

Go'zallik ¿y dónde están los hombres?

Vestidos de flores y género en Uzbekistán

GO' ZALLIK. AND WHERE ARE THE MEN? FLOWERED DRESSES AND GENDER IN UZBEKISTAN

ABSTRACT

This article exposes the results of a research stay carried out during the month of August 2016 at the University of Samarkand (Uzbekistan). The result was a visual research synthesized in a mural photographic-sculptural piece, using images of the habits and customs of the citizens of that country, particularly of women, captured in previous days while travelling the country. The photographic installation was presented by the artist and researcher Inmaculada Abarca, in the School of Agronomic Engineering of the aforementioned city. The study presented here describes how the conception of the whole work, the result of the research allows approaching, from a critical and creative point of view and not only as an spectator, a culture deeply latent in the Western cultural imaginary due to the historical transcendence of the Silk Road.

The title of this article refers to the question expressed by some observers, teachers and students of the Center where the artwork was installed, noting that in the exposed images that made up the photographic installation, only women, floral decorations, and flowers or natural plant elements, appeared. The former mentioned Faculty is a place linked to the rural environment and not directly related to art, however, students participated as helpers to the artist while mounting the installation, thereby awareness was triggered among the visitors about the identity of Uzbek women and their place in society, through the uses of women's clothing and household items present in the daily life of Uzbeks.

Keywords

Flowers, Dresses, Women, Gender, Photographic Intervention, Uzbekistan.

RESUMEN

Este artículo expone los resultados de una estancia de investigación realizada durante el mes de agosto de 2016, en la Universidad de Samarcanda (Uzbekistán) que dio como resultado una investigación visual que se concretó en una pieza mural fotográfico-escultórica, basada en la captación de imágenes de los hábitos y las costumbres de los ciudadanos de dicho país, en particular de las mujeres. Dicha investigación se materializó en una intervención fotográfica que fue presentada por la artista e investigadora Inmaculada Abarca, en el ámbito de la Facultad de Ingeniería Agrónoma de la mencionada ciudad. El estudio que aquí se presenta describe cómo la concepción del conjunto de la obra, fruto de la investigación, permite acercarse, desde un punto de vista crítico, creativo y no solo como espectador, a una cultura profundamente latente en el imaginario cultural occidental debido a la trascendencia histórica de la Ruta de la Seda.

El título de este artículo hace referencia a la pregunta que expresaron algunos observadores, profesores y alumnos del centro donde fue instalada la obra, al advertir que en las imágenes expuestas que componían la intervención fotográfica realizada, únicamente aparecían mujeres, decoraciones florales, y flores o elementos vegetales naturales. Esta Facultad es un espacio cercano al medio rural y no relacionado directamente con el arte, pero el procedimiento expositivo llevado a cabo propició una toma de conciencia entre los espectadores en torno a la identidad de las mujeres uzbekas y su lugar en la sociedad a través de los usos de la vestimenta de las mujeres, y los enseres domésticos presentes en la vida cotidiana de los uzbekos.

Palabras Clave

Flores, vestidos, mujeres, género, intervención fotográfica, Uzbekistán.

INTRODUCCIÓN

Este artículo expone los resultados de una estancia de investigación realizada durante el mes de agosto de 2016, en la Universidad de Samarcanda (Uzbekistán) que dio como resultado una investigación visual que se concretó en una pieza mural fotográfico-escultórica, basada en la captación de imágenes de los hábitos y las costumbres de los ciudadanos de dicho país, en particular de las mujeres. Dicha investigación se materializó en una intervención fotográfica que fue presentada por la artista e investigadora Inmaculada Abarca, en el ámbito de la Facultad de Ingeniería Agrónoma de la mencionada ciudad. El estudio que aquí se presenta describe cómo la concepción del conjunto de la obra, fruto de la investigación, permite acercarse, desde un punto de vista crítico, creativo y no solo como espectador, a una cultura profundamente latente en el imaginario cultural occidental debido a la trascendencia histórica de la Ruta de la Seda.

El título de este artículo hace referencia a la pregunta que expresaron algunos observadores, profesores y alumnos del centro donde fue instalada la obra, al advertir que en las imágenes expuestas que componían la intervención fotográfica realizada, únicamente aparecían mujeres, decoraciones florales, y flores o elementos vegetales naturales. Esta Facultad es un espacio cercano al medio rural y no relacionado directamente con el arte, pero el procedimiento expositivo llevado a cabo propició una toma de conciencia entre los espectadores en torno a la identidad de las mujeres uzbekas y su lugar en la sociedad a través de los usos de la vestimenta de las mujeres, y los enseres domésticos presentes en la vida cotidiana de los uzbekos.

La importancia de esta investigación radica en la idea de que una visión contemporánea del hecho artístico debe partir del concepto de un arte incluyente, como tal la creación contemporánea debe tomar en cuenta todas las manifestaciones de la cultura revelando las múltiples resonancias que genera la acción artística en el contexto social donde surge la obra. En este sentido, las tradiciones culturales, el arte popular, las costumbres, la alimentación o, como en este caso, los vestidos de las mujeres se tienen en consideración para construir un imaginario crítico y consciente de las relaciones humanas. Todo ello nos permitirá comprender los procesos de significación y simbolización que construyen la identidad de cada sociedad y que, como aquí nos ocupa, plantean la realidad y las contradicciones de la imagen femenina contemporánea en Uzbekistán.

Este artículo se propone mostrar cómo la concepción de un proceso artístico puede ser una estrategia viable como forma de conocimiento y de investigación en las artes, y considera este procedimiento como eje vertebrador y como una forma de acercarse a una realidad social desde un punto de vista crítico. Se plantea aquí una reflexión personal que se construye a partir de una obra artística realizada por la autora de este artículo en Samarcanda, y que incide directamente en una problemática social contemporánea en torno a los estereotipos de género impuestos sea por la presión social, la religión o por la política dominante en un país en concreto: Uzbekistán. La visión se centra en la observación, por parte de la autora, del ornamento floral -presente en la mayoría de los vestidos de las mujeres uzbekas- como un elemento identitario y característico de esta cultura.

Esta apreciación llevó a la génesis de una obra artístico-fotográfica en la que se evidenciaba una particular visión en torno a las mujeres de este país. En la obra se podía observar que ellas -las mujeres- eran las protagonistas y se configuraba como un homenaje a las mismas y a su trabajo. En las fotografías se recogían imágenes de mujeres con sus característicos pañuelos y vestidos floreados, acompañadas de otras fotografías en las que se apreciaban flores y elementos

vegetales naturales y artificiales, así como ornamentos florales omnipresentes en el contexto y la cultura de Uzbekistán. En este país las mujeres mantienen una estrecha relación con la tierra y los procesos de la naturaleza, aspecto que, aparentemente, las relega al ámbito doméstico. La revisión de las imágenes permite la toma de conciencia de estos aspectos, visibilizando esta cuestión desde la práctica artística.

1 OBJETIVO: VISIBILIZAR EL CÓDIGO.

La sociedad en Uzbekistán compagina una aparente armonía social con el empleo del ornamento floral presente en muchas de las manifestaciones de la cultura, tanto en el ámbito público como privado o doméstico. Lejos de emitir sentencia alguna, la propuesta artística presentada propone una lectura alternativa sobre el significado del omnipresente ornamento floral en la cultura uzbeca, no necesariamente ligado a la armonía y la alegría. Sostiene que esta lectura alternativa se puede lograr precisamente a partir de una observación realizada desde fuera, con un lente ajeno. Cuando uno forma parte de un determinado código, este proceso no puede realizarse puesto que el código no es percibido como tal, sino como hábito socialmente asumido. A saber, el uso reiterativo del código floral en la forma de vestir no se percibe con extrañamiento por parte de las propias usuarias, sino como la costumbre normalizada. García Canclini (2010) apunta a la validez de este procedimiento de análisis al afirmar que en la actualidad muchos son los medios y la tipología de los conocimientos para transformar la forma de percibir la realidad: “Las acciones estéticas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, hacer ver lo escondido o hacerlo ver de otro modo, no se presentan sólo en las artes” (p. 31). De esta manera la visión construida, a partir de una observación externa, y por lo mismo distante, puede aportar una mirada alternativa, crítica y constructiva. Así la investigación, junto con la intervención artística llevada a cabo, propone una vía artística para construir un imaginario social diferente que permite reconocer un código de género -como es el caso del uso de la flor en los vestidos femeninos- dentro de una determinada sociedad y facilita la posibilidad de desasociar dicho símbolo floral del género femenino y su estereotipada asociación con lo doméstico.

2 LA DOCUMENTACIÓN Y LA EXPOSICIÓN COMO METODOLOGÍA

Metodológicamente hablando, para documentar la importancia del ornamento floral en la cultura uzbeca y su asociación con lo femenino, se realizó un exhaustivo trabajo de campo. Se parte de la observación directa y del registro documental a través de fotografías, así como de la realización de entrevistas específicas realizadas a personas que se contactaron en distintos contextos sociales y profesionales con la mediación del ámbito universitario. Todo ello permite construir un discurso que si bien tiene su origen y vigencia en el trinomio arte, naturaleza y cultura, aporta nuevos elementos para la reflexión en torno al habitualmente estereotipado vínculo que une a la mujer con la naturaleza.

El estudio realizado emplea una metodología anclada en la creación y la producción artística que propone una mirada creativa sobre los diferentes procesos culturales de un pueblo en continua transformación, si bien tiene también un carácter documental sobre la realidad del momento social. Para la viabilidad de este proyecto y la exhibición de las fotografías, el Decano y el Rector de la Universidad de Samarcanda supervisaron personalmente todas las imágenes. Este hecho llamó poderosamente la atención de la autora por lo que significa en relación al

control sobre las imágenes y su exhibición, pero sin duda es de agradecer la oportunidad de haber podido realizar este proyecto expositivo, más todavía cuando el mismo Rector comparó la belleza que transmitían las imágenes presentadas, con aquellas descritas en su libro por el embajador Ruy González de Clavijo. En este libro, González de Clavijo, quien fue enviado como embajador (1403-1406) por el monarca castellano Enrique III para conocer al rey Tamerlán, describe su viaje a la ciudad de Samarcanda y todo lo que allí vio, ciudad que hasta la fecha le dedica una de sus calles. En la descripción de la ciudad hace hincapié en la exuberancia de los mercados y la notoria presencia femenina en ellos, ensalzando a la vez la hermosura de la arquitectura y el colorido apreciado alrededor de las mezquitas: “En esta ciudad ay muy grandes edificios de casas e mezquitas, fechas de maravillosa obra de azulejos e de losas e de azul e de oro e obra de gesería, e vidrieras muy formosas e muchas” (González, 1999, p. 200).

Asimismo en las imágenes de la obra presentada se da cuenta visualmente del gusto particular de las gentes de este país por el ornamento floral. Esta decoración aparece tanto en las conocidas artesanías textiles -telas bordadas llamadas *suzanis* (Fig. 1), como en los vestidos faldas, camisas y pañuelos que suelen usar las mujeres uzbekas (Fig. 2). Los azulejos de las mezquitas (Fig. 3) y otros edificios en las ciudades así como muchos de los enseres del ámbito doméstico recurren también a este elemento vegetal con el que se logra construir una narrativa en torno a la belleza femenina, palabra que en uzbeko describe el vocablo: *Go' Zallik*. Tanto es así que la flor como elemento simbólico está presente tanto en los utensilios del hogar (platos, vasos) como en el más mínimo detalle del diario acontecer de cualquier uzbeko: desde las alfombras con decoraciones florales, el sello con el que se imprimen y decoran los panes que se consumen diariamente (Fig. 4), hasta las bolsas de plástico en las que se envuelve el queso fresco que se vende en los mercados. Llama poderosamente la atención lo extendido que está su uso como ornamento en los pañuelos y vestidos que usan la mayoría de las mujeres uzbekas. Esta costumbre permite asociar el uso de la flor como un símbolo relacionado con lo doméstico y por lo tanto con la mujer. Las mujeres cuidan en el hogar y no van exposiciones artísticas y como en el caso de la obra expuesta, son los hombres –los agentes que se proyectan a la vida pública- los que las observan y a la vez quienes se preguntan por qué ellos no están en las fotos que componen la obra que como aparenta, es un homenaje a la mujer uzbeko.



Figura 1. *Suzani* uzbeko.
(Foto: I. Abarca, 2016).



Figura 2. Mujeres en el mercado de Samarcanda.
(Foto: I. Abarca, 2016).



Figura 3. Azulejos en las mezquitas con ornamentos florales. Samarcanda. (Foto: I. Abarca, 2016).



Figura 4. Sello floral para marcar el pan. (Foto: I. Abarca, 2016).

3 OBSERVACIONES SOBRE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y LA INVESTIGACIÓN

La concepción de la obra parte del objetivo de la autora como artista visual de analizar y entender el mundo empleando las herramientas que caracterizan a los creadores: la reflexión y la praxis. Se trata pues, como afirma Caerols (2013) de una forma coherente de aprehensión de la realidad que parte del análisis y la práctica artística: “Cada modelo de creación en las artes equivale a un modelo de conocimiento, lo que supone entender el arte como una vía de conocimiento y, por tanto, susceptible de ser investigado como tal y con capacidad para generar modelos de investigación propios” (p.15). Siguiendo esta declaración que observa la praxis del artista como quehacer propio del investigador y viceversa, la obra artística que aquí se describe constituyó una forma de acercamiento a una realidad nueva y ajena a la artista, si bien observada desde una perspectiva analítica. La utilización generalizada de determinados patrones y ornamentos florales dentro de la cultura observada permite a la autora de la obra artística y de este artículo construir una lectura en torno a la identidad de la mujer uzbeca y su posición frente a los varones de su cultura.

La obra, compuesta por más de seiscientos fotografías, seleccionadas para ser finalmente expuestas de entre las más de tres mil realizadas documenta -en un collage tridimensional de imágenes- la sociedad en general y las mujeres en particular, situándolas en actividades y contextos diferenciados, desde mercados, museos, bibliotecas, plantaciones florales y zonas de cultivo agrícolas, a fábricas de transformación de capullos de seda en madejas de este material y talleres de confección textiles. También podían observarse imágenes de la vegetación y del paisaje uzbeco, así como las flores que se ven en las ciudades visitadas de Samarcanda, Bukhara y Khiva, y en las zonas de cultivo sembradas de girasoles y algodón. Durante la estancia y, gracias al Decano de la universidad se visitaron diferentes empresas, entre ellas una factoría procesadora y transformadora de capullos de gusanos de seda en madejas de hilos de seda para exportación (empresa con procesos y productos de gran calidad, situada en Payshanba, localidad en la región de Samarcanda, capital del Distrito de Kattakurgan). Se realizó una visita a *Agromir*, un grupo de empresas que llevan a cabo actividades relacionadas con el desarrollo,

la producción y la distribución de alimentos saludables y hortalizas, productos especializados en procesos naturales con una alta tecnología. También se visitaron unos viveros: *Gullar-Gazon Rusiyev Islom. Landshaft disayni. Samarkand Gullari* en los que se pudo observar la plantación y comercialización de plantas de todo tipo (interior, exterior, exóticas, árboles frutales). Por último se visitó *Maxhoza*, un taller de patronaje y confección de textiles tradicionales uzbekos. En todos estos lugares así como en otros que se visitaron por cuenta propia (bibliotecas, museos, zonas arqueológicas, mezquitas, etc.) la mayoría de la mano de obra eran mujeres que vestían con los tradicionales vestidos floreados.

4 UNA MIRADA MÚLTIPLE SOBRE LA REALIDAD PERCIBIDA

La pieza en cuestión fue instalada en las paredes de acceso a las instalaciones de la Facultad de Ingeniería Agrónoma de Samarcanda. Las fotografías se disponían de forma perpendicular a la pared mediante la masilla adhesiva que se usa para fijar elementos ligeros en las exposiciones. De esta manera las fotografías, en lugar de ofrecer su característica configuración formal bidimensional, tenían un carácter de obra tridimensional. Por otra parte, las imágenes estaban tomadas de forma azarosa, sin enfocar directamente al personaje ni encuadrar la imagen adecuadamente. Esta forma de proceder permitía que los motivos principales de las imágenes no fueran las mujeres en sí -para no transgredir su intimidad-, sino la forma en que iban vestidas, y el resto de elementos y ornamentos vegetales presentes en las imágenes.

Las imágenes que conformaban la obra estaban realizadas mediante la técnica del *barrido*. La mirada en tránsito que describía cada una de ellas tendía a la abstracción, recogiendo un conjunto floral fijado mediante movimientos de cámara, produciendo efectos de desenfoco, pérdida de definición de la imagen y una acusada sensación de dinamismo. Compositivamente hablando, las imágenes no funcionaban de forma independiente sino que presentaban una estructura en la que se apreciaba el mapa geográfico de Uzbekistán (Fig. 5), que daba forma a la pieza en general y al conjunto de todas las imágenes, un mapa en el que las mujeres están ocupando todo el espacio y jugaban un papel principal, como sosteniéndolo.

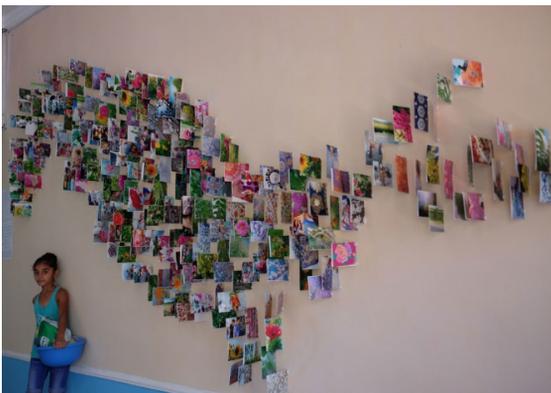


Figura 5. Exposición *Go'zallik: Arte y naturaleza en Uzbekistán*. (Foto: I. Abarca, 2016)



Figura 6. Exposición *Go'zallik: Arte y naturaleza en Uzbekistán*. (Foto: I. Abarca, 2016)

Frente a la imposibilidad fotográfica de presentar la realidad de forma incluyente en una sola imagen, el conjunto de todas las imágenes apuntaba conscientemente a una pérdida de nitidez y de *acutancia*, empleando la imagen movida como recurso a través del cual la autora de la obra propone una realidad múltiple y fugaz (Fig. 6). De esta manera, las imágenes femeninas y florales describían y subrayaban la multiplicidad fotográfica en una indefinición que pretendía dar testimonio de la velocidad de una mirada que no se detiene ante nada. Aquí el acto fotográfico se declara efímero en su discurso, atentando contra la voluntad de fijar la imagen, más al contrario se precipita sobre una presencia, sin detenerse a contemplar el objeto de su mirada. Asimismo la pieza era interactiva, puesto que invitaba al espectador a desplazarse de un lado a otro de la misma, ya que las fotografías podían observarse de ambos lados o caras del papel, obligando al público a moverse de izquierda a derecha o viceversa, para observar el conjunto de la obra que parecía transformarse en la misma acción del desplazamiento del observador.

5 UN PAÍS A CABALLO ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSFORMACIÓN

La incipiente apertura de Uzbekistán al contexto internacional junto con los nuevos fenómenos globales de comunicación, a saber: la difusión de internet y el uso masivo de las redes sociales ha propiciado el empleo del móvil como herramienta de captación y difusión de la imagen. En este sentido fue interesante percibir que prácticamente por norma a sus gentes les gusta tomarse fotos contigo, y que les tomes fotos. Este hecho produce, incluso en estos tiempos de una economía de turismo global, un ejercicio de extrañamiento. Las imágenes se convierten aquí en una forma temeraria de proyectarse al mundo. Ante esta difundida costumbre de tomarse fotos, iniciamos un viaje a través de las imágenes en el que se observaba desde sus inicios, la exuberancia de una cultura que adjudica al símbolo de la flor un papel predominante en todas las manifestaciones de su cotidianeidad. Tanto los edificios religiosos -mezquitas- como los civiles están recubiertos con azulejos que presentan patrones geométricos y representaciones esquemáticas de flores. Este tipo de decoraciones que utilizan la flor como elemento principal y que acompañan la vida de los ciudadanos, es omnipresente también en los textiles tanto en los que decoran las casas como en los que visten las personas, sobre todo las mujeres. Destacan particularmente los llamados *suzanis* (vocablo que proviene del persa y que significa aguja o aquello que se hace con la aguja), tapices bordados “que se usan como colgaduras o cobertores en varios países de Asia central” (Gillow y Sentance, 2000, p. 231).

6 EL VESTIDO, LOS ORNAMENTOS Y LOS SÍMBOLOS COMUNICAN

El ser humano más allá de su existencia como individuo se desarrolla en un entorno social. En este contexto la forma de vestir, el traje, los vestidos y la ornamentación de estos implementos comunican y se transmiten a través de las costumbres, la cultura y en ocasiones, de las obligaciones que determinan y condicionan a las personas de cada sociedad. Como apunta Umberto Eco (1972) “la vestimenta es comunicación” (p. 8) y como tal proceso, la elección de la misma, sea por cultura, tradición o por moda revela posiciones ideológicas. A través de las diferentes formas de vestir que tiene el género humano se transmiten códigos que pueden reflejar tanto un ilusorio sentimiento de libertad como por el contrario, patrones perfectamente articulados. Esto último puede llegar al punto de impedir a las personas expresar su propia individualidad, condicionando así los significados. En este sentido Uzbekistán aún una sociedad

que compagina una aparente armonía social con un particular gusto hacia el ornamento floral que se percibe en muchas de las manifestaciones de la cultura.

¿Cuáles podrían ser las razones de esta colorida, vívida y aparentemente feliz elección de patrones y formas de vestir en las mujeres? De la misma manera que la vida en el plano vegetal se mantiene, no a través del individuo -una planta muere, una flor se marchita- sino que la existencia vegetal continúa manifestándose en el resto de sus congéneres, en el ser humano, esta característica es fundamental para el sentimiento que el ser humano tiene hacia el reino vegetal, aspecto por el cual se mantiene vinculado con los ciclos de la naturaleza. Su utilización por tanto, se convierte en un recurso eficiente para mostrar determinadas circunstancias como son los procesos de formación y transformación de la identidad, personal o colectiva. Así el motivo aparentemente ligado únicamente a la belleza se constituye también como símbolo de vida: la estructuras florales presentes en las composiciones textiles de los suzani (bordados que perpetúan la tradición) y en los vestidos de las mujeres mantienen el vínculo de la mujer con lo natural, la flor y lo doméstico que obliga a asumir como natural este mismo rol.

Como ya se ha comentado, las mujeres como parte de su identidad visten con elementos florales de forma generalizada, construyendo una imagen de belleza cercana a la naturaleza. Silvia Rivera Cusicanqui (2010) señala cómo “Las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad.” (p. 20). En este sentido y mediante un proceso personal creativo, se consideró interesante poner de manifiesto la relación que mantiene particularmente a las mujeres en puestos secundarios de la esfera pública en el contexto social de Uzbekistán. Si bien en este país y durante las épocas bajo la dominación soviética las mujeres detentaban empleos en la industria, actualmente se encuentran más vinculadas al trabajo agrícola, en particular en las zonas rurales, en donde se requiere mano de obra mal remunerada. A pesar de ser un país de mayoría musulmana, el culto está restringido a la esfera familiar y a las tradiciones, pero la religión y los estamentos de poder se manifiestan en forma desigual en lo que se refiere a la correcta o decente forma de vestir, incidiendo particularmente en la vestimenta femenina. De hecho, De Souza (2010) apunta que el concepto de igualdad para las mujeres no tiene cabida en la *Sharia* que “[...] ordena la segregación de las mujeres y, de acuerdo con algunas interpretaciones más estrictas, las excluye completamente de la vida pública” (p. 75).

En el complejo panorama político de Uzbekistán, las mujeres -tras haber luchado junto a los hombres en una revolución social, y habiendo recuperado gran parte de sus derechos- pueden verse expuestas de nuevo a un proceso de sumisión: si bien no se impone el uso del velo, el símbolo floral ejerce como elemento determinante de un rol: el de la belleza o la idea de la mujer florero.

7 FLORES Y MUJERES BELLAS: NATURALES Y VULNERABLES

Tradicionalmente las flores se han considerado un medio para la expresión de los sentimientos más nobles del ser humano. Símbolos de la belleza, de la alegría, del placer y del amor, las flores están asociadas a lo efímero de la belleza. Las flores, al igual que las mujeres se asocian a la belleza, pero también son consideradas frágiles y vulnerables, en ocasiones tan cercanas a la manifestación de la pureza más prístina como a la pulsión del deseo más carnal, se encuentran inevitablemente ligadas por su propia naturaleza a todo aquello que tiene que ver con lo

sexual y reproductivo. Esta tipo de asociaciones tiene repercusiones sociales. Si se habla del simbolismo de las flores y del mundo vegetal se ha de tomar en consideración que dentro de cierto constructo ideológico-ético lo vegetal representa los valores más puros y trascendentes de lo humano. Desde siempre en la historia del ser humano ha existido una relación simbólica y/o metafórica entre ciertos elementos vegetales (hierbas, árboles, raíces, flores...) y el ser humano. Las formas vegetales proporcionan modelos de identificación de la naturaleza con la conducta humana y conceden un valor estético y ético a la acción del hombre y a la producción artística, otorgándole una característica trascendente al discurso artístico. Para Bachelard (2002) tanto las flores como su fruto “[...] procuran a la vez la vida y el sentimiento, la imaginación y el entendimiento, de donde el alma recibe la razón [...]” (p. 52), razón por la cual la utilización de motivos vegetales en determinados contextos otorga al elemento sobre el que se aplica un valor simbólico añadido, capaz de transformar radicalmente el significado que el sujeto u objeto tuviera anteriormente.

El género es un concepto creado socialmente que atribuye diferentes roles e identidades sociales a hombres y mujeres, sin embargo las diferencias que se establecen no son neutrales: “[...] en casi todas las sociedades el género es una importante forma de estratificación social” (Giddens, 2007, p. 450) y constituye un factor clave en la estructuración del tipo de oportunidades a las que pueden acceder el conjunto de los grupos e individuos. A pesar de los avances realizados en todo el mundo a favor de la consideración de las mujeres, sigue habiendo grandes grietas y desigualdades sociales que se revelan en las cuestiones de género. Es por ello que las estrategias de auto presentación de los individuos requieren de una atención particular a la apariencia física y a las capacidades de seducción adecuadas al rol habitualmente desempeñado por la mujer, mecanismos que están como indica Bourdieu (2006),

“[...] en el principio de alguna de las estrategias de subversión propuestas por el movimiento feminista, como la defensa del *natural look*, debería de extenderse a todas las situaciones en las que las mujeres pueden creer que ejercen las responsabilidades de un agente actuante cuando en realidad están reducidas al estado de instrumentos de exhibición o de manipulación simbólicos”. (p. 126)

Para Bataille (2007) la visión de una flor no solo revela esta parte esencial de la planta, sino que fundamentalmente provoca reacciones mentales mucho más significativas, “[...] porque la flor expresa una resolución vegetal oscura [...]” (p. 108) y sus cualidades simbólicas van más allá de la apariencia seductora que las flores ejercen sobre los seres humanos. Bataille previene sobre la capacidad que hemos desarrollado para realizar la sustitución de elementos yuxtapuestos que las flores nos ofrecen: los órganos reproductores de las flores son los que le conceden su verdadera razón de ser en la escala reproductora vegetal, pero por el contrario atributos como los pétalos y la corola –su apariencia externa–, son los que nos cautivan por su belleza y su fragilidad. De la misma manera socialmente cuando la mujer se ve obligada a embellecerse y a emplear motivos ornamentales florales trasmite la ambigüedad que se cimbra entre el poder y la belleza. Por un lado la aceptación del poder incluye la belleza como arma de dominación, pero por otra parte la idea de mantener a la mujer cercana al concepto de belleza, si bien permite la admiración de lo bello, este hecho se vuelve un arma de doble filo que obliga a las mujeres a no exponerse, a ser cuidadas y protegidas, volviéndose vulnerables y dominadas. Las mujeres transitan entonces desde las tareas familiares y los tradicionales vestidos campesinos de flores (Fig. 7) hacia la única vía de legitimación social que se produce a través del matrimonio y la nueva subordinación doméstica. Las familias en este tránsito proveían a las muchachas casaderas de la dote tradicional

conformada por los *suzanis* bordados comunitariamente con patrones florales, es decir que la mujer está tan identificada con lo tradicional que como dote le regalan más flores bordadas.

8 LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA Y LA VISIBILIZACIÓN

Retomando el concepto expositivo de la pieza, más allá de la belleza folclórica, el planteamiento artístico empleado permite visibilizar el papel de doble filo que juegan las mujeres. Por un lado, se pretendía evidenciar cómo estas se ven obligadas a mantener una conducta socialmente adecuada, adoptando los roles tradicionales y comportándose como la mujer modesta y virtuosa en el entorno familiar y por otro, se pretendía hacerlas visibles y perceptibles como trabajadoras dentro de la sociedad, más allá del uso de vestidos con flores que imponen las tradiciones o la religión. En el contexto universitario donde se realizó la obra (con una mayoría masculina), plantear una pieza artística -como experiencia abierta- en la que se ponían de manifiesto las cuestiones expuestas sobre la representación de la mujer era un ejercicio de carácter cooperativo-educativo, ya que propiciaba la visibilización de una realidad en evolución que daba un imaginario real a todas estas mujeres relacionadas con la belleza y el ornamento floral pero que sin duda trabajan duramente (Fig. 8).



Figura 7. Mujeres campesinas trabajando en el campo. Samarcanda. (Foto: I. Abarca, 2016).



Figura 8. Niñas limpiando alfombras en medio de la carretera camino a Bukhara. (Foto: I. Abarca, 2016).

El conjunto de la pieza se configuraba como una metáfora de la estrecha relación entre las mujeres, el arte, la cultura, la naturaleza y la tierra, explorando la representación icónica de la naturaleza en los textiles característicos de la cultura, los tradicionales *suzanis* y en la abrumadora abundancia de elementos florales en los vestidos de las mujeres, especialmente en el medio rural, pero también en las ciudades. Esta visión prestaba especial atención al papel primordial de las mujeres como artesanas, poseedoras y continuadoras de las tradiciones.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, el recurso de la utilización de flores como ornamento remite en principio a una realidad alegre y armoniosa. Sin embargo la realidad en Uzbekistán no es tan armoniosa como podría parecer en primera instancia. Tras el colapso de la economía soviética en 1991, el país asume su nuevo estatus como República independiente, convirtiéndose en un estado

en proceso de transición hacia una economía de mercado. En este tránsito, la mayoría de la población experimenta un deterioro de su situación tanto social como económica. La subida del coste de la vida aunada al descenso de los ingresos familiares dio como resultado una alta tasa de desempleo. Frente a este panorama, no es fácil reconocer de forma oficial problemáticas como la desigualdad respecto a las cargas sociales entre hombres y mujeres, y la precarización de la situación de las mujeres oculta tras los estereotipos de género.

La reflexión que se deduce de la evidencia observada propone que este tipo de decoración envuelve a las mujeres -a la vez que las margina- en un ámbito específico, relegándolas a la esfera doméstica y a los trabajos relacionados con el cultivo de la tierra o la transacción mercantil de productos. Todo ello camuflado tras la dimensión simbólica que trasladan las flores en determinado constructo ideológico-ético, en donde lo vegetal representa los valores más puros y trascendentes de lo humano.



Figura 9. Exposición *Go'zallik*. Arte y naturaleza en Uzbekistán. Samarcanda. (Foto: I. Abarca, 2016)



Figura 10. Mercado de abastos en Khiva. (Foto: I. Abarca, 2016)

El hecho de presentar la obra en un lugar en principio ajeno al arte (la Facultad de Ingeniería Agrónoma) constituyó un factor muy interesante, ya que aportó una percepción novedosa del hecho artístico. La realización de una obra artística en un contexto universitario, en donde se apreciaba una mayoría masculina, trataba de mostrar a través del vínculo floral la estrecha pero forzada vinculación de la mujer a la tierra y a los trabajos agrícolas o transacciones mercantiles en los mercados. Ante la pieza, el día de la inauguración de la obra, los espectadores -en su mayoría hombres, profesores y alumnos de la Facultad- manifestaban cierto desconcierto al no verse reflejados en las imágenes. Preguntaban: ¿y dónde están los hombres? (Fig. 9), los hombres estaban alrededor contemplando sí, la belleza que reflejan las imágenes, pero probablemente también las duras condiciones de vida de una agricultura de huerta, sin la suficiente maquinaria y el recurso de emplear a mujeres para ciertos trabajos cansados y duros. De esta forma, a través de lo visto y observado, la presencia femenina en las imágenes que componen la obra se transforma, y de ser un homenaje a la belleza (*Go'zallik* en uzbeko) en general, a la belleza de las flores y de las mujeres uzbecas, pasa a visibilizar el contraste entre la alegría de las flores en la vestimenta de las mujeres y su situación social en relación a los hombres cuyos trajes son más austeros y cercanos a la forma occidental de vestir. (Fig. 10).

El acto de intervenir en un espacio alternativo, ajeno al ámbito artístico, pero cercano a nuestras investigaciones (arte y naturaleza), puede generar una nueva mirada sobre una determinada problemática. En este sentido, partiendo del homenaje a la belleza implícita en el elemento floral y su relación con el género femenino se visibiliza a la mujer, esperando contribuir a su empoderamiento. La obra propone una revisión de los roles de género, cuestionando una imagen de la mujer-flor a través de las representaciones y asociaciones aparentemente inocentes que, repercuten de manera perjudicial en la equiparación de oportunidades en la sociedad contemporánea. La belleza de la flor presenta una metáfora de la mujer y de todos aquellos estereotipos preestablecidos y atribuidos habitualmente a la belleza femenina que la estigmatizan en su perjuicio en una fragilidad sin voz. Las imágenes expuestas señalan que la mujer se involucra en una serie de actividades productivas, y no sólo reproductivas, que aportan valor a la sociedad más allá de lo puramente estético y bonito. El montaje de esta intervención fotográfica en un contexto universitario agrícola e intercultural funcionaba como una herramienta educativa de sensibilización de los jóvenes estudiantes hacia los roles de género. El hecho de que los universitarios se involucraran en el trabajo, participaran, e interactuaran entre ellos, con la autora y con las fotos, favorecía que ellos mismos se cuestionaran los patrones de realización social.

Bibliografía

Bachelard, G. (2002). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, D. F.: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.

Bataille, G. (2007). El lenguaje de las flores. *Exit*, 28: 108-117.

Bourdieu, P. (2006). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Caerols, R. (2013). La praxis del artista: un enfoque desde la docencia y la investigación. *Cuadernos de Bellas Artes* (18), pp. 15-43. Recuperado de <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#18>

De Souza, B. (2010). *Decolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.

Eco, U. (1972). El hábito hace al monje. En Alberoni, F., Dorfles, G., Eco, U., Livolsi, M., Lomazzi, G., Sigurta, R. *Psicología del vestir*. (pp. 8-23) Barcelona: Lumen.

García, N. (2010). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?. *Artes Visuales* (6), pp.15-37. Recuperado de http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

Giddens, A. (2007). *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

Gillow, J. y Sentance, B. (2000) *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Guipúzcoa: Nerea.

González de Clavijo, R. (1999). *Embajada a Tamorlán*. Madrid: Clásicos Castalia.

Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.