Het heeft namelijk niet één oorsprong en doel, maar verschillende feministische acties hebben het feminisme vormgegeven.<sup>32</sup> Hierdoor is het feminisme in het Westen en Iran op een andere manier tot uiting gekomen. Het feminisme is het geloof in sociale, economische en politiek gelijkheid tussen seksen. De feministische geschiedenis wordt in het Westen vaak aangeduid met de metafoor ‘golven’. Dit begrip is door de feministen zelf ontwikkeld om meer grip te krijgen op hun eigen geschiedenis. Golven suggereren continuïteit en discontinuïteit en daardoor is het toepasselijk voor de ontwikkeling van het feminisme.<sup>33</sup> In dit hoofdstuk wordt de feministische geschiedenis daarom grotendeels door middel van deze golven uiteengezet. Eerst wordt de golf zelf toegelicht en daarna wordt beschreven hoe kunstenaressen zich tot de golf hebben verhouden.

### Westers feminisme

Vanaf de negentiende eeuw waren de meeste vrouwen in het Westen beperkt tot huishoudelijke taken, terwijl het openbare leven uitsluitend was voorbehouden aan mannen.<sup>34</sup> Het vaste rollenpatroon van de man en de vrouw is een typisch negentiende-eeuws fenomeen. Rond 1850 verzetten de Engelse suffragettes zich tegen dit rollenpatroon en daarmee kwamen ze aan de wieg van de feministische beweging te staan.<sup>35</sup> Ondanks het feit dat de meningen verdeeld zijn over de tijdsperiode van de eerste golf, wordt deze veelal geplaatst tussen 1880 en 1920.<sup>36</sup> Pas rond 1915 kregen vrouwen in het Westen stemrecht. Ook vochten feministen van de eerste golf voor meer toegang tot onderwijs en toegang tot meer beroepen.<sup>37</sup> Wat betreft scholing oogstten zij vrij snel succes, want aan het eind van negentiende eeuw werden vrouwen toegelaten tot het hoger onderwijs en ook tot de kunstacademies. Hierdoor groeide het aantal vrouwelijke kunstenaars aanzienlijk en ook het aantal vrouwelijke fotografen. Zo

---

<sup>31</sup> Buikema en Plate, *Handboek genderstudies*, 36.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid., 23.

<sup>34</sup> Marlene LeGates, *In Their Time: A History of Feminism in Western Society* (Hoboken: Taylor and Francis, 2012), 222.

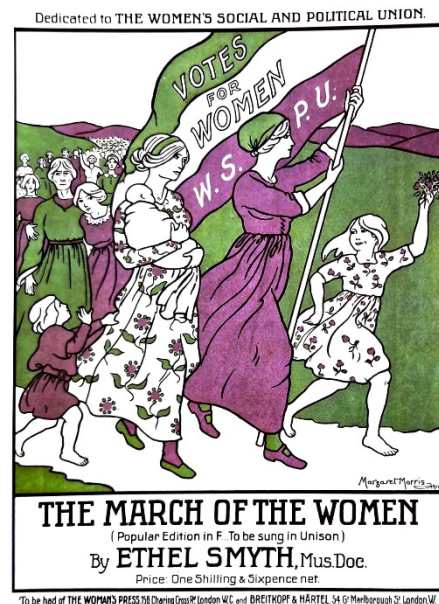
<sup>35</sup> Britannica Editors, "women's suffrage," *Encyclopedia Britannica*, laatst bewerkt op maart 27, 2023.

<https://www.britannica.com/topic/woman-suffrage>; LeGates, *In Their Time*, 222.

<sup>36</sup> Helena Reckitt, *The Art of Feminism: Images that Shaped the Fight for Equality*, (Londen: Tate Publishing, 2019), 24.

<sup>37</sup> E. Burkett, en Laura Brunell, "feminism," *Encyclopedia Britannica*, laatst bewerkt op 7 april, 2023. <https://www.britannica.com/topic/feminism>.

wijdden de kunstenaressen zich veelal op het afbeelden van familieleden, moederschap en mode. Zoals in de impressionistische schilderijen van Berthe Morisot en Mary Cassatt en de foto's van Julia Margaret Cameron en Gertrude Käsebier te zien is. Door het ingevoerde stemrecht tegen het einde van de negentiende eeuw, bleken propagandistische beelden een grote rol te spelen. Middels kunst konden de feministen hun boodschap overbrengen en hun stem laten horen zoals de poster van Margaret Morris in afbeelding 1 aantoont.<sup>38</sup> Rond dezelfde periode bleek fotografie een geschikt medium te zijn waarin vrouwen op gelijke voet konden wedijveren.<sup>39</sup> Dit wordt in hoofdstuk twee verder toegelicht.



Afbeelding 1. Margaret Morris, *The March of the Women*, song sheet, 1911.

De tweede feministische golf vond in het Westen rond 1960 plaats met als hoogtepunt de jaren '70. De golf focuste zich op ongelijkheid en onderdrukking van de vrouw.<sup>40</sup> *De Tweede Sekse* (1949) van de Franse filosofe Simone de Beauvoir was een grote inspiratiebron voor de tweede feministische golf, omdat het een soort startsein was.<sup>41</sup> Het zorgde voor bewustwording van de onderdrukking van de vrouw op vele gebieden, waardoor veel vrouwen besloten om te gaan strijden voor vrouwenemancipatie.<sup>42</sup> Door dit toonaangevende boek is Beauvoir 'tot moeder van het feminisme gemaakt', omdat ze stelde dat 'je niet als vrouw geboren bent, je wordt tot vrouw gemaakt'.<sup>43</sup> Met andere woorden de positie van de vrouw kan worden veranderd. De tweede golf richtte zich op bredere gelijkstelling van mannen en vrouwen. De feministen bekritiseerden voornamelijk de door mannen gedomineerde samenleving. Zo gingen ze in tegen stereotyperingen van de vrouw, seksisme, vaste rollenpatronen, het patriërchaat en internalisering. De stem van de feministen tijdens de tweede golf werd steeds radicaler.<sup>44</sup> De golf startte met protesten tegen de Miss verkiezingen en ontvouwde zich verder in anti-oorlogs- en burgerrechtenbewegingen, en

<sup>38</sup> Reckitt, *The Art of Feminism*, 38-44.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>40</sup> Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art history: A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 146.

<sup>41</sup> Buikema en Plate, *Handboek genderstudies*, 30.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, 35-36.

<sup>44</sup> Martha Rampton, "Four waves of feminism," *Pacific University Oregon*, 2015: 1-10.

zelfbewustwording van allerlei minderheidsgroepen in de samenlevingen.<sup>45</sup> De tweede golf uitte zich eveneens in de kunst van onder meer Judy Chicago, waarbij haar installatie *The Dinner Party* (1974-1979) de toetssteen werd voor de groeiende feministische beweging in de Verenigde Staten.<sup>46</sup> Ook speelden onder andere het essay ‘Why Have There Been No Great Women Artists?’ (1971) van de kunsthistorica Linda Nochlin, en teksten van de Amerikaanse activist, feminist, schrijver en curator Lucy Lippard een belangrijke rol.<sup>47</sup>

De derde feministische golf is een betwist begrip waarover verscheidene debatten plaatsvinden.<sup>48</sup> Zodoende wordt er ook wel gesproken over het postfeminisme, dat rond 1990 zijn start binnen de pop- en punkcultuur kende en eindigde in de vroege jaren 2000.<sup>49</sup> Het postfeminisme baseerde zich op postkoloniale en postmoderne theorieën.<sup>50</sup> Volgens de postfeministen hadden ze de gelijkheid tussen man en vrouw inmiddels behaald, waardoor de focus verschoof naar de kwaliteit van het vrouw-zijn en traden ze minder activistisch op.<sup>51</sup> Hoewel in de eerste twee golven lippenstift en hakken werden verworpen, werden deze tijdens deze golf heropgenomen door de feministen. Door deze aspecten en door denigrerende termen zoals ‘slet’ toe te eigenen, probeerden de feministen de seksistische cultuur te ondermijnen.<sup>52</sup> Een ander belangrijk aspect van dit feminisme was het internet, waar vrouwen niet alleen vrouw hoeven te zijn.<sup>53</sup> Het internet biedt namelijk een manier om op een andere manier met het begrip geslacht te experimenteren. Daardoor ontstond er tijdens het postfeminisme een weigering om te denken in ‘wij’ en ‘zij’ termen, en identificeren de feministen zich niet als feminist. Oftewel het postfeminisme doorbrak de grenzen van de eerste en tweede golf, omdat ze geen vaste structuren en machtsverhoudingen hanteerden.<sup>54</sup>

Er is enige discussie over of er sprake is van een derde, vierde of vijfde feministische golf en over het beginjaar van deze feministische golf. Desondanks stelt Martha Rampton, hoogleraar geschiedenis aan de Pacific University, dat de derde feministische golf tussen

---

<sup>45</sup> Reckitt, *The Art of Feminism*, 116; Rampton, “Four waves of feminism,” 1-10.

<sup>46</sup> Reckitt, *The Art of Feminism*, 116; J. W. Yood, "Judy Chicago," Encyclopedia Britannica, laatst bewerkt op 16 juli, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Judy-Chicago>.

<sup>47</sup> Reckitt, *The Art of Feminism*, 79.

<sup>48</sup> Shelley Budgeon, *Third-Wave Feminism and the Politics of Gender in Late Modernity* (Londen: Palgrave Macmillan, 2011), 3.

<sup>49</sup> Christiane Struyven, *Moeten vrouwen naakt zijn om in het museum te hangen: Vrouwelijke kunstenaars van 1850 tot nu* (Tielt: Lannoo Uitgeverij, 2022), 153; Rampton, “Four waves of feminism,” 1-10.

<sup>50</sup> Yvonne Tasker en Diane Negra, *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture* (Durham: Duke University Press, 2007), 2.

<sup>51</sup> Joanne Hollows en Rachel Moseley, *Feminism in Popular Culture* (Oxford: Berg, 2006), 7.

<sup>52</sup> Rampton, “Four waves of feminism,” 1-10.

<sup>53</sup> Ruxandra Looft, “#girlgaze: photography, fourth wave feminism, and social media advocacy,” *Continuum* 894 (2017), <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1080/10304312.2017.1370539>; Rampton, “Four waves of feminism,” 1-10.

<sup>54</sup> Rampton, “Four waves of feminism,” 5.

1990 en 2000 plaatsvond, terwijl in deze periode ook sprake is van het postfeminisme. Daarnaast veronderstelt zij dat de vierde feministische golf in december 2012 is gestart, omdat toen een jonge vrouw in India verkracht werd en vervolgens om het leven kwam.<sup>55</sup> Onder meer door dit incident focuste de golf zich op seksuele intimidatie, *body shaming* en verkrachtingscultuur.<sup>56</sup> De golf ontstond op sociale media omdat hier incidenten sneller verspreid konden worden. Dergelijke incidenten, leidden tot verschillende feministische acties. In 2013 startten drie zwarte vrouwen de *Black Lives Matter*-beweging in de Verenigde Staten.<sup>57</sup> In 2016 kwamen de misogynie uitspraken van de presidentskandidaat Donald Trump boven water en werd Harvey Weinstein aangehouden wegens seksueel misbruik. Eind 2017 en begin 2018 startte de *#MeToo*-beweging en de *Time's Up*-beweging geïnitieerd door circa 300 Hollywoodvrouwen, onder wie Oprah Winfrey.<sup>58</sup> Mijns inziens kwam om deze reden de vierde golf pas echt van de grond tijdens de *#MeToo*-beweging, omdat men zich dan meer activistisch ging gedragen. Zo marcheerden 4,1 miljoen vrouwen in de Verenigde Staten op 20 januari 2017 tegen seksueel misbruik en geweld bij vrouwen in huiselijke en werk sfeer.<sup>59</sup> Tegenwoordig wordt het feminisme van de eenentwintigste eeuw ook wel *global feminism* genoemd, omdat diversiteit en verschillen vorm geven aan de belangen van vrouwen op mondiale schaal en omdat het streeft naar samenwerking tussen feministische bewegingen wereldwijd.<sup>60</sup> Er wordt ook steeds meer binnen de kunstsector aandacht besteed aan vrouwelijke kunstenaars uit het heden en het verleden. Een voorbeeld hiervan is het werk *Femme Maison* (1946-1947) van Louise Bourgeois (1911-2010), dat symbool staat voor de tweede feministische golf. Het beeld vond volgens Deborah Wye, curator van het MoMA, weerklank bij feministische kunstenaars en dat is nog steeds aan de orde.<sup>61</sup> Zo werd het werk van Louise Bourgeois in een overzichtstentoonstelling van 2019 tot en met 2020 in Museum Voorlinden getoond.<sup>62</sup> Ook genieten onder meer Cindy Sherman, Claude Cahun en Judy

---

<sup>55</sup> Rampton, "Four waves of feminism," 4-5.

<sup>56</sup> Britannica Editors of Encyclopaedia, "The fourth wave of feminism," Encyclopedia Britannica, geraadpleegd op 25 april, 2023, <https://www.britannica.com/topic/feminism/The-fourth-wave-of-feminism>.

<sup>57</sup> Ondanks het feit dat al in 1998 de eerste transgender meedeed aan het Eurovisiesongfestival, in 2014 de homoseksuele drag queen Conchita Wurst de wedstrijd won, verschillende landen vrouwelijke presidenten of premiers hebben gehad, kreeg de Verenigde Staten pas in 2016 voor de eerste keer te maken met een vrouw, Hillary Clinton, die op de definitieve lijst stond voor een grote politieke partij.

<sup>58</sup> Reckitt, *The Art of Feminism*, 182; Struyven, *Moeten vrouwen naakt zijn om in het museum te hangen*, 154.

<sup>59</sup> Struyven, *Moeten vrouwen naakt zijn om in het museum te hangen*, 154.

<sup>60</sup> Myra Marx Ferree en Aili Mari Tripp, *Global Feminism: Transnational Women's Activism, Organizing, and Human Rights* (New York: New York University Press, 2006).

<sup>61</sup> Deborah Wye, "Louise Bourgeois. *Femme Maison*. 1946-1947," MoMA, 2017, <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>.

<sup>62</sup> "Louise Bourgeois – To Unravel a Torment," Museum Voorlinden, geraadpleegd op 15 mei, 2023, <https://www.voorlinden.nl/tentoonstelling/louise-bourgeois-to-unravel-a-torment/>.

Chicago wederom bekendheid, zoals uit de tentoonstellingsarchieven van onder andere MoMA New York en Tate Londen blijkt.

## Iraans feminisme

Het feminisme in Iran heeft op een andere manier plaatsgevonden dan in het Westen, omdat het Iraans feminisme een sterke verhouding heeft met religie.<sup>63</sup> Het Iraans feminisme is hierdoor verbonden aan de machtsstructuren van Iran, die doorgaans nauw verbonden zijn met de Islam. Deze wisselwerking tussen macht en religie heeft invloed op het Iraans feminisme, omdat de expressie van feministische ideeën afhankelijk is van de machthebber.<sup>64</sup> De feministen hebben daardoor een haat-liefde verhouding met hun eigen religie. Een ander belangrijk aspect is dat Iran geen feministische golven kent, doordat het verbonden is met de geschiedenis van Iran zelf. Wel is er sprake van een bewustwording van de positie van de vrouw en een aantal revoluties die hebben plaatsgevonden om de vrouw onafhankelijker te laten zijn.<sup>65</sup>

Van 1900 tot 1920 waren Iraanse intellectuelen beïnvloed door de westerse Verlichting uit de achttiende eeuw, met filosofen als Kant en Rousseau.<sup>66</sup> Rond dezelfde periode kwamen vrouwen bijeen om over onderwijs en ontwikkeling voor vrouwen te praten. Ook voerden de vrouwen druk uit op de regering om te hervormen. In deze tijd hadden Iraanse vrouwen een onderdanige positie en kregen de meeste vrouwen geen onderwijs behalve vrouwen uit rijke families. Hierdoor leefde het feministische verzet op.<sup>67</sup> Dit resulteerde in de Grondwettelijke Revolutie (1905–1911), waarin groepen vrouwen straatrellen organiseerden. Op deze manier zetten ze de gelijkwaardigheid van vrouwen en mannen en andere vrouwenkwesties op de agenda. Er werden privéscholen voor vrouwen opgericht, die niet werden ondersteund door de machthebbers waardoor de scholen niet alleen privé maar ook geheim werden. Door de revolutie kregen vrouwen tevens meer invloed binnen de journalistiek en werden ze zichtbaarder in de maatschappij. Zo ontstonden er tussen 1900 en 1920 verschillende vrouwentijdschriften, zoals *Zaban-e-Zanan* (1919). Het

---

<sup>63</sup> Inge Arteel, *Vrouw(on)vriendelijk?: islam feministisch bekeken* (Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2007), 13, <https://books.google.nl/books?id=9DPS6158PcEC&lpq=PA13&dq=feminisme%20geschiedenis&lr&hl=nl&pg=PA13#v=onepage&q=feminisme%20geschiedenis&f=true>.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Ahmadi, “Islamic Feminism in Iran: Feminism in a New Islamic Context, 46.”

<sup>66</sup> “Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis,” Rijksuniversiteit Groningen, laatst bewerkt op 8 maart, 2023, <https://www.rug.nl/news/2023/03/iran-has-a-long-history-of-feminist-resistance>.

<sup>67</sup> Rijksuniversiteit Groningen, “Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis.”

doel van deze tijdschriften was om cultuur en educatie vanuit zowel een westers als traditioneel perspectief beschikbaar te stellen voor Iraanse vrouwen.<sup>68</sup> Vroegtijdig vond er een oriëntatie naar het westen plaats, waardoor er reeds sprake was van hybridisatie.

In 1925 kwam de islamitische sjah (koning) Reza Pahlavi (1878-1944) aan de macht, een dictator die met veel geweld politieke opstanden onderdrukte. Dit had als gevolg dat de verschillende vrouwengroepen verdwenen. Tegelijkertijd zorgde de sjah ervoor dat er vrouwenbonden werden opgericht waar vrouwen zich alleen nog maar bezig konden houden met door de regering goedgekeurde activiteiten, die voornamelijk gericht waren op het huishouden. Terwijl sjah Pahlavi regeerde, wilde hij Iran moderniseren en richting de westerse samenleving gaan. Hij liet de veranderingen echter niet op een natuurlijke wijze plaatsvinden, maar hij legde zijn bevolking de veranderingen op. De hijab werd in 1936 om deze reden verboden. Door de vrouwenbewegingen in Iran droegen niet alle vrouwen een hijab. Degenen die dat wel deden, voelden zich naakt zonder hijab waardoor ze zich terugtrokken in hun huis.<sup>69</sup>

In 1941 werd sjah Reza Pahlavi afgezet en nam zijn zoon, Mohammad Reza Pahlavi (1919-1980) het over. Tot 1951 was er meer bewegingsruimte voor de Iraanse bevolking en werd het hijab-verbod afgeschaft. De vrouwenbewegingen bloeiden hierdoor opnieuw op, maar werden vaak onderdeel van politieke groepen. Rond dezelfde periode ontwikkelde Mohammad Reza Pahlavi zich tot alleenheerser, waarbij hij tegenstanders gevangen zette, martelde en doodde. De sjah had een westerse oriëntatie en implementeerde diverse progressieve veranderingen. In de jaren '70 nam het verzet tegen de sjah toe. Diverse oppositiegroepen keerden zich tegen het bewind en uitten kritiek, waaronder marxistische, seculier-nationalistische en religieuze groepen die onder invloed stonden van de geestelijkheid. Deze groepen versterkten de oppositie. Zodoende ontstond in november 1978 de eerste fase van de Iraanse Revolutie met de islamitisch geestelijke Ayatollah (een hoge titel voor een sjiiitische geestelijke) Khomeini (1902-1989) aan de leiding, die de westerse oriëntatie van de sjah wilde verwerpen.<sup>70</sup>

Khomeini bracht in een snel tempo veranderingen aan in het land en vormde het om tot de Islamitische Republiek. Al snel wist hij de politieke en religieuze macht te grijpen in

---

<sup>68</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 6-8.

<sup>69</sup> Rijksuniversiteit Groningen, "Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis"; Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 6.

<sup>70</sup> Rijksuniversiteit Groningen, "Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis"; Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 6; Britannica Editors, "Ruhollah Khomeini," *Encyclopedia Britannica*, laatst bewerkt op januari 12, 2023, <https://www.britannica.com/biography/Ruhollah-Khomeini>; Erzeel, "Politieke participatie van vrouwen en Islamitisch fundamentalisme in postrevolutionair Iran," 443.

1979.<sup>71</sup> Onmiddellijk nadat hij aan de macht kwam, werden de vrouwenrechten beperkt. Binnen drie dagen werden vrouwelijke rechters verbannen en een van de meest vooruitstrevende wetten van het land werd aangepast: de minimumleeftijd om te trouwen werd verlaagd van 18 naar 13 jaar, voogdij- en echtscheidingsrechten van vrouwen werden aanzienlijk beperkt en abortusrechten werden afgeschaft.<sup>72</sup> Op 7 maart 1979 werd de hijab verplicht. Vrouwen protesteerden hier massaal tegen. De Iraanse Revolutie was namelijk bedoeld om meer onafhankelijkheid en vrijheid voor de bevolking te bereiken, maar voor vrouwen gebeurde het tegenovergestelde. De vrouwen startten in 1979 de tweede fase van de revolutie.<sup>73</sup>

Iraanse vrouwen vormden een belangrijk onderdeel van deze tweede fase van de Iraanse Revolutie, omdat vrouwen in de tussentijd een relatief sterke positie en status hadden ingenomen binnen de maatschappij. Zo was het aantal vrouwelijke studenten in het wetenschappelijke onderwijs in de eerste helft van de jaren '70 zeven keer zo groot geworden. Vrouwen waren academici, politieagenten, rechters, piloten en ingenieurs. In 1978 waren 333 van de 1660 kandidaten voor gemeenteraden vrouwen. Tweeëntwintig werden verkozen in het parlement, twee in de senaat. Er was één vrouwelijke minister, één gouverneur, één ambassadeur en vijf burgemeesters.<sup>74</sup> Deze cijfers veranderden na de eerste fase van de revolutie toen de verplichte kledingvoorschriften werden ingevoerd.<sup>75</sup> Op 8 maart 1979 gingen vrouwen protesteren in Teheran. Wat begon als een viering van Internationale Vrouwendag eindigde in een omvangrijk protest.<sup>76</sup>

Tijdens de revolutie participeerden vrouwen door deel te nemen aan onder andere straatgevechten, stakingen, lokale milities, boycots en guerrilla-activiteiten.<sup>77</sup> Middels deze revoluties stredden de demonstranten niet alleen voor het verwerpen van de kledingvoorschriften, maar ook voor gelijke salarissen voor mannen en vrouwen, voor persvrijheid, voor vrijheid van meningsuiting en voor vrijheid van vergadering. Het belangrijkste doel van dit feministische protest was het strijden voor rechten en autonomie van vrouwen en het beschermen van vrouwen tegen het gezag van mannen die hen dwingen zich te bedekken. De revolutie duurde echter maar zes dagen en op de vierde dag werd het al

---

<sup>71</sup> Britannica Editors, "Ruhollah Khomeini."

<sup>72</sup> Rijksuniversiteit Groningen, "Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis"; Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 9-12.

<sup>73</sup> Rijksuniversiteit Groningen, "Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis."

<sup>74</sup> Ali Razi, *Tarih-I-Mofassal-I-Iran (The Complete History of Iran)* (Teheran: Eghbal and Shorakae Publication, 1956), 661.

<sup>75</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 9.

<sup>76</sup> Rijksuniversiteit Groningen, "Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis."

<sup>77</sup> Erzeel, "Politieke participatie van vrouwen en Islamitisch fundamentalisme in postrevolutionair Iran," 443.



rustiger. Een regeringslid, Mahmoud Taleghani kwam namelijk met de demonstranten praten en overtuigde hen ervan dat Khomeini het dragen van hijab niet afdwong, maar dat vrouwen het moesten dragen met oog op de openbare orde en het fatsoen. Deze verklaringen bleken naderhand niet te kloppen en na verloop van tijd moesten alle Iraanse vrouwen zich bedekken, en werden vrouwen van 1979 tot 1981 gecontroleerd op hun kleding en dat ze geen make-up droegen.<sup>78</sup>

Pas in 2009 was er weer een groot protest van studenten en jongeren als reactie op de toenmalige presidentsverkiezingen.<sup>79</sup> Ondanks het feit dat ook deze demonstratie geen voortgang boekte, was het wederom een moment waarop mannen en vrouwen samenkwamen.<sup>80</sup> Tegenwoordig worden vrouwen nog steeds beperkt en protesteren vrouwen in Iran nog steeds tegen dit soort onderdrukking door de machthebbers. Fatehrad stelt dat er ‘een voortdurende feministische opstand of actie van het maatschappelijk middenveld [lijkt] te zijn’.<sup>81</sup> De Iraanse sociologische professor Fereshteh Ahmadi merkt op dat het triest is om te zien hoe de politiek blijft zorgen voor onderdrukking van vrouwen en hun lichamelijke autonomie blijft ondermijnen. Vrouwenonderdrukking is momenteel het centrale thema van de protesten, ondanks het feit dat er nog genoeg andere problemen zijn in Iran. Vrouwen in Iran laten al meer dan honderd jaar hun stem horen, en hun roep wordt steeds luider gehoord.<sup>82</sup>

## Verhouding tussen westers en Iraans feminisme

De verhouding tussen westers en Iraans feminisme is complex, zoals uit bovenstaande uiteenzettingen blijkt. In het algemeen kan worden gesteld dat de geschiedenis en de ontwikkeling van het feminisme in het Westen en Iran verschillen door de verscheidene culturele, politieke en religieuze contexten waarin het feminisme is ontstaan. Het westerse feminisme is namelijk geworteld in de strijd voor vrouwenrechten, zoals het recht op onderwijs en het stemrecht. Het heeft zich ontwikkeld tot een breed scala aan feministische stromingen en bewegingen. Het Iraanse feminisme is veeleer verbonden met de Iraanse Revolutie in 1979 en de daaropvolgende invoering van de islamitische wetgeving die de

---

<sup>78</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 9-14.

<sup>79</sup> In de tussentijd hebben er wel meerdere kleinere protesten plaatsgevonden, maar waren minder invloedrijk bijvoorbeeld in 1982, 1984 en 1992.

<sup>80</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 16.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Rijksuniversiteit Groningen, “Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis.”

rechten van de vrouwen beperkten. Iraanse feministen strijden voor gelijke rechten en kansen voor vrouwen in de samenleving, zoals voor onderwijs en tegen kledingvoorschriften. Tevens richten ze zich op het bevorderen van mensenrechten in het algemeen. Kortom, ze strijden voor de basics van het westers feminisme.

Er zijn ook andere belangrijke verschillen tussen westers en Iraans feminisme. De manier waarop ze hun doelen nastreven en de waarden en normen die ze nastreven verschillen aanzienlijk. Sommige westerse feministen hebben kritiek op het islamitische familierecht en de hijab. Zo schrijft Ahmadi dat westerse feministen hierdoor niet voldoende aandacht hebben besteed aan de basis van Iraanse feministen, waardoor er een vertekend beeld is ontstaan van de Iraanse vrouwen.<sup>83</sup> Sommige Iraanse feministen beschouwen het islamitische familierecht en de hijab als belangrijke aspecten van hun cultuur en religie en hebben juist kritiek op de westerse samenleving. Iraanse vrouwen kregen namelijk een plaats als moeders en een ondergeschikte rol als burger toegewezen door de oprichting van de Islamitische samenleving in 1979. Deze samenleving legde de nadruk op familie als een fundamentele kern en daarmee werden familie en de vrouw de belangrijkste elementen van de samenleving. De samenleving was geïnspireerd op het Sjiietisch model van vrouwelijkheid, die kritiek uitte op de 'geëmancipeerde' vrouw onder het sjah-regime enerzijds en anderzijds hield dit model tevens een kritiek op de 'westerse' vrouw in.<sup>84</sup> Veel vrouwen in Iran zijn Islamitisch en voorstander van dit model. Vanuit het westers perspectief wringt dit model echter met het feminisme, omdat de Iraanse vrouwen aan de ene kant de rol van de moeder accepteren en aan de andere kant strijden ze tegen kledingvoorschriften. Dit is voor de westerse feministen lastig om met elkaar in verband te brengen, aangezien de westerse feministen de rolverdeling hebben doorbroken. Ondanks dat Iraanse vrouwen binnen deze samenleving nauwelijks rechten kregen toegewezen, blijven ze hun religie belangrijk vinden. Het is daarentegen opvallend dat Iraanse diaspora kunstenaressen, die het westers-denken hebben overgenomen, anders naar hun religie kijken dan de Iraanse vrouwen in Iran. De diaspora kunstenaressen hangen wel hun religie aan, maar uiten er ook kritiek op, zoals Shirin Neshat en Shadi Ghadirian.

Een ander belangrijk verschil is dat westerse feministen zich tegenwoordig voornamelijk richten op het verkrijgen van meer en betere kinderopvang en het bevorderen van leidinggevende posities voor vrouwen in het bedrijfsleven. Terwijl Iraanse feministen

---

<sup>83</sup> Ahmadi, "Islamic Feminism in Iran: Feminism in a New Islamic Context," 34.

<sup>84</sup> Erzeel, "Politieke participatie van vrouwen en Islamitisch fundamentalisme in postrevolutionair Iran," 453.

nog steeds moeite hebben met het verkrijgen van fundamentele mensenrechten in hun eigen land. Het is belangrijk om op te merken dat vrouwen als eerste de totalitaire dreiging van de islamitische regering opmerkten, wat duidelijk werd op 8 maart 1979. Zoals eerder beschreven legt de Iraanse feministische beweging de nadruk op menselijke waardigheid en verzet tegen totalitarisme, wat een beweging is die culturele en gendergrenzen overstijgt. Om deze reden hebben zowel mannen als vrouwen, en mensen uit andere landen en culturen, zich graag betrokken bij deze beweging en hun steun betuigd.<sup>85</sup> Dit heeft zich uiteindelijk ook geuit in de start van de vierde feministische golf, waar de westerse en Iraanse feministische bewegingen in elkaar lijken te vloeien in *global feminism*.

Over het algemeen kan worden gesteld dat er meer overeenkomsten zijn tussen westers en Iraans feminisme dan verschillen, omdat beide streven naar gelijke rechten en kansen voor vrouwen. Het is echter belangrijk om de verschillen te erkennen om zodoende de verhouding tussen het westers en Iraans feminisme te duiden. De overeenkomsten tussen beide feministische bewegingen zijn het beste te zien in de wereldwijde vierde feministische golf, die zich kenmerkt door de nadruk op intersectionaliteit als rode draad tussen de verschillende gemeenschappen en groepen die zich onder de noemer feminisme scharen.<sup>86</sup> De feministen plaatsen hun acties online waardoor er een groot publiek bereikt kan worden, met daaruit voortvloeiend de *#MeToo*-beweging, de *Women's Match* en de *HeForShe*-beweging.<sup>87</sup> Het is dus belangrijk dat het westers feminisme louter als voorbeeld voor het Iraans feminisme moet dienen, zodat het Iraans feminisme zich op natuurlijke wijze kan ontwikkelen. Hierdoor kan *global feminism* worden gestimuleerd.

---

<sup>85</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 17.

<sup>86</sup> Looft, “#girlgaze: photography, fourth wave feminism, and social media advocacy,” 894.

<sup>87</sup> Stedelijk Museum Schiedam, “Keuzevrijheid”; Looft, “#girlgaze: photography, fourth wave feminism, and social media advocacy,” 900-901.

## Hoofdstuk 2: De rol van de vrouwelijke fotografie in de westerse en Iraans fotografie

De ontwikkeling van de fotografie en de manier waarop het gebruikt wordt verschilt aanzienlijk tussen het Westen en Iran. In dit hoofdstuk zal daarom worden gekeken naar het ontstaan van fotografie en de positie van de vrouwelijke fotograaf in het Westen en in Iran. Tot slot wordt er geanalyseerd in hoeverre deze achtergronden de vierde feministische golf hebben beïnvloed. Dit hoofdstuk is van belang om de relatie tussen de westerse feministische fotografes en Iraanse feministische fotografes te kunnen duiden om uiteindelijk de visuele uitingen in hoofdstuk 3 te kunnen analyseren.

### Westerse geschiedenis van de fotografie

In het Westen zijn de fotografische technieken in 1839 uitgevonden. In zowel Frankrijk als in Engeland ontstond rond dezelfde periode een fotografische techniek: in Frankrijk vond rond 1839 Louis Jacques Mandé Daguerre de daguerreotypie uit en in Engeland vond rond 1841 William Henry Fox Talbot de calotypie uit.<sup>88</sup> De meeste fotografen van het eerste uur waren mannen. Er waren echter een aantal uitzonderingen, onder wie Elizabeth Fulhame. Ook Welse vriendinnen en relaties van Talbot fotografeerden. Zo fotografeerde Constance Talbot samen met haar man William Henry Fox Talbot, en exposeerde ze af en toe haar foto's. Naomi Rosenblum stelt dat vrouwelijke fotografen meestal niet erkend werden en dat zij een ondersteunende rol kregen toebedeeld.<sup>89</sup> In de loop van de jaren '80 gingen steeds meer vrouwen zich bezighouden met fotografie en werden ook meer vrouwen hobbyfotograaf. Fotografie was een geschikt medium voor vrouwen om hun artistieke ideeën te uiten. Fotografie kan worden gezien als een toegankelijk medium voor vrouwen vanwege de financiële voordelen: zij hoefden minder middelen aan te schaffen dan bijvoorbeeld voor schilderen. Ook maakte fotografie het voor vrouwen mogelijk om meer deel te nemen aan het moderne leven buiten de gebruikelijke vrouwelijke bezigheden zoals borduren, aldus Rosenblum.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Tineke de Ruiter, "Fotografische technieken," in *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, geredigeerd door Helen Westgeest, Truus van Buuren, Agnes Groot en Arjan de Koomen (Turnhout: Brepolis Publishers, 2011), 187-188.

<sup>89</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 39-40.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 40.

Geleidelijk vond er rond 1880 een overgang plaats van hobbyfotografen naar beroepsfotografen door de opkomst van kunstacademies.<sup>91</sup> Vrouwen uit goedbedeelde families zagen fotografie vooral als een hobby, omdat het niet gepast was om er geld mee te verdienen. Vooral vrouwen uit de middenklasse waren beroepsfotografen.<sup>92</sup> Er waren drie soorten beroepen binnen de fotografie voor vrouwen en deze gaven ook de bekwaamheden van de vrouw weer, in volgorde van belangrijkheid: “dienstmeisje”, “winkelvrouw” en “gouvernante”.<sup>93</sup> Het dienstmeisje werkte achter de schermen en moest bijvoorbeeld de camera klaarzetten. De winkelvrouw moest eenvoudige foto’s maken, de administratie bijhouden en de correspondentie verzorgen. De gouvernante werd beschouwd als hoger opgeleid en gaf daardoor een zekere ‘klasse’ aan het bedrijf op voorwaarde dat zij haar plaats kende en haar kennis of smaak niet opdrong.<sup>94</sup> Hoewel in eerste instantie het beroepsmatige fotografische werk van de vrouw zich uitte in het assisteren van hun mannelijke partner, konden ze zijn bedrijf vaak na zijn overlijden overnemen. Dit zorgde voor meer zelfstandigheid van de vrouw. Er blijkt echter weinig bekend te zijn over de vrouwelijke Europese fotografen die zelfstandig werkten, terwijl er wel meer bekend is over de vrouwen in de Verenigde Staten. Tussen 1880 en 1910 groeide het aantal vrouwelijke beroepsfotografen in de Verenigde Staten van 271 naar 4.900, waardoor de vrouwen ongeveer 15% besloegen van het vakgebied.<sup>95</sup>

De groei van het aantal vrouwen binnen de beroepsmatige fotografie kwam onder andere door de uitvinding van de Kodakcamera in 1888 door de Amerikaan George Eastman. De camera vergemakkelijkte namelijk het gebruik en de realisatie van een foto.<sup>96</sup> Zo werden er advertenties specifiek voor vrouwelijke consumenten gemaakt.<sup>97</sup> Naomi Rosenblum en Emma Lewis plaatsen hier echter een kanttekening bij. De grote aantallen vrouwen die zich toeleiden op fotografie was niet alleen dankzij de technologische ontwikkeling van fotografie. Vrijwel parallel aan deze ontwikkeling vond tussen 1880 en 1920 de eerste feministische golf plaats, zoals in het eerste hoofdstuk beschreven.<sup>98</sup> Een ander voordeel was dat fotografie aangepast kan worden aan individuele persoonlijkheden en individuele agenda’s. Vrouwen konden dan tussen hun huishoudelijke taken door foto’s maken, terwijl

---

<sup>91</sup> Reckitt, *The Art of Feminism*, 24.

<sup>92</sup> Lewis, *Photography, a Feminist History*, 27.

<sup>93</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 48.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 42-43.

<sup>96</sup> De Ruiter, “Fotografische technieken,” 189.

<sup>97</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 55-56; Lewis, *Photography, a Feminist History*, 27.

<sup>98</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 56; Lewis, *Photography, a Feminist History*, 23-27.

het huishouden lastiger te combineren is met schilderen. Door fotografie konden vrouwen zich toch artistiek uiten. Een derde voordeel was dat er relatief weinig geïnvesteerd hoefde te worden in apparatuur om zich professioneel te vestigen als fotograaf.<sup>99</sup>

Tegen het einde van de negentiende eeuw werden foto's steeds meer gepubliceerd en gedrukt in tijdschriften.<sup>100</sup> Fotopublicaties zorgden er dan ook voor dat fotografie zich snel verspreidde naar delen waar het Westen koloniale belangen had, zoals 'het Nabije Oosten, India en Zuid-Amerika'.<sup>101</sup> Binnen de tijdschriften speelde portretfotografie een grote rol, waarin veel vrouwen zich hadden gespecialiseerd.<sup>102</sup> Gelijktijdig werden er steeds meer scholen opgericht die zich toespitsten op het doceren van de technische aspecten van fotografie, maar ook een opleiding voor beeldende kunsten werd als een goede voorbereiding voor fotografie beschouwd. Hoewel fotografen deze artistieke kant belangrijker vonden, zodat hun werk niet louter machinaal werd, hadden critici de artistieke educatie hoger in het vaandel staan, zodat het technische niveau van de foto's kon worden verhoogd. Het was echter niet-essentieel om een achtergrond te hebben in de beeldende kunst om fotograaf te kunnen worden, waardoor vrouwen makkelijker konden participeren binnen de fotografie.<sup>103</sup>

Ook steeds meer vrouwelijke fotografen gingen vanaf die tijd in tijdschriften publiceren. Zo publiceerde de professionele fotografe Frances Benjamin Johnston in *Ladies' Home Journal* van 1901 tot 1902 een serie artikelen over vrouwelijke fotografen waarin ze stelde dat vrouwen even bekwaam waren als mannen in het medium.<sup>104</sup> Door de opkomst van het feminisme in de 20<sup>e</sup> eeuw werd fotografie ook veelvuldig gebruikt om visueel te communiceren over het stereotyperende beeld van de vrouw en kon dit via magazines makkelijk verspreid worden.<sup>105</sup> De feministische boodschappen die middels fotografie uitgesproken werden, kwamen voornamelijk door de foto's van Hannah Höch en Claude Cahun in 1920 en 1930 tot uiting.<sup>106</sup>

Het is dan ook vanzelfsprekend dat vanaf 1970 er verschillende fotografiegenres specifiek alleen tot uiting worden gebracht door vrouwen. Vrouwelijke fotografen en kunstenaars zijn meer bezig met hun lichaam dan mannen, omdat vrouwen meer worden

---

<sup>99</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 59.

<sup>100</sup> Ibid., 60.

<sup>101</sup> Ibid., 46.

<sup>102</sup> Ibid., 45-46.

<sup>103</sup> Ibid., 61; Lewis, *Photography, a Feminist History*, 45.

<sup>104</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 71.

<sup>105</sup> Ibid., 259.

<sup>106</sup> Ibid., 263.

gedefinieerd door hun lichaam. Hiermee trachten ze de *male gaze* te deconstrueren.<sup>107</sup> Zo wordt het zelfportret en het portret veel meer gebruikt door vrouwelijke fotografen dan door mannelijke.<sup>108</sup> Zo maakten Judy Dater en Anne Noggle veelvuldig gebruik van zelfportretten en portretten. Een ander onderwerp dat vaak voorkomt in feministische fotografie is het lichaam. Vrouwen hebben namelijk getracht de manier waarop het vrouwelijk naakt wordt afgebeeld te herzien en de symbolische betekenissen ervan te herdefiniëren.<sup>109</sup> Tegenwoordig proberen feministische fotografes nog steeds de *male gaze* te doorbreken, zoals in de fotografie van Cindy Sherman en Carrie Mae Weems te zien is.<sup>110</sup>

### Iraanse geschiedenis van de fotografie

Pas drie jaar na de westerse introductie van de fotografie, tegen het einde van 1842, werd de eerste daguerreotypie in Iran geïntroduceerd. In deze periode was Mohammad sjah (1808-1848) van de Qajar Dynastie (1785-1925) het staatshoofd. De daguerreotypie was toentertijd nog niet internationaal bekend, maar toch was de uitvinding bekend bij de sjah.<sup>111</sup> Hoe hij ervan gehoord heeft, is niet duidelijk. Men vermoedt dat informatie over deze uitvinding zich verspreid heeft via vertalingen van Europese kranten of via reizen tussen Europa en Iran.<sup>112</sup> Uiteindelijk heeft de sjah een schriftelijk verzoek voor toegang tot de uitvinding ingediend bij de regeringen van Rusland en Groot-Brittannië en zodoende de daguerreotypie gekregen. Doordat fotografie op verzoek van het Iraanse staatshoofd Iran binnentrad, heeft dit gevolgen gehad voor de verdere ontwikkeling van fotografie binnen Iran.<sup>113</sup> Zo waren de eerste daguerreotypieën van Mohammad sjah, die gemaakt werden door een jonge Russische diplomaat Nikolai Pavlov in 1842. In 1844, maakte de Fransman Jules Richard ook daguerreotypieën voor de koninklijke familie van Iran. Pas in 1857 staat in *Ruznameh-ye vaqaye 'e ettefaqiyeh* (Nieuwsblad van de actualiteit), een toenmalige Iraanse krant, een advertentie over de daguerreotypie.<sup>114</sup> Hierdoor was de fotografische uitvinding niet meer alleen bekend binnen de koninklijke familie, maar ook bij de Iraanse bevolking. Het werd

---

<sup>107</sup> Raymond, *Women photographers and feminist aesthetics*, 62-63; Lewis, *Photography, a Feminist History*, 111-113.

<sup>108</sup> Raymond, *Women photographers and feminist aesthetics*, 260-261.

<sup>109</sup> Ibid., 266.

<sup>110</sup> Lewis, *Photography, a Feminist History*, 113-129.

<sup>111</sup> Tahmasbpour, "Photography during the Qajar era, 1842-1925," 57.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Ibid., 57-58.

<sup>114</sup> Tahmasbpour, "Photography during the Qajar era, 1842-1925," 58; Armand, "Artworks of Post-Revolutionary Iranian Female Photographers," 4-5.

echter nog niet gebruikt door de bevolking. Naast deze verspreiding van kennis zorgde ook de ontwikkeling van de fotografie, zoals deze plaatsvond in het Westen, en de grote persoonlijke interesse van Naser al-Din sjah (1831-1896), zoon en opvolger van Mohammad sjah, voor een versnelde verspreiding in Iran. Zo liet Naser al-Din sjah een Koninklijke Fotografie Studio oprichten in het Golestan Paleis in Teheran en huurde fotograaf Francis Carlhian in om fotografie te doceren.<sup>115</sup> Doordat de fotografie een lange periode in het bezit was van alleen de koninklijke familie in Iran, werd het ook een soort entertainment voor de sjah. Vele foto's van hem zijn gemaakt in het Golestan Paleis, waarin verschillende onderwerpen naar voren komen. Zo fotografeerde hij 'zijn vrouwen, kinderen van het hofpersoneel, dagelijkse gebeurtenissen uit het hofleven en [maakte hij] zelfportretten'.<sup>116</sup> Ook experimenteerde een aantal vrouwen van de sjah met fotografie binnen het gezin.<sup>117</sup>

Later werd fotografie gedoceerd aan de eerste universiteit van Iran, Tehran University. Dit werd mogelijk gemaakt doordat de sjah westerse fotografieboeken liet vertalen, waardoor er al snel esthetische, filosofische en religieuze debatten ontstonden.<sup>118</sup> Rond 1861 werd de tweede koninklijke fotografie studio opgericht in Dar al-Fonun en in 1868 werd de eerste openbare fotografie studio opgericht in Teheran.<sup>119</sup> Door deze openbare studio kon de bevolking voor het eerst fotografie gebruiken. Ook werd het toegestaan voor een aantal fotografen om in Europa een fotografie opleiding te volgen.<sup>120</sup> In deze periode werd het verschil tussen het Westen en Iran duidelijk. Zo hadden de fotografen in het Westen toegang tot de kennis van de realistische en naturalistische schildertradities, terwijl de Iraanse fotografen geen soortgelijke artistieke voorbeelden hadden. Dit had als gevolg dat de Iraanse fotografen in de vroege jaren van Naser al-Din sjahs heerschappij, meer experimenteerden en origineler waren. Er was een invloed van de Europese fotografie, maar ze bleven ook vasthouden aan hun eigen tradities. Dit zorgde voor een mengvorm van hun eigen experimentele aspecten en de westerse invloed.<sup>121</sup>

De jaren onder leiding van Naser al-Din sjah waren de meest succesvolle jaren binnen de fotografie in Iran, omdat er meer vrijheid was. Zo konden fotografen naar Europa reizen en waren er fotografiescholen, waardoor de technische ontwikkelingen gelijk opliepen met die in het Westen. Na Naser al-Din sjah volgde zijn zoon Mozaffar al-Din sjah (1852–1907)

---

<sup>115</sup> Tahmasbpour, "Photography during the Qajar era, 1842-1925," 59.

<sup>116</sup> Ibid., 62.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid., 61.

<sup>119</sup> Ibid., 62.

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Ibid.



in 1896 de troon op.<sup>122</sup> Sinds zijn heerschappij heerste er veel sociale ontevredenheid door de financiële crisis in Iran, die tot uiting kwam in reformistische bewegingen.<sup>123</sup> De beweging had als hoogtepunt een Grondwettelijke Revolutie van 1905 tot 1911, die uiteindelijk de monarchale macht beperkte en het eerste parlement van Iran instelde in 1906.<sup>124</sup> Tijdens deze sociaal-politieke veranderingen speelde fotografie een belangrijke rol om gebeurtenissen te documenteren en onder de aandacht te brengen. Dusdanig dat fotografie ondertussen een beroep was geworden en commerciële fotografie zijn intrede had gedaan. Veel van de foto's uit deze periode tonen de revoluties die plaats hebben gevonden.<sup>125</sup> Rond dezelfde tijd werden 'fotografische portretten populairder en [werden] gezichten vastgelegd op droge collodiumglasplaten en afgedrukt in albumine'.<sup>126</sup> Dit vormde de kern van de moderne Iraanse middenklasse samenleving. Over de Iraanse fotografie wordt dan ook gesteld dat deze zich voornamelijk heeft ontwikkeld door professionele fotografen, maar ook dat het niet gedefinieerd wordt als een artistieke uiting. Het was namelijk puur ter documentatie.<sup>127</sup> In de Pahlavi-periode, van 1925 tot 1979 werden er beperkingen opgelegd en controles ingesteld binnen de fotografische producties, waardoor er nauwelijks tot geen foto's zijn gemaakt.<sup>128</sup> Door de Islamitische Revolutie in 1979 wordt fotografie weer gebruikt voor zowel documentatie als artistieke doeleinden. Wanneer de ontwikkeling van deze artistieke uiting is gestart, is onduidelijk.

Ondanks het feit dat de Qajar-periode een gematigde vorm van de Islam was en Naser al-Din sjah westers georiënteerd was, konden vrouwen niet fotograferen of werden ze nauwelijks gefotografeerd. Tijdens de Qajar-periode hielden vrouwen namelijk hun gezichten verborgen buitenshuis door de dominantie van het Islamitische geloof. Dit leidde ertoe dat er weinig vrouwen voor de camera van de niet-mahram kwamen te staan.<sup>129</sup> De enige groep vrouwen die zich hierbij comfortabel voelde, waren muzikanten, dansers en prostituees.<sup>130</sup> Hierdoor is de representatie van vrouwen in de geschiedenis van Iraanse fotografie beperkt, maar ook

---

<sup>122</sup> Tahmasbpour, "Photography during the Qajar era, 1842-1925," 64.

<sup>123</sup> Britannica Editors, "Mozaffar od-Dīn Shāh," Encyclopedia Britannica, laatst bewerkt op 5 januari, 2023, <https://www.britannica.com/biography/Mozaffar-od-Din-Shah>.

<sup>124</sup> In 1906 werd Mozaffar al-Din Sjah opgevolgd door zijn zoon Moḥammad 'Alī Shāh van 1907 tot 1909, die weer opgevolgd werd door zijn zoon Aḥmad Shāh van 1909 tot 1925.

<sup>125</sup> Tahmasbpour, "Photography during the Qajar era, 1842-1925," 68.

<sup>126</sup> Fatehrad, *The Poetics and Politics of the Veil in Iran*, 20.

<sup>127</sup> Hamidian, "After Qajar Era."

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Een mahram is een familielid en kan een echtgenoot zijn. Een vrouw hoeft bij haar mahram geen hijab te dragen. Dus een niet-mahram is geen familielid en moet de vrouw zich bedekken.

<sup>130</sup> Parvin Taei, "Investigating of the role of women in Qajar photography," *Binab*, 2008.

doordat fotografie een lange periode alleen bekend was bij Naser al-Din sjah. Zo zijn er wel foto's van de sjahs harem, waarop schaars geklede vrouwen te zien zijn zoals in 'doorschijnende blouses of blote benen onder een rok'.<sup>131</sup> Deze foto's zijn echter alleen genomen door de sjah zelf.<sup>132</sup>

Hoewel Naser al-Din sjahs vrouwen wel fotografisch actief waren als tijdverdrijf, verschijnen vrouwelijke fotografen pas na de Islamitische Revolutie in 1979 voor het eerst op het toneel. Daardoor werden vrouwen steeds meer artistiek onafhankelijk.<sup>133</sup> Dit zorgde er natuurlijk ook voor dat vrouwen meer gingen deelnemen aan de fotografie. Ondanks het feit dat in de beginperiode van de fotografie in Iran weinig bekend is over vrouwen binnen het vak, wordt deze periode wel vaak aan het licht gebracht door hedendaagse vrouwelijke fotografes. Dit blijkt onder andere uit de Qajar-serie (1998) van Shadi Ghadirian waarin ze de mode van vrouwenkleding uit deze tijd in scène zet. Zo schrijft Azadeh Fatehrad ook dat 'the photographer is a woman (Ghadirian) claiming in the present a position that would have been denied to her under Naser al-Din sjah Qajar's reign'.<sup>134</sup>

## Verschillen en overeenkomsten

Eén van de belangrijkste overeenkomsten tussen beide geschiedenissen is dat de introductie van de fotografie vrijwel op hetzelfde moment heeft plaatsgevonden. In het Westen twee jaar eerder dan in Iran. Een verschil is dat fotografie in het Westen al vanaf het begin bekend werd gemaakt bij een groter publiek, hoewel er maar een geselecteerde groep mee werkte. Terwijl in Iran de fotografie in eerste instantie alleen bekend was en gebruikt werd binnen de koninklijke familie. Door dit verschil is de verdere ontwikkeling van de fotografie beïnvloed, waardoor er meer verschillen tussen het Westen en Iran zijn ontstaan. Zo heeft tussen 1880 en 1920 de eerste feministische golf in het Westen plaatsgevonden, waardoor vrouwen in het Westen eerder konden fotograferen dan vrouwen in Iran. Iraanse vrouwen konden pas fotograferen na de Iraanse Revolutie in 1979 en dus heeft fotografie in Iran juist bijgedragen aan de feministische bewustwording. In Iran hadden fotografie en het feminisme een directer verband dan in het Westen, want in het Westen had het feminisme ook bestaan zonder fotografie en fotografie zonder het feminisme.<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> Fatehrad, *The poetics and politics of the veil in Iran*, 21.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Erzeel, "Politieke participatie van vrouwen en Islamitisch fundamentalisme in postrevolutionair Iran," 443.

<sup>134</sup> Fatehrad, *The poetics and politics of the veil in Iran*, 21.

<sup>135</sup> Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 7; Lewis, *Photography, a Feminist History*, 47 en 69.

Een andere belangrijke overeenkomst is dat fotografie een belangrijk medium is voor het vastleggen van sociale en politieke kwesties. In het Westen was van 1930 tot 1950 een ‘Gouden Eeuw’ voor de fotojournalistiek, door de internationale verspreiding van foto’s via publicaties, zoals tijdschriften. Terwijl in Iran er geen dergelijk hoogtepunt aangewezen wordt, speelde fotografie wel een dusdanige belangrijke rol voor de verschillende revoluties die in het land hebben plaatsgevonden. Door foto’s in publicaties op te nemen, kunnen gebeurtenissen en kennis makkelijk verspreid worden. Ook in het heden speelt dit fotografiegenre een belangrijke rol. Vooral sinds de opkomst van het internet waarmee berichten en fotografie verder verspreid kunnen worden, zou er gesteld kunnen worden dat het aantal vrouwelijke fotografen aanzienlijk toegenomen is.<sup>136</sup> Volgens Emma Lewis tonen de cijfers iets anders. Zo blijkt in 2020 6,4% van de foto’s in de beste nieuwsbladen af te stammen van vrouwen en ook verdienen vrouwelijke fotografen gemiddeld 40% minder dan hun mannelijke collega’s.<sup>137</sup> Deze cijfers zijn voornamelijk gebaseerd op westerse nieuwsbladen en dergelijke cijfers zijn over Iran onbekend.

Het werk van vrouwelijke fotografen zowel uit het Westen als Iran hebben ook invloed gehad op de vierde feministische golf, die rond 2017 startte, zoals in hoofdstuk 1 beschreven. Zo schrijft Lewis dat de camera ‘een essentieel instrument werd voor de kunstenaars die zich aansloten bij de vrouwenbewegingen’.<sup>138</sup> Fotografie heeft vanaf de eerste feministische golf een grote rol gespeeld en zoals de Amerikaanse schrijfster Rebecca Solnit schrijft, maakt feminisme vrouwen ‘credible and audible; photography has done both’.<sup>139</sup> Ondanks dat vrouwelijke fotografen nog steeds weinig gerepresenteerd worden, waren de eerste tekenen van de vierde feministische golf te zien in het Midden-Oosten waaronder Iran. Een belangrijk onderdeel van deze golf is dat het veel gebruikt maakt van internet en sociale media, en dus daarmee ook van fotografie, waardoor het uiteindelijk invloed heeft gehad op de westerse vierde feministische golf.<sup>140</sup> Vrouwelijke fotografen hebben de afgelopen jaren foto's gemaakt die de diversiteit van vrouwelijke ervaringen weergeven en stereotypen uitdagen. In Iran zijn feministische fotografen geconfronteerd met censuur en repressie door de regering vanwege de boodschap in hun kunst. Desondanks hebben ze manieren gevonden om hun werk te verspreiden en de boodschap van gendergelijkheid onder de aandacht te brengen, waardoor het uiteindelijk via fotografie en

---

<sup>136</sup> Lewis, *Photography, a Feminist History*, 67.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 67-69.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 46.

<sup>139</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>140</sup> Britannica Editors, “The fourth wave of feminism.”

internet overgevlogen is naar het Westen waar de vierde feministische golf zich verder verspreidde.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Looft, “#girlgaze: photography, fourth wave feminism, and social media advocacy.”

## Hoofdstuk 3: Westerse en Iraanse fotografes

In dit hoofdstuk worden drie Iraanse fotografes en drie westerse fotografes vergeleken met betrekking tot thema's en symbolen in hun foto's. Om deze vergelijkingen te maken, worden de historische contexten uit hoofdstuk 1 en 2 gebruikt als achtergrondkennis. De fotografes zijn verdeeld in drie koppels, één Iraanse en één westerse fotografe. Per koppel worden de fotografes kort toegelicht en worden een aantal foto's geanalyseerd. Tot slot worden de fotografes met elkaar vergeleken.

### Shirin Neshat en Susan Meiselas

Shirin Neshat (1957, Qazvin) is een Iraans-Amerikaanse kunstenaar die bekendstaat om haar multidisciplinaire werk: fotografie, videokunst en film. Ze is opgegroeid in Iran en op haar zeventiende, in 1974, is ze vertrokken naar de Verenigde Staten om te gaan studeren aan de kunstacademie. Vijf jaar na haar vertrek uit Iran, is de Iraanse Revolutie van 1979 uitgebroken.<sup>142</sup> Deze politieke gebeurtenissen hebben een grote invloed op haar werk en inspireren haar om kritisch te kijken naar thema's zoals gender, politiek en identiteit. Na haar afstuderen in de Verenigde Staten, is Neshat begonnen met het maken van kunstwerken die de complexe sociale en politieke situatie in Iran verkennen. Haar vroege werk bestaat uit zwart-witfoto's van Iraanse vrouwen en teksten die in Perzisch op hun lichamen zijn geschreven, waarmee ze de onderdrukking van vrouwen in de islamitische samenleving onderzoekt. In 1990 is Neshat voor het eerst weer teruggegaan naar Iran voor een hernieuwde kennismaking met het land. Deze reis heeft veel indruk op haar gemaakt.<sup>143</sup> Sindsdien richt ze zich op het onderzoeken en kritisch bekijken van haar relatie tot Iran en de islam met in het bijzonder de positie van de vrouw en de verhouding tussen man en vrouw.<sup>144</sup> Haar eerste en bekendste werk is *Women of Allah* (1993-1997). Ook heeft ze de fotoseries *Unveiling* (1993), *Rapture* (1999) en *Land of Dreams* (2019) gemaakt. Naast haar fotografisch werk heeft Neshat tevens succesvolle films geregisseerd, waaronder *Turbulent* (1998), *Zarin* (2005) en *Women Without Men* (2009) die de Zilveren Leeuw won op het Filmfestival van Venetië in 2009.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Stedelijk Museum Amsterdam, "Shirin Neshat."

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Stedelijk Museum Amsterdam, "Shirin Neshat"; Lewis, *Photography, a Feminist History*, 121.

<sup>145</sup> "Women Without Men," Eye Filmmuseum, geraadpleegd op 8 mei, 2023, <https://player.eyefilm.nl/nl/films/women-without-men>.

In de fotoserie *Women of Allah* onderzoekt ze de ervaring van Iraanse vrouwen en hun complexe relatie tot hun cultuur en religie (afb. 2). Ze presenteert beelden van vrouwen die hun lichaam bedekken met tekst en symbolen. Hiermee toont ze het conflict tussen individuele en collectieve identiteit. Hoewel de serie controversiële onderwerpen zoals de islam, revolutie, vrouwen, vrouwelijkheid en geweld behandelt, bevat het toch een sterke poëtische en lyrische component.<sup>146</sup> De foto's intrigeren door de combinatie van ogenschijnlijk tegenstrijdige en dissonante elementen, zoals de sluier en het geweer. In deze serie heeft Neshat citaten van de Iraanse dichteres Tahereh Saffarzadeh (1936-2008) opgenomen, zoals in het voorbeeld op het gezicht van de geportretteerde te zien is. De citaten gaan over martelaarschap en over de rol van vrouwen binnen de Iraanse Revolutie van 1979.<sup>147</sup>

In een andere fotoserie *Unveiling* maakt Neshat wederom gebruik van Perzische teksten (afb. 3). In de fotoserie maakt ze gebruik van citaten van de Iraanse feministische dichteres Forough Farrokhzad (1934-1967), die via de gedichten seksueel verlangen uit, die in strijd zijn met de religieuze regels van de



Afbeelding 2. Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994, foto, (foto: Emma Lewis, *Photography, a Feminist History: Gender Rights and Gender Roles on Both Sides of The Camera* (Londen: Octopus Publishing Group Ltd, 2021), 120).



Afbeelding 3. Shirin Neshat, *On Guard*, 1997, gelatin silver print with ink, 28x36 cm, National Museum of Women in the Arts (foto: <https://nmwa.org/art/collection/guard/>, geraadpleegd op 8 mei, 2023).

<sup>146</sup> Maryam Ekhtiar en Marika Sardar, "Modern and Contemporary Art in Iran," *Heilbrunn Timeline of Art History*, oktober, 2005, [http://www.metmuseum.org/toah/hd/ciran/hd\\_ciran.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/ciran/hd_ciran.htm).

<sup>147</sup> Lewis, *Photography, a Feminist History*, 121; Kelly Grovier, "Shirin Neshat: a stare that challenges us to look away," *BBC*, 4 november, 2019. <https://www.bbc.com/culture/article/20191104-shirin-neshat-a-stare-that-challenges-us-to-look-away>; De woorden op het gezicht van de vrouw op deze foto komen uit het gedicht *Alliance with Wakefulness*.

Islamitische Republiek.<sup>148</sup> De foto's tonen daardoor tegenstrijdigheden wegens de verwijzingen naar feminisme, religie en geweld, zoals Neshat zelf ook zegt.<sup>149</sup> Daarnaast is het tegenstrijdig, omdat Neshat kritiek uit op de vrouwen in Iran en op de onderdrukking van de Iraanse vrouwen, maar tegelijkertijd toont ze de gesluierde vrouwen. Hiermee uit ze respect voor het Islamitische geloof. Haar benadering komt dus overeen met de haat-liefde verhouding die er bestaat tussen het Iraanse feminisme en de Islam, zoals in hoofdstuk 1 is beschreven.

De serie *Rapture* toont twee groepen: moslimmannen en moslimvrouwen (afb. 4). In het midden van iedere foto is een muur met aan de linkerkant de vrouwen en aan de rechterkant de mannen, waardoor verschillen zich ontvouwen. De identiek geklede mannen voeren rituelen en alledaagse activiteiten uit, terwijl de gesluierde vrouwen vrije bewegingen en gebaren uitvoeren. De twee zogenoemde ruimtes suggereren zowel associaties als tegenstellingen: de mannen zijn symbolisch verankerd in de traditie en autoriteit van de Islam, terwijl de vrouwen zowel beschermd als gevangen zijn door hun traditionele zwarte sluiers. Aan het einde van de serie wanneer zes vrouwen aan boord gaan van een roeiboort en vertrekken, blijft hun bestemming ongedefinieerd: vrijheid, verlossing of martelaarschap. Neshat ziet dit einde als een bewijs van de avontuurlijkheid van de vrouw.<sup>150</sup>



Afbeelding 4. Shirin Neshat, *Rapture*, 1999, foto, Whitney Museum of American Art New York (foto: <https://whitney.org/collection/works/12270>, geraadpleegd op 4 juni, 2023).

---

<sup>148</sup> Kelly Grovier, "Shirin Neshat: a stare that challenges us to look away," *BBC*, 4 november, 2019. <https://www.bbc.com/culture/article/20191104-shirin-neshat-a-stare-that-challenges-us-to-look-away>; Lewis, *Photography, a Feminist History*, 121.

<sup>149</sup> Grovier, "Shirin Neshat: a stare that challenges us to look away."

<sup>150</sup> "Shirin Neshat *Rapture*," Whitney Museum, geraadpleegd op 4 juni, 2023, <https://whitney.org/collection/works/12270>.

Susan Meiselas (1948, Maryland) is een Amerikaanse fotojournalist en documentaire fotografe die bekendstaat om haar langlopende projecten die zich richten op sociaal-politieke kwesties en de strijd voor mensenrechten. Meiselas is afgestudeerd aan Sarah Lawrence College en heeft haar master aan Harvard University behaald.<sup>151</sup> Haar eerste belangrijke fotografische project is gefocust op de levens van vrouwen in stripclubs, *Carnival Strippers* (1972-1975). In 1976 is ze lid geworden van Magnum Photos.<sup>152</sup> Meiselas' fotografie is vaak gericht op het tonen van de menselijke ervaring in tijden van conflict en onrust. Ze is in de jaren '70 en '80 doorgebroken met haar werk over de Sandinista-revolutie in Nicaragua, waar ze verschillende reizen heeft gemaakt om het conflict vast te leggen en de strijd van de rebellen te documenteren. Dit heeft geresulteerd in haar serie *Nicaragua: June 1978 - July 1979*.<sup>153</sup> Een ander belangrijk project van haar is gedocumenteerd in haar boek *Kurdistan: In the Shadow of History* (2008), waarin ze de Koerdische cultuur en de strijd om rechten vastlegt.<sup>154</sup> Haar fotografie heeft ervoor gezorgd dat ze een van de meest invloedrijke en gerespecteerde documentaire fotografes van haar generatie is.<sup>155</sup>

In de serie *Carnival Strippers* onderzoekt Meiselas de ervaring van vrouwen die hun lichaam gebruiken als middel om geld te verdienen en hoe zij omgaan met de veranderingen in hun identiteit die hierdoor ontstaan (afb. 5).

Gedurende drie zomers tussen 1972 en 1975, dompelt ze zich onder in de 'girl shows' die rondreizen in New England, Pennsylvania en South

Carolina.<sup>156</sup> Meiselas toont de vrouwen in hun dagelijkse leven en geeft daarmee een menselijk gezicht aan een groep die vaak alleen in stereotypen wordt gezien. Oftewel, zoals Meiselas in haar boek *On The Frontline* schrijft, 'de vrouwen brachten mij binnen, en het



Afbeelding 5. Susan Meiselas, *Lena on the Bally Box*, 1973, foto (foto: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/performing-arts/carnival-strippers-by-susan-meiselas/>, geraadpleegd op 8 mei, 2023).

<sup>151</sup> "Biography," Susan Meiselas, geraadpleegd op 8 mei, 2023, <https://www.susanmeiselas.com/biography>.

<sup>152</sup> "Susan Meiselas," Magnum Photos, geraadpleegd op 8 mei, 2023, <https://www.magnumphotos.com/photographer/susan-meiselas/>.

<sup>153</sup> "Nicaragua," Susan Meiselas, geraadpleegd op 8 mei, 2023, <https://www.susanmeiselas.com/nicaragua>.

<sup>154</sup> "Kurdistan," Susan Meiselas, geraadpleegd op 8 mei, 2023, <https://www.susanmeiselas.com/kurdistan>.

<sup>155</sup> Magnum Photos, "Susan Meiselas"; Lewis, *Photography, a Feminist History*, 94.

<sup>156</sup> Magnum Photos, "Susan Meiselas."



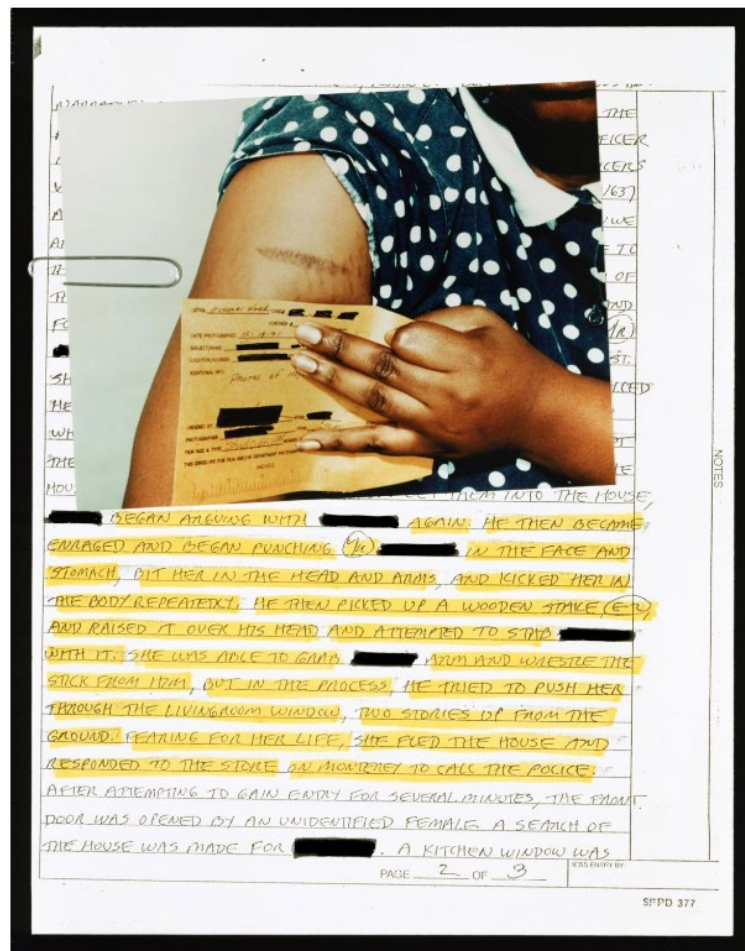
boek bracht later een verborgen wereld onder de aandacht, door een complex verhaal van binnenuit te delen'.<sup>157</sup>

Deze zelfde uitspraak geldt ook voor de serie *Archives of Abuse* (1991-1992), dat een project is die ze uitgevoerd heeft in San Francisco (afb. 6).

Middels deze serie heeft Meiselas handgeschreven politierapporten en forensische foto's samengebracht om de kijker bewust te maken van huiselijk geweld onder vrouwen. Hoewel de politie niet toeliet om foto's te maken, heeft Meiselas wel toestemming gekregen om de verslagen die ze het meest interessant vond te selecteren en om het forensisch bewijsmateriaal te bekijken.

Hierdoor heeft ze binnen dit project met al bestaand materiaal

gewerkt en heeft ze de slachtoffers om toestemming gevraagd voordat de foto's openbaar werden gemaakt. De serie heeft als doel om bewustwording te creëren en een stem te geven aan de vrouwelijke slachtoffers van misbruik. Meiselas erkent dat geweld tegen vrouwen niet alleen een individueel probleem is, maar ook diep verweven is met systemische ongelijkheden en culturele normen. Door haar werk legt ze de nadruk op het belang van collectieve actie en het aanpakken van diepgewortelde machtsstructuren die geweld in stand houden, omdat uit cijfers blijkt dat mannen vaak de dader zijn van de mishandeling.<sup>158</sup>



Afbeelding 6. Susan Meiselas, *Archives of Abuse*, 1992, collage (foto: <https://www.susanmeiselas.com/archives-of-abuse-collages>, geraadpleegd op 4 juni, 2023).

<sup>157</sup>Laura Havlin, "Carnival Strippers," Magnum Photos, laatst bewerkt op 11 februari, 2018, <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/performing-arts/carnival-strippers-by-susan-meiselas/>.

<sup>158</sup>"Archives of Abuse," Susan Meiselas, geraadpleegd op 4 juni, 2023, <https://www.susanmeiselas.com/archives-of-abuse>.

Een ander voorbeeld van Meiselas' werk is geïnspireerd op *The Dinner Party* (1979) van Judy Chicago. Meiselas heeft in samenwerking met een groep gevangenen van de York Correctional Institution in Connecticut de serie *Shared Dining* (2015) gemaakt (afb. 7). Binnen dit project hebben de vrouwen de gelegenheid gekregen om vrouwen



Afbeelding 7. Susan Meiselas, *Shared Dining*, 2015, mixed media (foto: <https://www.susanmeiselas.com/shared-dining>, geraadpleegd op 4 juni, 2023).

te noemen die ze bewonderen. De gevangenen hebben dit vervolgens uitgedrukt in decoratieve borden en lopers voor een ceremoniële tafel. Het werk van Judy Chicago was een reactie op de onzichtbaarheid van vrouwen in de geschiedenis. Middels het werk van Meiselas wordt er aandacht gevestigd op gevangenen die niet alleen uit de geschiedenis worden weggelaten, maar ook uit ons collectieve bewustzijn door hun fysieke verwijdering uit de samenleving.<sup>159</sup>

Ondanks het feit dat Neshat en Meiselas verschillende achtergronden hebben, zijn er ook overeenkomsten in hun benadering van fotografie als middel om maatschappelijke kwesties te onderzoeken en te belichten. Een overeenkomst tussen het werk van Shirin Neshat en Susan Meiselas is bijvoorbeeld te zien in hun series *Women of Allah* (afb. 2) en *Carnival Strippers* (afb. 5) door hun thematiek. Door de serie *Women of Allah* plaatst Neshat opvattingen van de traditionele vrouwelijkheid naast het geweld van de revoluties in Iran, zoals ook Emma Lewis schrijft.<sup>160</sup> De foto's tonen innerlijke conflicten en de dubbele identiteit van de vrouwen, die zowel de traditionele islamitische waarden als de verlangens naar individuele vrijheid omarmen. In de serie *Carnival Strippers* toont Meiselas vrouwelijke strippers in de Verenigde Staten die dagelijks worden uitgebuit en strijden om autonomie in een omgeving waarin ze vaak worden onderworpen aan het oordeel van mannen. Hierdoor legt Meiselas de relaties met het publiek en de dynamiek tussen macht en kwetsbaarheid vast. Beide fotografes leggen hierdoor de complexiteit van de vrouwelijke identiteit binnen een

<sup>159</sup> "Shared Dining," Susan Meiselas, geraadpleegd op 7 juni, 2023, <https://www.susanmeiselas.com/shared-dining>.

<sup>160</sup> Lewis, *Photography, a Feminist History*, 121.

sociale en politieke strijd vast. Ze fotograferen namelijk de vrouw in relatie tot macht, controle en sociale onderdrukking.

De thematische overeenkomst komt echter geheel verschillend tot uiting in de foto's. Neshat is duidelijk verbonden aan de islamitische religie en enceneert haar foto's. Zo maakt ze vaak portretten van vrouwen die een sluier dragen, waarbij de sluier fungeert als een symbool voor de onderdrukking van vrouwen in Iran, zoals te zien is in *Women of Allah* en *Rapture* (afb. 4). Volgens Allison Young, promovendus kunstgeschiedenis aan het Institute of Fine Arts, laat Neshat door middel van de sluier ook wel de complexe wereld van een Iraanse diaspora zien.<sup>161</sup> Meiselas lijkt daarentegen los te staan van religie en hanteert een documentaire-achtige stijl. Zij richt zich op het vastleggen van gebeurtenissen in de werkelijke wereld, zoals *Carnival Strippers*, *Shared Dining* (afb. 5) en *Archives of Abuse* (afb. 6) tonen. Ten slotte verschillen hun benaderingen in het vertellen van verhalen. Neshat maakt vaak gebruik van symboliek en poëzie om haar boodschap over te brengen. Iran kent namelijk een grote dichtcultuur en geen beeldende cultuur, omdat poëzie volgens Tavakolian een overlevingstactiek is van dichters: ze gebruikten altijd al metaforen om de problemen te beschrijven en te verklaren, en als ze door de machthebber ergens van werden beschuldigd, konden ze doen alsof ze niet wisten waar het overging.<sup>162</sup> Terwijl Meiselas zich richt op het vastleggen van de realiteit zoals deze is en nauwelijks gebruik maakt van symboliek. Meiselas heeft ook vaak samengewerkt met lokale gemeenschappen om hun verhalen te vertellen en hun perspectief vast te leggen.

Een ander verschil is dat Meiselas zich richt op individuele verhalen en ervaringen, waar Neshat zich richt op het individu als veralgemenisering van verhalen en ervaringen. Dus bij Neshat is het universele aspect belangrijker, terwijl Meiselas meer waarde hecht aan het documentaire, echte aspect binnen de fotografie. Dit staat waarschijnlijk in verband met hun nationale achtergrond. Zo heeft de Iraans Revolutie van 1979, zoals beschreven in hoofdstuk 1 en 2, een duidelijke invloed gehad op Neshat, waardoor haar werk vaak over de situatie van vrouwen in Iran en de strijd om vrijheid en gelijkheid gaat zoals ze in haar series *Women of Allah*, *Unveiling* en *Rapture* documenteert. Meiselas daarentegen is mijns inziens duidelijk een Westerse fotograaf, omdat ze naar conflictgebieden gaat. Neshat vermijdt deze gebieden

---

<sup>161</sup> Allison Young, "Shirin Neshat, Rebellious Silence, Women of Allah series," Khan Academy, geraadpleegd op 5 juni, 2023, <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/neshat-rebellious>.

<sup>162</sup> Joke de Wolf, "Newsha Tavakolian: Ik wil met een vrouwenblik kijken naar mijn land Iran," *Trouw*, 13 september 2022, <https://advance-lexis-com.proxy.library.uu.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:66CD-4HC1-DY0X-943V-00000-00&context=1516831>.

juist, omdat ze uit haar land is moeten vluchten om zich artistiek te kunnen uiten. De Westerse fotograaf zoekt dit op om daar de situatie van de vrouw vast te leggen. Zo heeft Meiselas voornamelijk de impact van politieke conflicten en de gevolgen voor de lokale bevolking gedocumenteerd in bijvoorbeeld Latijns-Amerika, zoals ze in haar serie *Nicaragua* (1978-1979) vast heeft gelegd.<sup>163</sup> Desondanks tonen zowel Neshat als Meiselas de onderdrukking van de vrouw vanuit hun eigen achtergrond, waardoor ze een nieuw licht geworpen hebben op de strijd voor vrijheid en gelijkheid. Hierdoor lijken ze naar mijn mening een brug te slaan tussen Iran en het Westen.

Neshat en Meiselas gebruiken beiden hun camera om de stemmen van de onderdrukten en gemarginaliseerden te versterken en te laten horen, en hun werk toont een besef van het belang van verhalen vertellen en de kracht van beeld om inzicht te bieden in complexe kwesties. Beiden zijn dan ook sterk beïnvloed door het feminisme. Neshat weliswaar door het Iraans feminisme en Meiselas door het westers feminisme, zoals deze termen in hoofdstuk 1 zijn beschreven. Meiselas heeft namelijk tijdens de tweede feministische golf haar serie *Carnival Strippers* gemaakt. Dit heeft ze bewust gedaan, omdat in die tijd veel feministen de ‘meisjesshows’ als uitbuiting zagen en de vrouwen als slachtoffers. Meiselas was benieuwd hoe de vrouwen binnen hun eigen wereld werden gezien en wat de vrouwen over zichzelf zeiden.<sup>164</sup> Neshat is pas rond 1993 feministische foto’s gaan maken. Dit heeft te maken met zowel de geschiedenis van de fotografie als de geschiedenis van het feminisme, die beide later op gang kwamen in vergelijking met het Westen. Meiselas kon namelijk met fotografie beginnen zodra zij dat wilde, terwijl Neshat dat pas kon doen in de Verenigde Staten waar ze meer vrijheid kreeg.

## Shadi Ghadirian en Cindy Sherman

Shadi Ghadirian (1974, Teheran) is een Iraanse fotografe die bekendstaat om haar opvallende portretfotografie waarin ze sociale en culturele kwesties in Iran bestudeert. Haar werk is een reactie op de beperkingen van het leven als vrouw in Iran en biedt een kritisch inzicht in de ervaringen van Iraanse vrouwen in de hedendaagse samenleving. Ghadirians foto's zijn vaak

---

<sup>163</sup> “Nicaragua in the 1970s,” Magnum Photos, geraadpleegd op 8 mei, 2023, <https://www.magnumphotos.com/newsroom/susan-meiselas-nicaragua/>; Het Simoza-regime verwijst naar 44-jarige politieke controle van de Simoza familie in Nicaragua.

<sup>164</sup> Anne Ruygt, “Susan Meiselas: Mediations,” FoMU Antwerpen, geraadpleegd op 5 juni, 2023, <https://fomu.be/en/exhibitions/susan-meiselas-mediations>.

humoristisch en speels, maar hebben ook een serieuze ondertoon. Haar werk is gebaseerd op het idee van ‘binnenste buiten’, waarbij alledaagse objecten worden gebruikt om de innerlijke gedachten en gevoelens van vrouwen te vertegenwoordigen. Dit omvat onder meer het gebruik van huishoudelijke voorwerpen zoals strijkijzers, telefoons en theepotten om de stereotypen en beperkingen van de Iraanse vrouw te symboliseren. Ghadirian heeft verschillende fotoprojecten gecreëerd die verschillende thema's in de Iraanse samenleving onderzoeken, waaronder *Qajar* (1998), *Like Every Day* (2000-2001), *Nil* (2008) en *Miss Butterfly* (2011).<sup>165</sup> Als vrouwelijke fotografe in Iran heeft Ghadirian te maken gehad met de beperkingen van censuur en heeft ze moeten werken binnen de grenzen van wat acceptabel is in haar samenleving.<sup>166</sup> Dit blijkt dan ook uit het feit dat ze pas tegen het einde van de twintigste eeuw feministische foto's is gaan maken. Het is opmerkelijk dat haar foto's zich richten op feministische kwesties die in het Westen al rond de jaren '70 speelden, terwijl deze kwesties in Iran pas rond het jaar 2000 optraden.



Afbeelding 8. Shadi Ghadirian, *Untitled from the Qajar Series*, 1998-1999, foto, 213 x 152 cm, Saatchi Gallery (foto: [https://www.saatchigallery.com/artist/shadi\\_ghadirian](https://www.saatchigallery.com/artist/shadi_ghadirian), geraadpleegd op 7 mei, 2023).

In de serie *Qajar* maakt Ghadirian gebruik van rekwisieten uit de Qajar-periode (1785-1925) in Iran om traditionele portretten van vrouwen te maken (afb. 8). In deze periode werden de rijken van de Iraanse samenleving vastgelegd, maar vaak in dezelfde gedetailleerde stijl. De vrouwen op de foto's van Ghadirian zijn gekleed in kleding uit die tijd en poseren op een manier die doet denken aan de portretten van de Qajar-royalty, waar hoofdstuk 2 dieper op in ging. In plaats van het tonen van de vrouwen als onderdanige, passieve objecten, hebben ze hedendaagse gebruiksvoorwerpen in hun handen, zoals een stofzuiger of een telefoon. Vrouwen mochten in de Qajar-periode namelijk niet

<sup>165</sup> “Shadi Ghadirian,” Saatchi Gallery, geraadpleegd op 6 mei, 2023, [https://www.saatchigallery.com/artist/shadi\\_ghadirian](https://www.saatchigallery.com/artist/shadi_ghadirian).

<sup>166</sup> “Shadi Ghadirian,” The NFT Gallery, geraadpleegd op 6 mei, 2023, <https://www.the-nft-gallery.io/artist-shadi-ghadirian>.

voorstrevend, westers en modern zijn. Ze moesten zich houden aan de islamitische regels, dus ze mochten bijvoorbeeld niet telefoneren zoals de vrouwen dat in het Westen wel mochten. Ghadirian levert hier kritiek op door de vrouw juist op een moderne en westerse manier af te beelden. Dit zorgt voor een schokkend effect, maar het toont ook brutaliteit door de houding van de geportretteerde vrouwen. Door de vrouwen op deze wijze af te beelden, wil Ghadirian zeggen dat er zowel toen als nu een strijd plaatsvindt tussen traditie en vooruitgang in Iran. Met andere woorden: het is een tegenstrijdige cultuur. Aan de ene kant worden er moderne middelen en producten ter beschikking gesteld maar aan de andere kant zitten Iraniërs nog steeds vast aan de islamitische traditie.<sup>167</sup> Door de serie *Qajar* worden de stereotype beelden van vrouwen uit die periode uitgedaagd.

In de serie *Like Everyday* daagt ze eveneens deze stereotypering uit (afb. 9). De titel van de *Like Everyday*-serie verwijst naar zowel de materialen die in haar foto's zijn gebruikt als naar de denigrerende sociale beeldvorming waarmee vrouwen in Iran regelmatig worden geconfronteerd.<sup>168</sup> De serie is ontstaan uit een overvloed aan huishoudelijke cadeaus die Ghadirian heeft gekregen na haar huwelijk. Door deze



Afbeelding 9. Shadi Ghadirian, *Untitled from the Like Everyday Series*, 2000-2001, foto, Saatchi Gallery (foto: [https://www.saatchigallery.com/artist/shadi\\_ghadirian](https://www.saatchigallery.com/artist/shadi_ghadirian), geraadpleegd op 7 mei, 2023).



Afbeelding 10. Shadi Ghadirian, *West by East*, 2004, foto, 100 x 70 cm (foto: <https://www.shadighadirian.com/west-by-east>, geraadpleegd op 5 juni, 2023).

<sup>167</sup> Saatchi Gallery, "Shadi Ghadirian."

<sup>168</sup> Ibid.

voorwerpen als maskers te gebruiken om de gezichten van de gesluierde vrouwen te bedekken, geven de foto's een interpretatie van de huisvrouwen weer waarbij ze hun identiteit op een absurde wijze reduceren tot koks en schoonmakers.<sup>169</sup>

Ghadirian laat via haar serie *West by East* (2004) zien hoe Iran het Westen ontvangt (afb. 10). De vrouwen op de foto's uit deze serie lijken westers afgebeeld, maar de zichtbare huid en haren zijn bekrast met een zwarte marker. Hierdoor geeft Ghadirian een satirische kijk weer op hoe zij het Westen kreeg te zien in Iran. Door de Iraanse censuur, groeide Ghadirian met dit soort beelden op. De geïmporteerde tijdschriften waarin westerse vrouwen te zien waren, werden namelijk gecensureerd waardoor het leek alsof de westerse vrouwen ook sluiers droegen.<sup>170</sup>

Cindy Sherman (1954, New Jersey) is een van de meest invloedrijke en gerenommeerde kunstenaressen van de afgelopen decennia.<sup>171</sup> Shermans werk staat bekend om haar unieke en baanbrekende zelfportretten, waarin ze verschillende personages en rollen aanneemt om gender, identiteit en representatie te onderzoeken. Een centraal thema in haar oeuvre is de vrouwelijke maskerade, waardoor haar werk vanuit verschillende feministische



Afbeelding 11. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, 1977, gelatine zilverdruk, 18 × 24 cm, MoMA (foto: [https://www.moma.org/collection/works/56520?artist\\_id=5392&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/56520?artist_id=5392&page=1&sov_referrer=artist), geraadpleegd op 7 mei, 2023).

theorieën is geanalyseerd. Zo toont ze middels haar werk aan dat de vrouw zich eigenlijk voortdurend aan het verkleden is met het idee dat de man bepaalt hoe de vrouw eruitziet.<sup>172</sup> Vanaf haar vroege werk heeft zij zichzelf altijd als model gebruikt om de stereotypen van vrouwelijke personages in de media te onderzoeken. In de jaren '80 heeft ze aan haar *Untitled Film Stills*-reeks (1970-1980) gewerkt, waarin ze zichzelf heeft gefotografeerd als personages

<sup>169</sup> Saatchi Gallery, "Shadi Ghadirian."

<sup>170</sup> Alan Riding, "The Western world through Eastern eyes," *The International Herald Tribune*, 1 september, 2005, <https://advance-lexis-com.proxy.library.uu.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4H0Y-GBD0-002R-B3SM-00000-00&context=1516831>.

<sup>171</sup> Eva Respini en Cindy Sherman, *Cindy Sherman* (New York: Museum of Modern Art, 2012), 7.

<sup>172</sup> Jui-Ch'i Liu, "Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman's *Untitled Film Stills*," *History of Photography* 34, nr. 1, (februari 2010): 79-89, DOI: 10.1080/03087290903361399.

uit film-noir, B-films en andere populaire filmgenres (afb. 11). Deze invloedrijke serie wordt beschouwd als een mijlpaal in de geschiedenis van de fotografie en het feministisch denken.<sup>173</sup> De serie *Untitled Film Still* bestaat uit zeventig zwart-wit foto's. Op deze foto's poseert ze in de gedaante van verschillende generieke vrouwelijke filmpersonages, waaronder een ingénue, *working girl*, femme fatale en een eenzame huisvrouw.<sup>174</sup> Hierdoor plaatst ze zichzelf in een dialoog over stereotype vrouwenportretten. Hetzelfde doet ze in de serie *Society Portraits* (2008) die ze met behulp van een *green screen* heeft gemaakt, zodat ze omgevingen kon creëren voor vrouwen uit de hogere kringen van de maatschappij (afb. 12). Deze achtergronden dragen bij aan de oppervlakkigheid van de vrouwen, die zwaar zijn opgemaakt en geabsorbeerd worden door ouderdom.<sup>175</sup>



Afbeelding 12. Cindy Sherman, *Untitled #474*, 2008, Chromogenic print, 231,1 x 153 cm, MoMA (foto: <https://www.moma.org/collection/works/147127>, geraadpleegd op 5 juni, 2023).

In de serie *History Portraits* (1989-1990) richt Sherman zich op deconstructie en herinterpretatie van beelden van de vrouw in de kunstgeschiedenis (afb. 13). Ze heeft gebruikgemaakt van historische referenties en herinterpretaties van klassieke schilderijen om de manier waarop vrouwen in de kunst worden gepresenteerd te onderzoeken en te bevragen door haar eigen lichaam te fotograferen.<sup>176</sup> De serie toont Shermans zelfportretten als personages uit de verschillende kunstgeschiedenis periodes: renaissance, barok en rococo. Ze gebruikt kostuums, make-up en objecten om zichzelf te transformeren tot deze historische figuren. Door haar vermomming te onthullen, vestigt ze de aandacht op de geësceneerde en

<sup>173</sup> Liu, "Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman's *Untitled Film Stills*," 79-89.

<sup>174</sup> "Cindy Sherman *Untitled Film Still*," Museum of Modern Art, geraadpleegd op 7 mei, 2023, [https://www.moma.org/collection/works/56520?artist\\_id=5392&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/56520?artist_id=5392&page=1&sov_referrer=artist).

<sup>175</sup> "Press Release Cindy Sherman," Hauser & Wirth, geraadpleegd op 5 juni, 2023, [https://static.frieze.com/files/event/press/\\_Press%20Release\\_Cindy%20Sherman\\_HWNY69.pdf](https://static.frieze.com/files/event/press/_Press%20Release_Cindy%20Sherman_HWNY69.pdf); Andrew Frost, "Cindy Sherman review – high-society selfies by quintessential postmodernist," *The Guardian*, 30 mei, 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/30/cindy-sherman-review-high-society-selfies-by-quintessential-postmodernist>.

<sup>176</sup> Lewis, *Photography, a Feminist History*, 127; "Cindy Sherman," Museum of Modern Art, geraadpleegd op 7 mei, 2023, <https://www.moma.org/artists/5392>; "Cindy Sherman," Tate Modern, geraadpleegd op 7 mei, 2023, <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938>.



vaak gekunstelde aard van historische portretten. Een van deze schilderijen is *Untitled #228* (1990), een portret ten voeten uit van de kunstenaar als de Bijbelse heldin Judith. Sherman toont Judith tegen een achtergrond van brokaat, gekleed in een iriserend, volumineus karmozijnrood gewaad en met in haar ene hand het maskerachtige hoofd van Holofernes en in de andere een met bloed besmeurd mes. Met haar hoofd licht gebogen staart ze voor zich uit met een rustig gezicht, haar uitdrukking staat open voor vele verschillende speculaties over haar mentale en emotionele toestand in de nasleep van de gewelddadige daad.<sup>177</sup>



Afbeelding 13. Cindy Sherman, *Untitled #228*, 1990, chromogene kleurenafdruk, 208,4 x 122 cm, MoMA (foto: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/), geraadpleegd op 7 mei, 2023).

Hoewel Shadi Ghadirian en Cindy Sherman uit totaal verschillende culturen en contexten komen, delen ze een aantal belangrijke

overeenkomsten in hun werk als fotografes. Beiden zijn zeer invloedrijke vrouwen die door middel van hun fotografie de rol van de vrouw in de samenleving onderzoeken en bevragen. Ghadirian en Sherman maken beiden gebruik van de techniek van zelfportretten om verschillende aspecten van de vrouwelijke ervaring te onderzoeken. Ze gebruiken vaak hun eigen lichaam en gezicht als canvas om verschillende personages en identiteiten te verkennen en om genderstereotypen en culturele conventies ter discussie te stellen. Beide kunstenaars gebruiken humor en ironie als middel om hun boodschap over te brengen. Ze ondermijnen conventionele verwachtingen en ideeën over de vrouw. In het werk van Ghadirian en Sherman is er ook een focus op het gebruik van historische referenties en verwijzingen naar de kunstgeschiedenis, waardoor hun werk een diepgaande kritische reflectie biedt op culturele conventies en historische tradities. Een voorbeeld van een dergelijke overeenkomst is te zien in de serie *Qajar* (afb. 8) van Ghadirian en in de serie *History Portraits* (afb. 13)

<sup>177</sup> “Cindy Sherman *Untitled #228*,” Museum of Modern Art Learning, geraadpleegd op 7 mei, 2023, [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/).

van Sherman. Het is opmerkelijk dat Ghadirians *Qajar*-serie mijns inziens haast een Iraanse variant is van Shermans serie *History Portraits*. De benadering van het zelfportret is echter verschillend. Zo maakt Sherman gebruik van haar eigen lichaam als canvas door vermomming en transformatie in haar bekende reeksen, zoals in *History Portraits*, *Untitled Film Still* (afb. 11) en *Society Portraits* (afb. 12) te zien is. Ghadirian blijft echter onherkenbaar in haar eigen foto's en gebruikt alledaagse objecten als symbolen van vrouwelijke identiteit en ervaring, zoals in haar *Qajar*-serie en *Like Everyday*-serie (afb. 9). Daarnaast zijn de historische portretten van Sherman vaak gericht op de presentatie van een specifiek personage of archetype, terwijl de foto's van Ghadirian meestal algemenere concepten onderzoeken, zoals de positie van vrouwen in de Iraanse samenleving of de invloed van traditionele verwachtingen op persoonlijke identiteit.

Een ander belangrijk verschil is de mate van culturele specificiteit in hun werk. Hoewel beide fotografes kritisch kijken naar de manier waarop vrouwen worden vertegenwoordigd in kunst en media, heeft Ghadirian een meer expliciete focus op de specifieke culturele context van Iran en de invloed van de islamitische wetgeving op vrouwenrechten. Hiervoor gebruikt ze rekwisieten als symbolisering, bijvoorbeeld de stofzuiger. Het is opvallend dat Ghadirian de stofzuiger meerdere keren als symbool gebruikt maar met verschillende betekenissen. In de serie *Qajar* staat de stofzuiger symbool voor progressie en vooruitgang van de vrouw, terwijl de stofzuiger in de serie *Like Everyday* stereotypering en onderdrukking van de vrouw in Iran symboliseert. Door auteur Jo Higgins wordt echter een kanttekening geplaatst over dat deze stereotypering en onderdrukking van de vrouw niet alleen Iran betreft, maar ook het Westen. Zo noemt hij de serie *West by East* (afb. 10) als voorbeeld. Zo kan de zwarte marker die Ghadirian in de serie *West by East* heeft gebruikt niet alleen gelezen worden als kritiek op de Iraanse censuur, maar ook als kritiek op de kwesties omtrent vrouwenlichamen en de 'ongezonde obsessie' van de westerse maatschappij met zogenaamde perfectie.<sup>178</sup> Sherman daarentegen onderzoekt bredere, meer universele en westerse thema's, zoals de constructie van vrouwelijkheid in de westerse kunstgeschiedenis bijvoorbeeld in *History Portraits*. Ook verschilt de esthetiek van hun werk. Sherman gebruikt vaak uitgebreide kostuums, decors en make-up om haar personages te transformeren. Ghadirian daarentegen herinterpreteert bekende objecten uit de Iraanse cultuur en vermengt deze met westerse esthetiek.

---

<sup>178</sup> Jo Fredell Higgins, Sandy Nairne, et al., *21st Century Portraits* (Londen: National Portrait Gallery, 2013), 119.

Tot slot zijn Ghadirians foto's vaak meer minimalistisch en soberder, terwijl Sherman juist uitpakt met opvallende kleuren en details. Ondanks het feit dat Ghadirian en Sherman duidelijke verschillen vertonen in hun benadering van fotografie en beeldvorming, delen ze een gemeenschappelijk doel: het onderzoeken en ter discussie stellen van de traditionele representaties van gender, identiteit en macht in de visuele cultuur. Beiden hebben namelijk het feminisme omarmd. Hoewel Sherman zichzelf niet bestempelt als feminist, zoals ze in een interview met Betsy Berne heeft verteld, wordt haar werk toch door onder andere kunstcriticus Hal Foster en kunsthistorica Laura Mulvey bestempeld als feministisch.<sup>179</sup> Ghadirian karakteriseert zichzelf eveneens niet direct als feminist, maar ze heeft tijdens een interview met Diana Martirosyan wel bevestigd dat ze zich bezighoudt met vrouwenrechten waaruit geconcludeerd kan worden dat ze zich betrokken voelt bij de feministische bewegingen.<sup>180</sup>

### Newsha Tavakolian en Bieke Depoorter

Newsha Tavakolian (1981, Teheran) is een Iraanse fotografe, die op 16-jarige leeftijd als autodidact is gaan werken voor de Iraanse pers en het vrouwendagblad *Zan*. Op 18-jarige leeftijd was ze de jongste fotograaf die verslag deed van de studentenopstand van 1999, een keerpunt voor de opbloeiende hervormingsbeweging in Iran en voor Tavakolian persoonlijk als fotojournalist. Een jaar later is ze in dienst getreden bij het in New York gevestigde agentschap Polaris Images. In 2003 begon ze internationaal te werken. Sindsdien heeft ze regionale conflicten en natuurrampen vastgelegd en sociale documentaires gemaakt. Haar werk is gepubliceerd in internationale tijdschriften en kranten zoals *The New York Times*, *NRC Handelsblad* en *National Geographic*. Ze heeft ook commerciële klanten, waaronder de stichting Qatar, die haar de opdracht gaf een boek te maken over onderwijs over de hele wereld, en het cosmeticamerk Shiseido, die een tweejarige opdracht gaf voor een onderzoek naar de betekenis van schoonheid in Parijs. In 2017 werd Tavakolian volwaardig lid van Magnum Photos.<sup>181</sup> Newsha Tavakolian is geprezen wegens haar krachtige werk over

---

<sup>179</sup> Cindy Sherman, "Studio: Cindy Sherman," interview door Betsy Berne, *Tate Research Publication*, 1 juni 2003, <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman>; Hal Foster, "Obscene, Abject, Traumatic," *October* 78 (1996): 107–124, <https://doi.org/10.2307/778908>; Laura Mulvey, "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman," *New Left Review* 188 (1991): 137-150.

<sup>180</sup> Shadi Ghadirian, "Shadi Ghadirian: Witness of her place and time," interview door Diana Martirosyan, *Regional Post*, 26 februari, 2019, <https://regionalpost.org/en/articles/shadi-ghadirian.html>.

<sup>181</sup> "Newsha Tavakolian," Magnum Photos, geraadpleegd op 30 april, 2023, <https://www.magnumphotos.com/photographer/newsha-tavakolian/>.

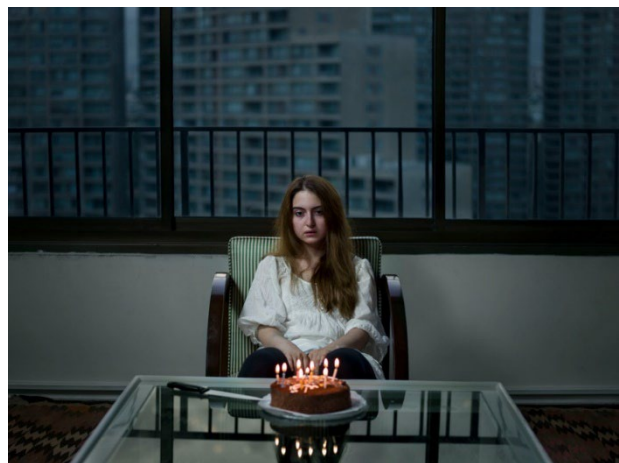
oorlogen in Irak en sociale kwesties in haar geboorteland Iran. Ze heeft verschillende series gemaakt waarin vrouwelijke guerrillastrijders zijn gefotografeerd in Iraaks Koerdistan, Syrië en Colombia, verboden Iraanse zangeressen en het leven van mensen die onder sancties leven. Haar fotografiepraktijk is in de loop der jaren verschoven van fotojournalistiek naar kunstfotografie.<sup>182</sup>

In de serie *Listen* (2011) stelt Tavakolian verboden Iraanse zangeressen centraal. Ze heeft hiervoor fictieve albumhoezen gemaakt voor zes Iraanse vrouwelijke muzikanten (afb. 14).<sup>183</sup> Dit werk heeft een ironisch karakter, omdat het voor vrouwen in Iran verboden is om openbaar muziek te maken of op te nemen en omdat er geen plaat in de albumhoezen zit.<sup>184</sup> Ondanks het feit dat er geen stem van de vrouwen te horen is en de vrouwen alleen afgebeeld zijn op de cover, stralen ze toch energie uit en vinden hun stemmen op deze manier een weg naar de kijker. Deze afwezigheid van geluid in de albumhoezen weerspiegelt de realiteit van het leven van deze vrouwen in Iran. In deze serie gebruikt Tavakolian een geënceneerde setting om de vrouwen te portretteren, en legt ze de nadruk op hun moed en vastberadenheid om hun passie na te streven.

In de serie *Look* (2010) worden de fotografische beperkingen in Iran duidelijk, zoals eerder is beschreven in hoofdstuk 2 (afb. 15). In de periode dat ze deze foto's heeft gemaakt, mocht ze namelijk niet meer werken als fotojournalist in Iran.<sup>185</sup> De geportretteerde mensen in de serie heeft



Afbeelding 14. Newsha Tavakolian, *Listen*, 2010, foto, Magnum Photos (foto: <https://www.magnumphotos.com/photographer/newsha-tavakolian/>, geraadpleegd op 5 mei, 2023).



Afbeelding 15. Newsha Tavakolian, *Look*, 2010, foto, Magnum Photos (foto: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/newsha-tavakolian-look/>, geraadpleegd op 5 mei, 2023).

<sup>182</sup> Magnum Photos, "Newsha Tavakolian"; Breda Photo, "Newsha Tavakolian."

<sup>183</sup> Breda Photo, "Newsha Tavakolian."

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Ibid.

ze vanuit haar slaapkamer gefotografeerd. Gedurende een periode van zes maanden heeft ze haar camera elke avond om 20.00 uur op een statief geplaatst en foto's gemaakt van haar burens met hetzelfde uitzicht op de stad, waar Tavakolian al jaren naar kijkt. Het raam achter de geportretteerden, dat uitkijkt op koude betonnen gebouwen, symboliseert treffend het leven van anderen.<sup>186</sup> Tavakolian heeft de hoop om de verhalen van een generatie jongeren uit de middenklasse vast te leggen, met als doel hun verhaal tot leven te brengen. Deze jongeren ervaren namelijk dagelijks een geïsoleerde en uniforme samenleving, waarin ze met weinig hoop voor de toekomst strijden om een eigen leven op te bouwen. Tavakolian tracht dit te bereiken door elk van hun verhalen te vangen binnen het kader van een raam.<sup>187</sup>

Tavakolian focust in de serie *Ocalan's Angels* (2015) op vrouwelijke Koerdische soldaten, ook wel YPJ-strijders (Vrouwelijke Volksbeschermingseenheden) genoemd, die tegen ISIS vechten (afb. 16). Middels deze beelden legt Tavakolian niet alleen de strijd van de vrouwen vast, maar ook hun individuele verhalen en de uitdagingen waarmee de vrouwen dagelijks worden geconfronteerd.



Afbeelding 16. Newsha Tavakolian, *Ocalan's Angels*, 2015, foto, Magnum Photos (foto: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/newsha-tavakolian-patience-portraiture/>, geraadpleegd op 5 juni, 2023).

Door deze foto's tracht ze het stereotyperende beeld van deze vrouwen te doorbreken. Ze benadert de vrouwen niet louter als strijders, maar ook als individuen met een eigen identiteit, dromen en verlangens. Zo heeft Tavakolian in een interview verteld dat de meeste vrouwen worden misbruikt. In eerste instantie worden de vrouwen geslagen door hun familieleden, hebben ze geen kans om te groeien als vrouw en worden ze onderdrukt door de mannelijke dominantie in hun gemeenschappen. Vervolgens aast deze groep soldaten op dit soort vrouwen omdat ze soldaten nodig hebben en worden ze 'gehersenspoeld' om ze bij de groep

<sup>186</sup> Breda Photo, "Newsha Tavakolian"; "Look: Portraits of Iran's Middle-Class Youth," Magnum Photos, geraadpleegd op 5 mei, 2023, <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/newsha-tavakolian-look/>.

<sup>187</sup> Breda Photo, "Newsha Tavakolian."

te brengen zodat ze kunnen gaan vechten.<sup>188</sup> Door deze serie zijn de vrouwelijke strijders dus niet meer abstract, maar worden ze menselijker.

Bieke Depoorter (1986, Kortrijk) is een Belgische fotografe die in 2009 is afgestudeerd aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Gent en in 2016 volwaardig lid is geworden van Magnum Photos. Haar werk is gebaseerd op een diepgaande nieuwsgierigheid naar menselijke ervaring en de complexiteit van relaties, waarmee ze de genderdynamiek en de rol van vrouwen in verschillende samenlevingen onderzoekt. De fotoseries van Depoorter kenmerken zich door haar vermogen om vertrouwen op te bouwen en intieme momenten vast te leggen zelfs in vreemde omgevingen. Ze benadert haar onderwerpen vaak met een open geest en zoekt verbinding, waardoor de grenzen tussen fotograaf en onderwerp lijken te vervagen. Hierdoor ogen haar foto's rauw en ongefilterd, en onthullen ze de complexiteit en schoonheid van het menselijk bestaan. Depoorter heeft de wereld over gereisd en gewerkt aan projecten in verschillende landen, waaronder Egypte, Rusland, de Verenigde Staten en Japan. Dit heeft geresulteerd in verschillende fotoreeksen, zoals *I Am About to Call It a Day* (2010 – 2014) en *To Get Drunk on Cold Water* (2018). Ook heeft ze twee korte films geregisseerd, *Sète #15* (2014 – 2015) en *Dvalemodus* (2015 – 2017).<sup>189</sup> Haar bekendste werk is *Ou Menya*



Al-Zahraa, Cairo, March 2012

الزهراء، القاهرة، مارس ٢٠١٢

Afbeelding 17. Bieke Depoorter, *As It May Be*, 2012, foto, Magnum Photos (foto: <https://bikedepoorter.com/works%2Fas-it-may-be/overlay/works/as-it-may-be/images>, geraadpleegd op 5 mei, 2023).

<sup>188</sup> Newsha Tavakolian, “Before conflict: The Women taking the battle to ISIS,” interview door Truth in Photography, *TiP*, 8 januari 2022, <https://www.truthinphotography.org/before-conflict.html>; Newsha Tavakolian, “On the frontlines with the kurdish female fighters beating back ISIS,” *Huck*, 17 oktober, 2016, <https://www.huckmag.com/article/kurdish-female-fighters>.

<sup>189</sup> “Bieke Depoorter,” Magnum Photos, geraadpleegd op 30 april, 2023, <https://www.magnumphotos.com/photographer/bieke-depoorter/>; “Biography,” Bieke Depoorter, geraadpleegd op 6 juni, 2023, <https://bikedepoorter.com/about/biography>.

(2008-2009), die haar internationale erkenning opleverde. Tijdens dit project is ze in Rusland verbleven bij verschillende families die ze daar ontmoetten en documenteerden hun privélevens.<sup>190</sup> Daardoor brengt ze een perspectief naar voren die normaliter ongehoord zou blijven. Het is echter belangrijk om op te merken dat Depoorter aan de ene kant de mensen bij haar werk betreft en het zo spontaan mogelijk wil laten lijken, terwijl aan de andere kant ze invloed wil uitoefenen. Ze wil niet zomaar foto's maken maar een eigen bijdrage aan de foto's toevoegen door te interacteren met de mensen. Hierdoor is haar werk een mengvorm van documentaire fotografie en geënceneerde fotografie.

Voor de fotoserie *As It May Be* (2011-2017) reisde ze naar Egypte (afb. 17). Tijdens dit project besloot ze om de controle over haar fotografische proces los te laten en de mensen die ze ontmoette de mogelijkheid te geven om hun eigen verhaal te vertellen middels haar camera. Zo vroeg ze hen om op de foto's te schrijven of te tekenen. Het resultaat is een reeks foto's die doordrenkt zijn met persoonlijke verhalen, dromen en angsten van de mensen die Depoorter ontmoette tijdens haar reis. De beelden worden dus versterkt door de toevoegingen van de geportretteerden, waardoor er een unieke samensmelting ontstaat tussen hun innerlijke wereld en de visie van de fotografe.<sup>191</sup>

Tijdens het project *Agata* (2017-heden) werkt Depoorter samen met een jonge vrouw, Agata Kay, die in een stripteasebar in Parijs werkt om zodoende persoonlijke verhalen te vertellen (afb. 18).<sup>192</sup> Zo behelst het project uiteindelijk twee verweven verhalen: dat van een



Afbeelding 18. Bieke Depoorter, *Agata*, 2017, foto, Magnum Photos (foto: <https://www.magnumphotos.com/photographer/bieke-depoorter/>, geraadpleegd op 5 mei, 2023).

<sup>190</sup> "Ou Menya," Bieke Depoorter, geraadpleegd op 6 juni, 2023, <https://bikedepoorter.com/works/ou-menya/overlay/works/ou-menya/text>.

<sup>191</sup> "As It May Be," Bieke Depoorter, geraadpleegd op 6 juni, 2023, <https://bikedepoorter.com/works/as-it-may-be/overlay/works/as-it-may-be/text>.

<sup>192</sup> "Agata," Bieke Depoorter, geraadpleegd op 5 mei, 2023, <https://bikedepoorter.com/works/agata/overlay/works/agata/text-about-the-project>.

jonge vrouw die een fotografe gebruikt om haar eigen identiteit te vinden, en dat van de fotografe die de jonge vrouw gebruikt om haar eigen fotografisch auteurschap en begrip van zichzelf te ontwikkelen. De verhalen worden verteld door middel van afbeeldingen, brieven en notities en worden gekenmerkt door zelfbewustzijn en zelfreflectie.<sup>193</sup> In de opgenomen foto is duidelijk te zien dat er frictie plaatsvindt tussen de fotografe en de gefotografeerde, omdat Agata zich kwetsbaarder opstelt dan de fotografe die ‘veilig’ achter de camera staat. Ook zegt Depoorter zelf dat het project de complexiteit laat zien van een samenwerking waarin macht, verantwoordelijkheid en controle constant in beweging zijn.<sup>194</sup> Het lijkt haast een verwijzing naar de *gaze* uit de feministische theorie. Dat wil zeggen dat onze perceptie beïnvloed wordt door culturele, sociale en machtsstructuren. Het concept van de *gaze* geeft dus de mogelijkheid om machtsdynamiek, en de manier waarop gender en seksualiteit worden geconstrueerd in de beeldcultuur te begrijpen.<sup>195</sup>

Depoorter reisde voor de fotoserie *Jadranka* (2017) naar Bosnië en Herzegovina om tijd door te brengen met een vrouw die zich inzet voor een eerlijkere en positievere samenleving, aldus de Franse schrijver Eric Fottorino (afb. 19).<sup>196</sup> De fotoserie stelt de vrouw, Jadranka



Afbeelding 19. Bieke Depoorter, *Jadranka*, 2017, foto, Magnum Photos (foto: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bieke-depoorter-refugee-to-human-rights-activist/>, geraadpleegd op 5 juni, 2023).

Miličević, centraal. Jadranka is in 1992, de periode van de oorlogen in de Balkan, gevlucht uit Sarajevo naar Servië. Depoorter heeft verteld dat toen ze Jadranka voor het eerst ontmoette, ze alleen maar praatte en herinneringen bleef ophalen. Jadranka is er namelijk van overtuigd dat de meest effectieve manier om voor vrede te vechten, is het vertellen van het

<sup>193</sup> In een brief op Bieke’s website schrijft ze op 8 januari 2023 dat de foto’s zijn verwijderd omdat Agata negatieve gevoelens heeft over het project en Bieke haar gevoelens respecteert.

<sup>194</sup> Bieke Depoorter, “Agata.”

<sup>195</sup> Hatt en Klonk, *Art History: a critical introduction to its methods*, 189-194.

<sup>196</sup> Eric Fottorino, “From Refugee to Human Rights Activist,” Magnum Photos, laatst bewerkt op 2 januari, 2018, <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bieke-depoorter-refugee-to-human-rights-activist/>.



verleden zodat het niet opnieuw gebeurt. Op het moment dat Jadranka vluchteling werd, werd ze een mensenrechtenactivist en sloot ze zich in 1992 aan bij 'Women in Black'. Dit is een pacifistische en feministische organisatie in Belgrado. Via deze organisatie leerde ze anderen kennen en zette ze samen met hen een ondersteuningsnetwerk op voor mishandelde vrouwen. Op deze manier konden de vrouwen ervaringen verzamelen en uitwisselen, die vervolgens gepubliceerd werden in het Engels zodat het niet vergeten werd. Tegenwoordig is Jadranka lid van de CURE Foundation in Sarajevo, een feministische en activistische NGO die gendergelijkheid en de positieve ontwikkeling van de samenleving bevordert door middel van educatieve en culturele programma's. Depoorter heeft in deze serie getracht om vrouwen zoals Jadranka en de vrouwen die Jadranka helpt een stem te geven en de ervaringen van vrouwen te verspreiden.

De werken van Tavakolian en Depoorter tonen verscheidene overeenkomsten. Ze gebruiken vaak persoonlijke en intieme verhalen als een manier om brede maatschappelijke kwesties aan te kaarten, zoals migratie, cultuur, identiteit en sociale onrechtvaardigheid. Deze individuele verhalen worden veralgemeniseerd, zoals in de series *Listen* (afb. 14) en *Look* (afb. 15) van Tavakolian, en *Agata* (afb. 18) van Depoorter. Een ander gemeenschappelijk kenmerk van hun werk is de nadruk op het aangaan van relaties met hun onderwerpen. Beide fotografen investeren in langdurige relaties met de mensen die ze fotograferen. Daardoor krijgen ze een dieper inzicht in de levens en ervaringen van mensen, en willen de fotografes zichzelf meer op één lijn plaatsen met de afgebeelde personen. Deze overeenkomst komt het best naar voren in de serie *Ocalan's Angels* (afb. 16) van Tavakolian en *As It May Be* (afb. 17) van Depoorter. Beide series zijn niet louter foto's, maar bevatten ook tekst van de geportretteerden waardoor verhalen zowel visueel als tekstueel verspreid kunnen worden. Dit komt ook tot uiting in de manier waarop ze hun onderwerpen op een menselijke manier portretteren, waardoor er een gevoel van empathie en verbondenheid ontstaat tussen de kijker en de afgebeelde personen. Een derde overeenkomst tussen de twee fotografes is dat ze vaak werken met geënceneerde portretten. Tavakolian maakt duidelijke geënceneerde foto's. Terwijl de foto's van Depoorter op het eerste gezicht meer lijken op spontane ontmoetingen, maar dat toch niet zijn. Zoals uit hun fotoseries *Listen* en *As It May Be* blijkt.

Een belangrijk verschil is hun onderwerpkeuze. Tavakolian fotografeert vaak mensen in de context van hun politieke en sociale situatie in Iran en andere delen van het Midden-Oosten. Zo worden de vrouwen in Iran nog steeds beperkt in hun vrijheid en moeten ze hun feministische boodschappen via andere wegen verspreiden. Dit resulteerde voor Tavakolian

in het feit dat ze in 2009 niet meer in Iran mocht fotograferen.<sup>197</sup> Depoorter heeft echter geen last van dit soort beperkingen en kent meer vrijheid. Zij richt zich meer op de persoonlijke relaties en intieme portretten van mensen in verschillende delen van de wereld. Een ander verschil is de visuele stijl van de fotografie van beide fotografes. Zo zijn de foto's van Tavakolian duidelijk donkerder, soberder en zijn minder kleurrijk dan de foto's van Depoorter, die feller kleurgebruik bevatten en meer realistisch zijn door het lichtgebruik van de omgeving.

Daarnaast is het opvallend dat Tavakolian zichzelf als feminist schaaft.<sup>198</sup> Ze komt duidelijk op voor vrouwenrechten en spreekt zich hierover duidelijk uit. Zo zegt ze dat vrouwen ervoor gevochten hebben en dat je daar in Nederland van kunt genieten. 'Maar het is als een breekbaar glas. Kijk naar de ontwikkelingen in de VS, in Polen, in Iran, er zijn zo veel plekken waar opeens de wetten worden veranderd. Het blijft niet vanzelf zo'.<sup>199</sup> Depoorter doet echter geen uitspraak over of zij feminist is, maar ze onderzoekt wel feministische thema's: de complexiteit van genderrelaties en ervaringen van vrouwen. Hierdoor kan ze onder het feminisme geschaard worden. Hoewel de fotografes door hun verschillende achtergronden op verschillende manieren werken, vertonen ze veel overeenkomsten. Daardoor kan gesteld worden dat Iran en het Westen elkaar steeds meer beïnvloeden. Dit is duidelijk te zien in de manier waarop ze hun onderwerpen benaderen: het opbouwen van een vertrouwensrelatie met de geportretteerde persoon en het verkennen van hun wereld op een intieme manier.

---

<sup>197</sup> Wolf, "Newsha Tavakolian: Ik wil met een vrouwenblik kijken naar mijn land Iran."

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Ibid.

## Conclusie

In deze scriptie ligt de focus op de relatie tussen hedendaagse Iraanse feministische fotografie en westerse feministische fotografie waarbij de volgende hoofdvraag centraal staat: In hoeverre is er een relatie tussen de westerse feministische fotografie en de hedendaagse Iraanse feministische fotografie die de vierde feministische golf heeft beïnvloed? Door middel van een studie naar de ontstaansgeschiedenis van de Iraanse feministische fotografie en de westerse feministische fotografie is allereerst geanalyseerd hoe dit effect heeft op de huidige feministische golf. In het tweede hoofdstuk is de geschiedenis van de Iraanse en westerse fotografie uiteengezet om vervolgens te beredeneren welk effect de geschiedenis heeft op de huidige fotografie. Tot slot zijn in hoofdstuk drie verschillende casussen toegelicht. Daarnaast is onderzocht hoe de geschiedenis van het feminisme en fotografie de zes benoemde fotografes heeft beïnvloed. Op basis van de bevindingen van dit onderzoek kan er gesteld worden dat de westerse feministische fotografie en de Iraanse feministische fotografie elkaar beïnvloeden, en er dus een duidelijke relatie is tussen beide. Dit komt voort uit een aantal resultaten uit het onderzoek.

Uit de casussen blijkt dat hoe hedendaagser de fotografes zijn, hoe moderner de foto's en hoe meer de onderlinge beïnvloedingen zichtbaar worden. Het blijkt dat de fotografes duidelijk verbonden zijn aan hun achtergrond en daardoor ook beïnvloed worden door het verloop van de geschiedenis van de fotografie en het feminisme. Zo staan Susan Meiselas en Shirin Neshat verder van elkaar dan Newsha Tavakolian en Bieke Depoorter. Hoewel ze allen het feminisme in hun fotografie hebben verwerkt, is het feminisme van Meiselas en Neshat nog duidelijk van elkaar te onderscheiden terwijl dit bij Tavakolian en Depoorter minder wordt. Meiselas en Neshat hebben verschillende werken rond dezelfde periode gemaakt. Desondanks is er een tijdsverschil te zien, omdat Neshat in haar werk rond het einde van de twintigste eeuw het feministische gedachtegoed van de eerste golf (rond het einde van de negentiende eeuw) uit het Westen heeft aangekaart, terwijl Meiselas meeging met de tweede feministische golf die rond 1970 plaatsvond. Tavakolian en Depoorter lijken dichter op elkaar te staan. Zo richten ze zich op seksueel misbruik en geweld bij vrouwen, wat typische karaktereigenschappen zijn van de vierde feministische golf die zich op mondiaal niveau bezighoudt met de belangen van vrouwen.

Ook tonen de casussen aan dat de Iraanse fotografes steeds jonger starten met fotograferen, omdat naarmate de tijd vordert ze steeds meer vrijheid genieten. Zo is de oudste Iraanse fotografe, Shirin Neshat, op een latere leeftijd gestart dan de oudste westerse

fotografe, Susan Meiselas. Meiselas startte namelijk op 23-jarige leeftijd met fotograferen, terwijl Neshat op 36-jarige leeftijd startte. Het leeftijdsverschil wordt echter kleiner naargelang de tijd vordert. Shadi Ghadirian en Cindy Sherman startten namelijk beiden op 23-jarige leeftijd, Newsha Tavakolian met 16 jaar en Bieke Depoorter rond haar 22<sup>ste</sup>. Een verklaring hiervoor is te vinden in de geschiedenis van het feminisme, omdat het Westen voorleefde op Iran. Het westerse feminisme ontstond namelijk rond de negentiende eeuw met zijn wortels in de strijd voor vrouwenrechten. Het Iraanse feminisme daarentegen komt pas van de grond door de Iraanse Revolutie in 1979, waarbij het feminisme sterk verbonden is met de islamitische wetgeving die de rechten van de vrouwen beperken. Een gevolg hiervan is dat het Iraanse feminisme achterleefde op het westerse feminisme en daarmee ook gevolgen had voor de fotografische artistieke uiting van vrouwen. Doordat het feminisme in het Westen nauwelijks beperkingen kende, konden vrouwen ook eerder gebruikmaken van fotografie als medium. Terwijl de Iraanse vrouwen pas na de revolutie in 1979 konden fotograferen door de start van het feminisme. Dit heeft dus duidelijke gevolgen voor de vrouwelijke fotografen in Iran.

De gevolgen van de ontstaansgeschiedenis van het feminisme en de daaropvolgende late opkomst van vrouwelijke Iraanse fotografen hebben ook uitwerking op de thematiek van de fotografes. Uit de casussen blijkt namelijk dat naarmate de tijd vordert hoe meer de uitwerking van de overeenkomstige thema's in de fotografie van de westerse fotografes en Iraanse fotografes naar elkaar toe lijken te groeien. Zo is het opvallend dat Shirin Neshat vooral te werk gaat met zwart-wit kleurgebruik, en Shadi Ghadirian eerst met sepia kleuren werkt en later overstapt naar kleur. Terwijl Susan Meiselas in haar vroege werk *Carnival Strippers* (1972-1975) foto's in zwart-wit maakt maar in *Archives of Abuse* (1991-1992) is overgestapt naar kleurgebruik. Ook Cindy Sherman begint met zwart-wit foto's en gaat daarna in kleur werken. Meiselas, Ghadirian en Sherman gaan duidelijk mee met de ontwikkelingen van de fotografie. Daarnaast zijn in de foto's van Neshat en Ghadirian voornamelijk gesluierde vrouwen te zien en thema's die betrekking hebben op het islamitische geloof waarop ze zowel kritiek uiten als respect tonen. Terwijl de westerse fotografes, Meiselas en Sherman westerse uitdrukkingen verwerken in hun fotografie, zoals de populaire beeldcultuur van de vrouw en het vrouwelijk naakt. Het verschil tussen Tavakolian en Depoorter is kleiner. Dit is te wijten aan de globalisering en *global feminism*, die ervoor zorgen dat foto's makkelijker verspreid kunnen worden en daarmee kruisbestuivingen bevorderen.

In het algemeen kan er geconcludeerd worden dat er onderlinge relaties, overeenkomsten en beïnvloedingen zijn tussen Iraanse feministische fotografes en westerse feministische fotografes. Hoewel het Westen in de negentiende en twintigste eeuw vooruitliep op de Iraanse ontwikkelingen met betrekking tot het feminisme, lijkt het tegenwoordig andersom te zijn. Dit bevestigt Shirin Neshat: ‘het is interessant om te zien hoe, ondanks alle druk van discriminatie, Iran de eerste door vrouwen gedreven revolutie leidt, terwijl de VS in feite achteruit gaat in termen van toegang tot abortus en vrouwenrechten’.<sup>200</sup> Newsha Tavakolian zegt daarom dat er in Nederland genoten kan worden van vrouwenrechten, maar dat het fragiel is, zoals de ontwikkelingen in de Verenigde Staten aantonen. Ze zegt daarom ‘jonge vrouwen denken dat hun vrijheid onaantastbaar is. Maar zusters, ik zeg jullie: dat is niet zo’.<sup>201</sup>

De onderzoeksvraag is hiermee beantwoord, waarmee ook de wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie van het onderzoek is aangetoond. Vanwege de beperkte omvang van deze masterscriptie was het niet mogelijk om alle kunstwerken van de fotografes te analyseren. Bovendien had de analyse effectiever kunnen zijn als de kunstenaars waren geïnterviewd. Voor toekomstig onderzoek zou het waardevol zijn om te analyseren of de resultaten van deze masterscriptie ook van toepassing zijn op andere landen, aangezien de focus op westerse feministische fotografes en Iraanse feministische fotografes ligt. Het is essentieel om dezelfde onderzoeksmethode te gebruiken als in deze studie, zodat de resultaten op wetenschappelijk verantwoorde wijze kunnen worden vergeleken.

---

<sup>200</sup> Shirin Neshat, “Shirin Neshat on the Uprisings in Iran,” interview door Sean Burns, *Frieze*, 23 december, 2022, <https://www.frieze.com/article/shirin-neshat-interview>.

<sup>201</sup> Wolf, “Newsha Tavakolian: Ik wil met een vrouwenblik kijken naar mijn land Iran.”

## Bronnenlijst

### Bibliografie

Ahmadi, Fereshteh. "Islamic Feminism in Iran: Feminism in a New Islamic Context."

*Journal of Feminist Studies in Religion* 22, nr. 2 (herfst, 2006): 33-53.

<https://www.jstor.org/stable/20487863>.

Arteel, Inge. *Vrouw(on)vriendelijk?: islam feministisch bekeken*. Brussel: Academic & Scientific Publishers, 2007.

<https://books.google.nl/books?id=9DPS6158PcEC&lpg=PA13&dq=feminisme%20geschiedenis&lr&hl=nl&pg=PA13#v=onepage&q=feminisme%20geschiedenis&f=true>.

Bavelaar, Hestia. *Re-imagining Western Art History in an Age of Globalization*. GlobeEdit, 2015.

Budgeon, Shelley. *Third-Wave Feminism and the Politics of Gender in Late Modernity*.

Londen: Palgrave Macmillan, 2011.

Buikema, Rosemarie en Liedeke Plate. *Handboek genderstudies: in media, kunst en cultuur*.

Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2015.

Fatehrad, Azadeh. *The Poetics and Politics of the Veil in Iran: An Archival and Photographic Adventure*. Bristol: Intellect Books, 2019. <https://search-ebSCOhost-com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2287018&site=ehost-live>.

Ferree, Myra Marx en Aili Mari Tripp. *Global Feminism: Transnational Women's Activism, Organizing, and Human Rights*. New York: New York University Press, 2006.

Foster, Hal. "Obscene, Abject, Traumatic." *October* 78 (1996): 107-124.

<https://doi.org/10.2307/778908>.

- Frost, Andrew. "Cindy Sherman review – high-society selfies by quintessential postmodernist." *The Guardian*, 30 mei, 2016.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/30/cindy-sherman-review-high-society-selfies-by-quintessential-postmodernist>.
- Ekhtiar, Maryam en Marika Sardar. "Modern and Contemporary Art in Iran." *Heilbrunn Timeline of Art History*, oktober, 2005.  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/ciran/hd\\_ciran.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/ciran/hd_ciran.htm).
- Erzeel, Silvia. "Politieke participatie van vrouwen en Islamitisch fundamentalisme in postrevolutionair Iran." *Res Publica*, 2005.
- Grovier, Kelly. "Shirin Neshat: a stare that challenges us to look away." *BBC*, 4 november, 2019. <https://www.bbc.com/culture/article/20191104-shirin-neshat-a-stare-that-challenges-us-to-look-away>.
- Hamidian, Touraj. "After Qajar Era." *Herfeh Honarmand*, 2006.
- Hatt, Michael en Charlotte Klonk. *Art history: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Higgins, Jo Fredell, Sandy Nairne, et al. *21st Century Portraits*. Londen: National Portrait Gallery, 2013.
- Hollows, Joanne en Rachel Moseley. *Feminism in Popular Culture*. Oxford: Berg, 2006.
- "Iraans regime viert 44-jarige islamitische revolutie, protesten gaan door." *NOS*. Laatst bewerkt op 11 februari, 2023. <https://nos.nl/artikel/2463383-iraans-regime-viert-44-jarige-islamitische-revolutie-protesten-gaan-door>.
- Klorman-Eraqi, Na'ama. *The Visual Is Political: Feminist Photography and Countercultural Activity in 1970s Britain*. Rutgers University Press, 2019.

- LeGates, Marlene. *In Their Time: A History of Feminism in Western Society*. Hoboken: Taylor and Francis, 2012.
- Lewis, Emma. *Photography, a Feminist History: Gender Rights and Gender Roles on Both Sides of the Camera*. Londen: Octopus Publishing Group Ltd, 2021.
- Liu, Jui-Ch'i. "Female Spectatorship and the Masquerade: Cindy Sherman's Untitled Film Stills." *History of Photography* 34, nr. 1, (februari 2010): 79-89. DOI: 10.1080/03087290903361399.
- Looft, Ruxandra. "#girlgaze: photography, fourth wave feminism, and social media advocacy." *Continuum* 894, 2017. <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1080/10304312.2017.1370539>.
- Mulvey, Laura. "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman." *New Left Review* 188 (1991): 137-150.
- Muñoz-Muñoz, Ana-M. "Women photographers in Europe: a fresh, feminine approach." *Collection and Curation* (oktober 2018): 141-145.
- Naghibi, Nima. *Rethinking Global Sisterhood: Western Feminism and Iran*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Rampton, Martha. "Four waves of feminism." *Pacific University Oregon*, 2015: 1-10.
- Raymond, Claire. *Women Photographers and Feminist Aesthetics*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2017.
- Razi, Ali. *Tarih-I-Mofassal-I-Iran (The Complete History of Iran)*. Teheran: Eghbal and Shorakae Publication, 1956.
- Reckitt, Helena. *The Art of Feminism: Images that Shaped the Fight for Equality*. Londen: Tate Publishing, 2019.



- Respini, Eva en Cindy Sherman. *Cindy Sherman*. New York: Museum of Modern Art, 2012.
- Riding, Alan. "The Western world through Eastern eyes." *The International Herald Tribune*, 1 september, 2005. [https://advance-lexis-com.proxy.library.uu.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4H0Y-GBD0-002R-B3SM-00000-00&context=1516831](https://advance.lexis-com.proxy.library.uu.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4H0Y-GBD0-002R-B3SM-00000-00&context=1516831).
- Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. Parijs: Abbeville Press, 1994.
- Ruiter, Tineke de. "Fotografische technieken." In *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, geredigeerd door Helen Westgeest, Truus van Buuren, Agnes Groot en Arjan de Koomen. Turnhout: Brepolis Publishers, 2011.
- Shruti, Jain. "The rising fourth wave: feminist activism on digital platforms in India." *ORF Issue Brief* 384 (2020): 1-16.
- Struyven, Christiane. *Moeten vrouwen naakt zijn om in het museum te hangen: Vrouwelijke kunstenaars van 1850 tot nu*. Tiel: Lannoo Uitgeverij, 2022.
- Taei, Parvin. "Investigating of the role of women in Qajar photography." *Binab*, 2008.
- Tahmasbpour, Mohammad Reza. "Photography during the Qajar era, 1842-1925." In *The Indigenous Lens?: Early Photography in the Near and Middle East*, geredigeerd door Markus Ritter en Staci G. Scheiwiller. Berlijn: De Gruyter, 2018. <https://search-ebshost-com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1684601&site=ehost-live>.
- Tasker, Yvonne en Diane Negra. *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Tavakolian, Newsha. "On the frontlines with the kurdish female fighters beating back ISIS." *Huck*, 17 oktober, 2016. <https://www.huckmag.com/article/kurdish-female-fighters>.

Wolf, Joke de. "Newsha Tavakolian: Ik wil met een vrouwenblik kijken naar mijn land Iran." *Trouw*, 13 september 2022. <https://advance-lexis-com.proxy.library.uu.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:66CD-4HC1-DY0X-943V-00000-00&context=1516831>.

### **Websites, Archivalia, Interviews**

Bieke Depoorter. "Agata." Geraadpleegd op 5 mei, 2023.

<https://biekedepoorter.com/works/agata/overlay/works/agata/text-about-the-project>.

Bieke Depoorter. "As It May Be." Geraadpleegd op 6 juni, 2023.

<https://biekedepoorter.com/works/as-it-may-be/overlay/works/as-it-may-be/text>.

Bieke Depoorter. "Biography." Geraadpleegd op 6 juni, 2023.

<https://biekedepoorter.com/about/biography>.

Bieke Depoorter. "Ou Menya." Geraadpleegd op 6 juni, 2023.

<https://biekedepoorter.com/works/ou-menya/overlay/works/ou-menya/text>.

Breda Photo. "Newsha Tavakolian Gast-curator voor de Grote Kerk Breda." Laatst bewerkt op 2 maart, 2022. <https://bredaphoto.nl/nl/news/newsha-tavakolian-gast-curator-voor-de-grote-kerk-breda/>.

Britannica Editors. "Mozaffar od-Dīn Shāh." *Encyclopedia Britannica*. Laatst bewerkt op 5 januari, 2023. <https://www.britannica.com/biography/Mozaffar-od-Din-Shah>.

Britannica Editors. "Ruhollah Khomeini." *Encyclopedia Britannica*. Laatst bewerkt op januari 12, 2023. <https://www.britannica.com/biography/Ruhollah-Khomeini>.

Britannica Editors. "The fourth wave of feminism." *Encyclopedia Britannica*. Geraadpleegd op 25 april, 2023. <https://www.britannica.com/topic/feminism/The-fourth-wave-of-feminism>.

Britannica Editors. "women's suffrage." *Encyclopedia Britannica*. Laatst

bewerkt op maart 27, 2023. <https://www.britannica.com/topic/woman-suffrage>.

Burkett, E. en Laura Brunell. "feminism." Encyclopedia Britannica. Laats bewerkt op 7 april, 2023. <https://www.britannica.com/topic/feminism>.

Fottorino, Eric. "From Refugee to Human Rights Activist." Magnum Photos. Laatst bewerkt op 2 januari, 2018. <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bieke-depoorter-refugee-to-human-rights-activist/>.

Eye Filmmuseum. "Women Without Men." Geraadpleegd op 8 mei, 2023. <https://player.eyefilm.nl/nl/films/women-without-men>.

Ghadirian, Shadi. "Shadi Ghadirian: Witness of her place and time." Interview door Diana Martirosyan. *Regional Post*, 26 februari, 2019. <https://regionalpost.org/en/articles/shadi-ghadirian.html>.

Hauser & Wirth. "Press Release Cindy Sherman." Geraadpleegd op 5 juni, 2023. [https://static.frieze.com/files/event/press/\\_Press%20Release\\_Cindy%20Sherman\\_HWNY69.pdf](https://static.frieze.com/files/event/press/_Press%20Release_Cindy%20Sherman_HWNY69.pdf)

Havlin, Laura. "Carnival Strippers." Magnum Photos. Laatst bewerkt op 11 februari, 2018. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/performing-arts/carnival-strippers-by-susan-meiselas/>.

Magnum Photos. "Bieke Depoorter." Geraadpleegd op 30 april, 2023. <https://www.magnumphotos.com/photographer/bieke-depoorter/>.

Magnum Photos. "Look: Portraits of Iran's Middle-Class Youth." Geraadpleegd op 5 mei, 2023. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/newsha-tavakolian-look/>.

Magnum Photos. "Newsha Tavakolian." Geraadpleegd op 30 april, 2023. <https://www.magnumphotos.com/photographer/newsha-tavakolian/>.

Magnum Photos. "Nicaragua in the 1970s." Geraadpleegd op 8 mei, 2023.

<https://www.magnumphotos.com/newsroom/susan-meiselas-nicaragua/>.

Magnum Photos, "Susan Meiselas." Geraadpleegd op 8 mei, 2023.

<https://www.magnumphotos.com/photographer/susan-meiselas/>.

Museum of Fine Arts Boston. "She Who Tells a Story." Geraadpleegd 26 februari, 2023.

<https://www.mfa.org/exhibitions/she-who-tells-story>.

Museum of Modern Art. "Cindy Sherman." Geraadpleegd op 7 mei, 2023.

<https://www.moma.org/artists/5392>.

Museum of Modern Art. "Cindy Sherman Untitled Film Still." Geraadpleegd op 7 mei, 2023.

[https://www.moma.org/collection/works/56520?artist\\_id=5392&page=1&sov\\_referer=artist](https://www.moma.org/collection/works/56520?artist_id=5392&page=1&sov_referer=artist).

Museum of Modern Art Learning. "Cindy Sherman Untitled #228." Geraadpleegd op 7 mei,

2023. [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-number-228-1990/).

Museum Voorlinden. "Louise Bourgeois – To Unravel a Torment." Geraadpleegd op 15 mei,

2023. <https://www.voorlinden.nl/tentoonstelling/louise-bourgeois-to-unravel-a-torment/>.

Neshat, Shirin. "Shirin Neshat on the Uprisings in Iran." Interview door Sean Burns. *Frieze*,

23 december, 2022. <https://www.frieze.com/article/shirin-neshat-interview>.

NPO Radio 1. "De vierde feministische golf is anders, via social media weten mensen elkaar te vinden." Geraadpleegd op 22 februari, 2023.

<https://www.nporadio1.nl/nieuws/binnenland/013af70c-d785-4cec-9207-141c7f7954db/de-vierde-feministische-golf-is-anders-via-social-media-weten-mensen-elkaar-te-vinden>.

Rijksuniversiteit Groningen. "Feministisch verzet in Iran kent een lange geschiedenis." Laatst

bewerkt op 8 maart, 2023. <https://www.rug.nl/news/2023/03/iran-has-a-long-history-of-feminist-resistance>.

Ruygt, Anne. "Susan Meiselas: Mediations." FoMU Antwerpen. Geraadpleegd op 5 juni, 2023. <https://fomu.be/en/exhibitions/susan-meiselas-mediations>.

Saatchi Gallery. "Shadi Ghadirian." Geraadpleegd op 6 mei, 2023. [https://www.saatchigallery.com/artist/shadi\\_ghadirian](https://www.saatchigallery.com/artist/shadi_ghadirian).

Sherman, Cindy. "Studio: Cindy Sherman." Interview door Betsy Berne. *Tate Research Publication*, 1 juni 2003. <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman>.

Stedelijk Museum Amsterdam. "Shirin Neshat." Geraadpleegd 18 februari, 2023. <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/shirin-neshat>.

Stedelijk Museum Schiedam. "Keuzevrijheid." Geraadpleegd 18 februari, 2023. <https://www.stedelijkmuseumschiedam.nl/keuzevrijheid/>.

Susan Meiselas. "Archives of Abuse." Geraadpleegd op 4 juni, 2023. <https://www.susanmeiselas.com/archives-of-abuse>.

Susan Meiselas. "Biography." Geraadpleegd op 8 mei, 2023. <https://www.susanmeiselas.com/biography>.

Susan Meiselas. "Kurdistan." Geraadpleegd op 8 mei, 2023. <https://www.susanmeiselas.com/kurdistan>.

Susan Meiselas. "Nicaragua." Geraadpleegd op 8 mei, 2023. <https://www.susanmeiselas.com/nicaragua>.

Susan Meiselas. "Shared Dining." Geraadpleegd op 7 juni, 2023. <https://www.susanmeiselas.com/shared-dining>.

Tate Modern. "Cindy Sherman." Geraadpleegd op 7 mei, 2023.

<https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938>.

Tavakolian, Newsha. "Before conflict: The Women taking the battle to ISIS." Interview door Truth in Photography. *TiP*, 8 januari 2022.

<https://www.truthinphotography.org/before-conflict.html>.

The NFT Gallery. "Shadi Ghadirian." Geraadpleegd op 6 mei, 2023. <https://www.the-nft-gallery.io/artist-shadi-ghadirian>.

Whitney Museum. "Shirin Neshat Rapture." Geraadpleegd op 4 juni, 2023.

<https://whitney.org/collection/works/12270>.

Yood, J. W. "Judy Chicago." Encyclopedia Britannica. Laatst bewerkt op 16 juli, 2022.

<https://www.britannica.com/biography/Judy-Chicago>.

Young, Allison. "Shirin Neshat, Rebellious Silence, Women of Allah series." Khan Academy. Geraadpleegd op 5 juni, 2023.

<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/neshat-rebellious>.

### **Overige bronnen**

Armand, Asmae. "Artworks of Post-Revolutionary Iranian Female Photographers:

Identification and Analysis." Master thesis, UiT Norges arktiske universitet, 2021.

<https://hdl.handle.net/10037/26909>.

Wye, Deborah. "Louise Bourgeois. Femme Maison. 1946-1947." MoMA, 2017.

<https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>.