

El Colegio de México

WOMEN OF ALLAH, LA FIGURA FEMENINA EN LA OBRA
FOTOGRAFICA DE SHIRIN NESHAT. PROCESO DE NEGOCIACIÓN
CON LA IMAGEN ORIENTALISTA.

Tesis presentada por
Reynier Valdés Piñeiro
en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD: Medio Oriente

Centro de Estudios de Asia y África

2013

Dedicada a mi esposa Alicia Reyes Fernández

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 2 |
| CAPÍTULO I. ORIENTALISMO Y REPRESENTACIÓN FEMENINA | 5 |
| 1.1 La propuesta de <i>Orientalismo</i> . Filiación teórica y debate acerca del término | 5 |
| 1.2 Desarrollo de la temática orientalista en el arte europeo del siglo XIX | 11 |
| 1.3 La representación orientalista de la figura femenina en la pintura del siglo XIX | 14 |
| 1.4 La representación de la figura femenina en la fotografía orientalista | 22 |
| 1.5 Sébah y Joaillier, entre las convenciones orientalistas y las concepciones propias sobre la modernidad otomana | 28 |
| 1.6 Arte orientalista producido por mujeres artistas y representación femenina..... | 33 |
| 1.7 Nuevas Shahrazades: mujeres artistas del Medio Oriente que revisitan de manera crítica los imaginarios orientalistas | 39 |
| CAPÍTULO II. REPRESENTACIONES ORIENTALISTAS SOBRE LA MUJER IRANÍ | 47 |
| 2.1 Irán en la génesis de un pensamiento orientalista | 47 |
| 2.2 Representaciones orientalistas sobre la mujer iraní en los diarios de viaje y las fotografías del período Qajar | 50 |
| 2.3 Nacionalismo, orientalismo y la construcción de la “nueva mujer” durante la dinastía Pahlavi..... | 63 |
| 2.4 La Revolución iraní y el nuevo paradigma de mujer. Reconfiguración de los imaginarios orientalistas en torno a la figura femenina iraní (1979-1989) | 79 |
| CAPÍTULO III. OPERANDO DESDE EL ESTEREOTIPO. PROCESOS DE NEGOCIACIÓN CON LA IMAGEN ORIENTALISTA EN <i>WOMEN OF ALLAH</i> | 98 |
| 3.1 Escenarios orientalistas de <i>Women of Allah</i> | 98 |
| 3.2 Procesos de negociación con la imagen orientalista | 110 |
| CONCLUSIONES | 128 |
| BIBLIOGRAFÍA | 134 |

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo fundamental analizar los procesos de negociación que establece la artista de origen iraní Shirin Neshat, con los imaginarios visuales de tradición orientalista en la serie fotográfica *Women of Allah*, producida entre los años 1993 y 1997. Como parte de este análisis, se valorará qué posibilidades ofrece la artista para la problematización de la identidad de las mujeres musulmanas y, en especial, para la reconstrucción de la complejidad identitaria del sujeto femenino iraní posrevolucionario.

Women of Allah recrea una serie de lugares comunes asociados con la representación de la figura femenina oriental y, de manera más específica, a la imagen de la mujer iraní revolucionaria, promovida por el discurso oficial de la República Islámica. El cliché del velo, el prejuicio sobre su supuesta pasividad y subordinación ante un orden patriarcal, su carácter “inescrutable”, así como el constructo de una mujer musulmana “fundamentalista”, se cuentan entre las principales ficciones revisitadas por la artista.

La reactualización de estos tópicos orientalistas ha determinado que una parte de la literatura crítica sobre la serie la entienda como una expresión de autoexotismo, que perpetúa los prejuicios sobre la condición de las mujeres en la cultura islámica. En esta línea de análisis se sitúan Barbad Golshiri y Mojgan Khosravi.¹ Otras aproximaciones proponen ver en ella estrategias de subversión de tales estereotipos, a través de recursos estético-visuales que establecen un enjuiciamiento feminista a la autoridad masculina, que

¹ Consúltense Barbad Golshiri, “For They Now What They Do Know”, *e-flux journal*, núm. 8, septiembre, 2009, [www.e-flux.com/journal/for-they-know-what-they-do-know/], consultado el 8 de agosto de 2013] y Mojgan Khosravi, “Shirin Neshat: A Contemporary Orientalist”, Tesis de Arte y Diseño, Ernest G. Welch School of Art and Design, Georgia, 2011.

tradicionalmente ha narrado a las mujeres “orientales”. A esta tendencia se adscriben Rose Issa, Véronique Rieffel y Aphrodite Navab.²

A la luz de estos enfoques contradictorios, el estudio tiene el propósito de mediar entre estas dos perspectivas. A saber, no asumir a *Women of Allah* en un solo sentido: ni como un despliegue de autoexotismo, ni como una acusación militante de los clichés sobre la mujer musulmana. La propuesta consiste en valorar ambos niveles de análisis al mismo tiempo, dando cabida a la ambigüedad que la atraviesa y tomando en cuenta que la relación con los códigos figurativos del orientalismo no es lineal, ni homogénea, sino compleja y contradictoria. Como parte de esta lógica de análisis surgen las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo se articula la representación de la figura femenina en la serie fotográfica *Women of Allah*? ¿Qué posibilidades ofrece la reinterpretación del lenguaje orientalista para la reconstrucción de sujetos femeninos que problematicen los roles tradicionales asignados por Occidente a las identidades complejas y múltiples de las mujeres en las sociedades islámicas?

Para dar respuesta a estas interrogantes la investigación se ha estructurado en tres capítulos. En el primero, “Orientalismo y representación femenina”, se refiere la evolución del término orientalismo y la revisión crítica a la que ha sido sometido por parte de los estudios feministas y de género. A continuación, se analiza cómo se ha comportado la construcción de la mujer en la pintura y la fotografía de temática orientalista, durante el

² Véanse Rose Issa, “Les noves Xahrazads”, en Patricia Almarcegui *et al.*, *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2003, pp. 136-163, Véronique Rieffel, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, París, Beaux Arts éditions, Institut des Cultures d'Islam, 2011 y Aphrodite Navab, *De-Orientalizing Iran: the Art of Sevruguin, Neshat, Navab and Ghazel: A Comparative Analysis of the Autobiographical Art of Four Diasporic Iranians: Neshat, Navab, Sevruguin and Ghazel*, Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

siglo XIX y comienzos del XX. En ello se toma en cuenta la participación de creadores europeos y otomanos. Asimismo se repasa en la concepción del sujeto femenino oriental en la obra de mujeres europeas que incursionaron en el género. Por último se advierte una tendencia en el ámbito de la fotografía contemporánea, protagonizada por creadoras originarias del Medio Oriente y el norte de África, a la reactualización de los imaginarios de inspiración orientalista con un sentido crítico.

En el segundo capítulo, “Representaciones orientalistas sobre la mujer iraní”, se identifican los estereotipos recreados en los diarios de viajeros europeos acerca de las mujeres de Persia durante el período Qajar. A la par se analiza la incorporación de estos clichés en la fotografías de carácter personal de Naser al-Din Shah y en la producción comercial de Antoin Sevruguin. A seguidas, se reconstruye el paradigma femenino que privilegió el nacionalismo Pahlavi, el cual pone de manifiesto la incorporación estratégica de un pensamiento autoorientalista. En la sección final del capítulo se analiza el cambio de modelo de mujer que determinó la instauración de la República Islámica de Irán y cómo esta nueva visualidad estimuló la reconfiguración de una serie de mitos sobre las mujeres musulmanas y el sujeto femenino iraní posrevolucionario, en particular.

En el último capítulo, “Operando desde el estereotipo. Procesos de negociación con la imagen orientalista en *Women of Allah*”, se identifican los lugares comunes asociados con la representación de la mujer musulmana, que Shirin Neshat revisita como parte de sus interpretaciones de diversos y posibles caracteres femeninos islámicos. En un segundo momento, se describen los procesos de negociación que establece la artista con los estereotipos sobre las mujeres iraníes revolucionarias, a través de estrategias estético-visuales que problematizan la complejidad y las contradicciones de sus identidades.

CAPÍTULO I. ORIENTALISMO Y REPRESENTACIÓN FEMENINA

Es difícil [...] imaginar una *Muerte de Cleopatra*,
con voluptuosos esclavos desnudos
siendo ejecutados por sirvientas,
pintado por una mujer artista de ese período.

Linda Nochlin, a propósito de *La Muerte de Sardanápalo*

1.1 La propuesta de *Orientalismo*. Filiación teórica y debate acerca del término

La publicación en 1978 de *Orientalismo*, por el crítico y teórico literario Edward Said, representó un giro decisivo en los estudios de voluntad poscolonial sobre los procesos socioculturales, que resultaron de la empresa colonial en Medio Oriente, y otros espacios colonizados. El historiador del imperialismo John M. MacKenzie, en su estudio significativo sobre la evolución del término orientalismo, argumenta que éste tuvo una connotación positiva, o al menos neutra, hasta la aparición del trabajo de Said, cuando pasó a denotar una estructura de mitos representacionales sobre el Oriente, con fines políticos e ideológicos, a cargo de un discurso hegemónico occidental.³

La tesis que sostiene Said, en su obra capital, plantea que los estudios orientalistas europeos, como disciplina constituida desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, generaron una serie de imágenes y estereotipos en torno al sujeto y la cultura orientales, que fueron incorporados y ampliados por la producción científica y artística europea de la época. La legitimidad que alcanzaron las representaciones del Oriente, según el intelectual de origen palestino, solo fue posible en el contexto del imperialismo francés y

³ John M. MacKenzie, *Orientalism history, theory, and the arts*, Manchester, Manchester University, 1996, p. 4.

británico en Medio Oriente y el norte de África. De este modo, distingue que la representación del Oriente está inserta en una relación de poder asimétrica y con fines políticos, en la que el sujeto oriental deviene un Otro cosificado e imaginario; en tanto necesidad de la cultura europea occidental de los siglos XVIII y XIX, de proyectar un Otro desde el cual autoafirmarse:

[...] el examen imaginario de las realidades de Oriente se basaba, más o menos exclusivamente, en una conciencia occidental soberana. A partir de la posición central e indiscutida de esta conciencia surgió un mundo oriental, primero de acuerdo a las ideas generales sobre quién o qué era un oriental, y después, de acuerdo a una lógica detallada y gobernada no solo por una realidad empírica, sino también por una serie de deseos, represiones, inversiones y proyecciones.⁴

El Oriente, por tanto, es un constructo moderno de Europa, que se desarrolló en el contexto del imperialismo colonial. En este sentido no es un espacio físico o histórico, sino una geografía imaginaria⁵ y atemporal.

Los principales asideros teóricos, a los que recurre Said en su obra más polémica, provienen del pensamiento de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1969) y *Vigilar y Castigar* (1975); así como de *Cuadernos de la cárcel* (1971) de Antonio Gramsci y *La larga revolución* (1961), de Raymond Williams. De estos autores incorpora sus nociones de hegemonía, entendida como un fenómeno de reproducción y consenso, que se expresa en el sistema de la cultura de una época.

⁴ Edward W. Said, *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes, Barcelona, Random House Mondadori, 2006, pp. 27-28.

⁵ Sobre esta noción véase el acápite “La geografía imaginaria y sus representaciones: orientalizar lo oriental”, *ibid.*, pp. 81-109.

La obra de Foucault, en particular, adquiere una importancia considerable en *Orientalismo* pues, como declara el propio autor, es a partir de la noción foucaultiana de discurso que él va a definir y entender la producción orientalista: “Creo que si no se examina el orientalismo como un discurso, posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario, a partir del período posterior a la Ilustración.”⁶

El desmontaje que el especialista en literatura comparada hiciera en *Orientalismo*, acerca de los estereotipos e imaginarios en torno al sujeto del Oriente y en especial relacionados con la cultura islámica, pronto generó fieles adeptos y acérrimos detractores.⁷ Sobre esto último resulta ilustrativa la disputa teórica e ideológica que sostuvieron el especialista en historia del islam, Bernard Lewis, y Edward Said, a raíz de las ideas propuestas en *Orientalismo*: “Para demostrar este punto, el Sr. Said toma una serie de decisiones muy arbitrarias. Su Oriente, se reduce a Medio Oriente, y su Medio Oriente a una parte del mundo árabe. Mediante la eliminación de los estudios turcos y persas, por un lado, y los estudios semíticos, por otra, aísla los estudios árabes tanto de sus contextos históricos, como filológicos.”⁸

La mayoría de las críticas que ha recibido la obra en cuestión, coinciden en que Said presenta la construcción de lo “oriental” por Occidente, como un fenómeno demasiado

⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁷ Sobre esta postura consúltese lo que apunta Robert Irwin, *Dangerous knowledge orientalism and its discontents*, Woodstock-Nueva York, Overlook Press, 2006, pp. 301-302.

⁸ Bernard Lewis, “The Question of Orientalism”, *The New York Review of Books*, 24 de junio de 1982, [www.nybooks.com/articles/archives/1982/jun/24/the-question-of-orientalism/?pagination=false], consultado el 3 de junio de 2013. (Traducción propia.)

homogéneo, como un sistema cerrado que excluye posturas complejas y contradictorias, que también atraviesan dicha representación. Asimismo, en la cuerda del reproche de Lewis, se le cuestiona la limitación que implica centrar su investigación en el desarrollo de la tradición orientalista francesa y británica, sin considerar otras corrientes como la alemana, la rusa y la italiana: su descripción totalizadora del funcionamiento del orientalismo, queda sesgada con tales ausencias.

El propio Said se vio en la necesidad de delimitar su noción de orientalismo, en un trabajo como “Orientalismo reconsiderado”, del año 1985. En dicho artículo reconoce que el término hace referencia a distintos ámbitos imbricados, tales como la relación histórica y cultural entre Europa y Asia, la disciplina científica europea del siglo XIX y los constructos ideológicos sobre el Oriente. El elemento en común, entre estos tres dominios, radica en el hecho de que la división entre Occidente y Oriente se inscribe dentro de una geografía imaginaria, que es el resultado de la creación humana. Ambos constructos, argumenta, deben ser estudiados como “componentes integrantes de la vida social y no como partes de un mundo natural o divino.”⁹

Más allá de la crítica razonable a la que ha sido sometida la propuesta de Said, el término ha tenido una apropiación muy fructífera en el terreno académico y, en particular, en las perspectivas de análisis de carácter poscolonial. A partir de su obra capital, el orientalismo devino una categoría de análisis, que comenzó a aplicarse en otras áreas de la creación artística como es el caso de la pintura, la fotografía y el cine. Al respecto señala MacKenzie: “Pocos libros han estimulado, al mismo tiempo, tanta controversia o influenciado tantos estudios. La teoría de la literatura colonial, la antropología, los estudios

⁹ Edward W. Said, “Orientalism Reconsidered”, *Cultural Critique*, núm. 1, otoño, 1985, p. 90.

de la mujer, la historia del arte, la historia del teatro, los estudios de medios de comunicación, la historia de la filología y la geografía histórica; incluso los estudios, muy de moda, sobre el patrimonio y el turismo, todos han estado bajo su influencia.”¹⁰

En el ámbito de los estudios sobre la mujer, el modelo discursivo de *Orientalismo* fue asimilado con cierta inmediatez, como lo expresan la obra de la historiadora del arte Linda Nochlin *El Oriente imaginario* (1983)¹¹ y *Mitos de Europa sobre Oriente* (1986),¹² de la intelectual Rana Kabbani. La aceptación que tuvo la obra de Said en estos trabajos de corte feminista, se debió al análisis de éste acerca de la representación de la mujer en la literatura orientalista, donde es descrita como un objeto sexual. En este sentido puede decirse que la obra de Said sentó las bases para el desarrollo de un nuevo campo de investigación, referido a la concepción de la figura femenina en la producción artística y literaria colonial.

Los postulados de Said acerca de la representación orientalista de la mujer también han estado sujetos a una revisión crítica por parte de los estudios poscoloniales y el criticismo feminista. La investigación de Meyda Yeğenoğlu *Fantasías coloniales: hacia una lectura feminista del orientalismo* (1998),¹³ constituye un ejemplo significativo. En dicha obra la autora cuestiona el carácter totalizador que le confiere Said al orientalismo, lo cual impide valorar el poder de agencia del Otro.¹⁴ En lo que respecta a la dimensión sexual que advierte Said en la representación del sujeto femenino, critica la posición tangencial

¹⁰ MacKenzie, *Orientalism history, theory, and the arts*, *op. cit.*, p. 4. (Traducción propia.)

¹¹ Linda Nochlin, “The Imaginary Orient”, en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Nueva York-Londres, Routledge, 2004, p. 290.

¹² Rana Kabbani, *Europe's Myths of the Orient*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

¹³ Meyda Yeğenoğlu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Nueva York, Cambridge University, 1998.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

que ocupó este tema en su obra. Para ella la reificación sexual de la mujer debe ocupar un lugar central en la lectura del discurso orientalista: “Los actos occidentales para la comprensión de Oriente y sus mujeres no son dos iniciativas distintas, sino que son aspectos entrelazados del mismo gesto [...] la cuestión de la sexualidad no puede tratarse como algo separado; ella rige y estructura el carácter de cada relación con el otro.”¹⁵

A la luz de la observación de Meyda, el presente estudio prestará particular atención al trasfondo sexual de los imaginarios orientalistas. Asimismo se trabajará con una noción de orientalismo entendida, en lo fundamental, como una relación de poder asimétrica,¹⁶ que se expresa en la esfera de las representaciones acerca de la cultura y el sujeto orientales. Conscientes también de las críticas a las que ha sido sometida la perspectiva saidiana, se trascenderá la visión de una representación orientalista homogénea, para entenderla como un fenómeno complejo y contradictorio.

La perspectiva de género en el orientalismo: raza, feminidad y representación (1996)¹⁷ de la historiadora del arte Reina Lewis y el estudio citado de la socióloga Meyda Yeğenoğlu, resultan referentes teóricos importantes para el desarrollo de la presente investigación, por el interés que muestran ambas autoras en la concepción de la mujer en la creación orientalista.

Colonizando a Egipto (1988), del teórico político Timothy Mitchell, también deviene una obra de consulta notable, debido a la incorporación de la teoría de Said y al

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ “Mi argumento es que el orientalismo constituye fundamentalmente una doctrina política que se impuso sobre Oriente porque era más débil que Occidente; y que Occidente malogró la diferencia de Oriente con su debilidad.” Said, *Orientalismo*, *op. cit.*, p. 275.

¹⁷ Reina Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, Londres, Routledge, 1996, p. 110.

rescate que hace de la agencia del sujeto oriental en la narrativa del colonialismo. Mitchell insiste en entender el orientalismo como una posición de poder y una estructura mental, heredados de la cultura europea del siglo XIX.¹⁸

1.2 Desarrollo de la temática orientalista en el arte europeo del siglo XIX

En el ámbito de la historia del arte eurooccidental, se denomina arte orientalista a una corriente temática que se desarrolló en Europa,¹⁹ la cual halló su expresión fundamental en la pintura. Sus orígenes se remontan al siglo XVII, aunque, como ocurrió con la literatura, el auge de las artes visuales de inspiración oriental se produjo en el XIX, como parte del espíritu del Romanticismo.²⁰ Dicha temática estuvo presente en otras manifestaciones artísticas como la música, la arquitectura, el teatro y el diseño gráfico.²¹

El arte orientalista pretendía recrear las costumbres, paisajes, monumentos y los sujetos de las llamadas culturas orientales, que en el imaginario de la época estaban vinculadas con las regiones que comprendía el Imperio Otomano: Turquía, el Oriente Próximo, la Península Arábiga, Egipto e incluso Grecia. Las regiones de España que habían estado bajo dominio musulmán y el norte de África, en general, formaban parte de esta “geografía imaginaria”, al igual que la Persia Qajar.

¹⁸ Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Nueva York, Cambridge University, 1988, pp. 26, 21, 31.

¹⁹ También tuvo representantes en los Estados Unidos y en el propio Imperio Otomano. Véase MacKenzie, *Orientalism history, theory, and the arts*, *op. cit.*, pp. 44, 61.

²⁰ Consúltese Véronique Rieffel, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, París, Beaux Arts éditions, Institut des Cultures d'Islam, 2011, p. 15.

²¹ MacKenzie, *Orientalism history, theory, and the arts*, *op. cit.*, pp. 41-42.

Los relatos de viajeros a estas regiones, de los siglos XVIII y XIX, constituyeron una fuente importante de inspiración para el desarrollo de dicha temática; como lo demuestra la enorme influencia que ejerció en los artistas orientalistas, la publicación de las cartas de la viajera inglesa Lady Mary Wortley Montagu, en 1763:²² sus descripciones del harén y el baño turco condicionarían, de manera notable, el imaginario de artistas como Jean Auguste Dominique Ingres y Jean-Léon Gérôme.

La publicación en Europa de *Las mil y una noches*, gracias a la traducción de Antoine Gallad de comienzos del siglo XVIII, también devino un estímulo notable de las fantasías sobre el Oriente. La mentalidad europea de esta época asumiría a los personajes de Shahrazade y Shahriar como el modelo de la mujer y el hombre orientales: él en su carácter de soberano déspota; ella como arquetipo de sensualidad y engaño.

Las invasiones napoleónicas a Egipto (1798-1801) y la *Descripción de Egipto*²³ que resultó de esta empresa, acrecentaron la pasión occidental por el mundo oriental islámico, heredero de un pasado civilizatorio glorioso; al mismo tiempo que explica el contexto imperialista y colonial en que tuvo lugar esta manía por el Oriente.

La pintura orientalista tuvo en Francia a sus más destacados exponentes:²⁴ Jean Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Théodore Chassériau y Jean-Léon Gérôme.

²² Véase el trabajo de Patricia Almarcegui, “La fascinació del viatge a orient. Lady Wortley Montagu”, en Patricia Almarcegui *et al.*, *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2003, pp. 14-34.

²³ *Description de l'Égypte*. Auspiciada por Napoleón Bonaparte, se trata de una serie de volúmenes publicados en francés, entre 1809 y 1829, donde se describen la topografía, el clima, la flora y fauna, así como los sitios arqueológicos de Egipto. En su elaboración participaron alrededor de 160 expertos. Su publicación ejerció una influencia decisiva en el desarrollo de la egiptología moderna.

²⁴ En el año 1982, Donald A. Rosenthal organizó una exposición dedicada a la representación orientalista en la tradición pictórica francesa con el título *El Oriente Próximo en la pintura francesa, 1800-1880 (The Near East in French Painting, 1800-1880)*. Esta tuvo como sedes al Memorial Art Gallery de la Universidad de

En Inglaterra, como refiere MacKenzie,²⁵ también hubo un grupo de reconocidos artistas que trataron los temas orientales: David Roberts, John Frederick Lewis, Arthur Melville.²⁶ La temática oriental se popularizó en Europa y tuvo representantes en Estados Unidos; así como en el propio Imperio Otomano, con el ejemplo representativo de la pintura de Osman Hamdi Bey.

El género orientalista conoció un verdadero auge en el siglo XIX y se continuó hasta la primera mitad del siglo XX²⁷, en creadores como Jules Migonney –*El baño moro* (1911)–²⁸ (ver figura 1) y Henri Matisse, en sus interpretaciones del motivo de la odalisca de la década del veinte –*Odalisca con pantalón rojo* (1921)–²⁹ (ver figura 2).

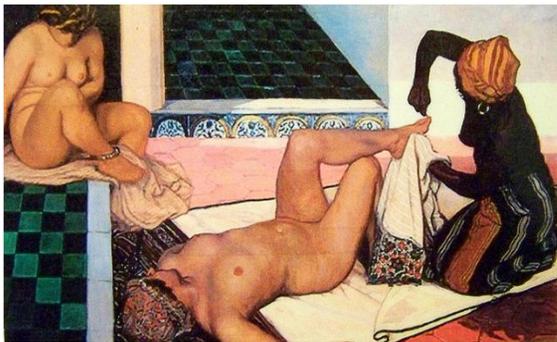


Figura 1, Jules Migonney, *El baño moro* (1911)

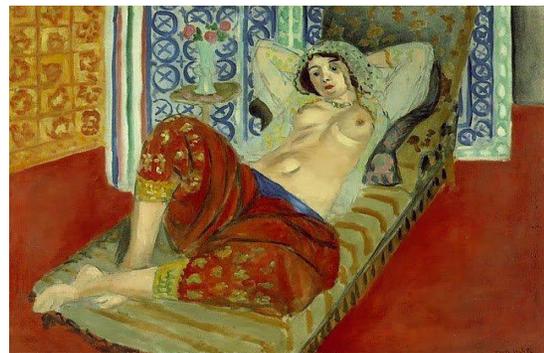


Figura 2, Henri Matisse, *Odalisca con pantalón rojo* (1921)

Rochester, en un primer momento, y al Museo de Arte Neuberger de la ciudad universitaria de Nueva York. Citado por Nochlin, “The Imaginary Orient”, *op. cit.*, pp. 289, 298.

²⁵ MacKenzie, *Orientalism history, theory, and the arts*, *op. cit.*, p. 44.

²⁶ La obra de estos artistas figuró en la exposición *El encanto de Oriente: pintura orientalista británica*, que organizó la Tate Britain, en el año 2008, dedicada a la pintura orientalista de creadores de origen inglés. Véase: “The Lure of the East: British Orientalist Painting”, *Tate Britain Exhibition*, 4 de junio de 2008, [www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/lure-east-british-orientalist-painting, consultado el 2 de abril de 2013.]

²⁷ La exposición *De Delacroix a Kandinsky: el orientalismo en Europa*, organizada por Museos reales de Bellas Artes de Bélgica del 15 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011, se propuso ilustrar la continuidad de la temática orientalista hasta las primeras vanguardias artísticas. Véase: Davy Depelchin, “From Delacroix to Kandinsky. Orientalism in Europe”, *Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, 15 de octubre de 2010, [www.expo-orientalisme.be/, consultado el 2 de abril de 2013].

²⁸ *Le Bain maure*, Museo de Brou, Bourg-en-Bresse.

²⁹ *Odalisque en pantalon rouge*, Centro Georges Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno, París.

El motivo de la mujer oriental tuvo un lugar privilegiado dentro de la temática orientalista, por lo general asociado con significados erótico-sexuales. Este énfasis en el carácter “sensual” de las mujeres orientales, ha sido interpretado como expresión de las fantasías y las represiones sexuales de la cultura europea del siglo XIX,³⁰ lo cual pone de manifiesto una relación paradójica con estos imaginarios pues, si bien hay un regodeo en representarlos, también hay una condena de las “conductas” y las “libertades” del llamado Oriente.³¹

1.3 La representación orientalista de la figura femenina en la pintura del siglo XIX

A propósito de la trascendencia en la obra de Gustave Flaubert, de su experiencia con la cortesana y bailarina egipcia Kuchuk Hanem, como arquetipo de la mujer oriental, apunta Said: “Él era extranjero, relativamente rico y hombre, y esos eran unos factores históricos de dominación que le permitían, no solo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental.”³² Así pues, para Said, la representación de la figura femenina en la literatura orientalista del siglo XIX, está mediada por una relación patriarcal y sexista, en la que la mujer deviene un pretexto para recrear una serie de fantasías eróticas en torno al “misterio”³³ del Oriente. A partir del modelo de Kuchuk Hanem, Said advierte en la literatura de Flaubert –*Salambó* (1862), *La*

³⁰ En este sentido, Rana Kabbani refiere que la mirada hacia el Oriente “refleja, como una suerte de espejo convexo, al Occidente que lo produce”. Véase Rana Kabbani, *Europe's Myths of the Orient*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 85.

³¹ Nochlin, “The Imaginary Orient”, *op. cit.*, p. 296.

³² Said, *Orientalismo*, *op. cit.*, p. 25.

³³ Nochlin identifica que lo sexual asociado con el misterio del Oriente es un lugar común de la ideología orientalista. Consúltese Nochlin, “The Imaginary Orient”, *op. cit.*, p. 290.

tentación de San Antonio (1874)– la reificación sexual del sujeto femenino oriental,³⁴ en una relación en la que el sexo y Oriente se asocian de manera indistinta.³⁵ El mismo fenómeno es constatado por el teórico de la literatura, aunque de manera tangencial, en el ámbito pictórico de la época.³⁶

El análisis de Said sobre la situación de la mujer en la literatura orientalista, ha sido interpretado como una cuestión secundaria en su comprensión del funcionamiento del orientalismo: “[...] ni las imágenes de la mujer, ni las imágenes de la sexualidad se entienden como aspectos importantes de la forma en que se estructura el discurso orientalista.”³⁷ No obstante, como se ha venido indicando, sus consideraciones sentaron las pautas para el desarrollo de un campo de estudio novedoso.

Antes de pasar a analizar cómo se ha comportado el tratamiento de la figura femenina en la pintura orientalista, resulta oportuno traer a colación las observaciones de Chizuko Ueno en “Orientalismo y género”. El Oriente, según lo ha argumentado la socióloga feminista, desde la perspectiva del orientalismo clásico, posee una naturaleza femenina. Esto trae como consecuencia que la mujer sea “doblemente afeminada”.³⁸ El sujeto femenino oriental, por tanto, deviene la esencia de la otredad y la pasividad, dentro de este discurso masculino-sexista.

³⁴ “Kuchuk es menos una mujer que un despliegue de feminidad emocionante, aunque inexpresivo verbalmente, es el prototipo de la Salambó y de la Salomé de Flaubert, así como de todas las versiones de la tentación carnal femenina de su San Antonio. Como la reina de Saba [...] ella podía decir –si pudiera hablar– «Je ne suis pas une femme, je suis un monde»”. Said, *Orientalismo*, *op. cit.*, p. 256.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 168.

³⁷ Yeğenoğlu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, *op. cit.*, pp. 25-26.

³⁸ Chizuko Ueno, “Orientalismo y género”, *Debate Feminista*, vol. 14, año 7, octubre, 1996, p. 166.

Durante el siglo XIX, la representación de la mujer oriental constituyó uno de los motivos más recurrentes, sino el más, de esta tendencia; lo mismo que el espacio mítico del harén, escenario por excelencia en el que van a situarse las fantasías eróticas alrededor de ella. Ligado a este imaginario figurará también la caracterización del soberano oriental, como déspota dado a los excesos, violento y opresor de la mujer.³⁹ En este sentido, *La Muerte de Sardanápalo* (1827),⁴⁰ de Eugène Delacroix, constituye un ejemplo paradigmático (ver figura 3), según lo ha argumentado Linda Nochlin, quien además plantea que los asesinatos de mujeres aquí representados deben interpretarse como “corolario de la dominación masculina”.⁴¹



Figura 3, Eugène Delacroix, *La Muerte de Sardanápalo* (1827)

En esta producción pictórica, dominada por artistas hombres, se enfatizan una serie de constantes visuales en la concepción de los sujetos femeninos. Entre ellas sobresale la desnudez, asociada con situaciones eróticas y el motivo del velo, que devino una quimera

³⁹ Laurie A. Schneider, *The Methodologies of Art: An Introduction*, Boulder, Colorado, Westview Press, a member of the Perseus Books Group, 2010, p. 87.

⁴⁰ *La Mort de Sardanapale*, Museo del Louvre, París.

⁴¹ Linda Nochlin, “The Imaginary Orient”, *op. cit.*, p. 296.

del deseo de posesión y control sobre el cuerpo de la mujer.⁴² El tema de la odalisca –*La gran odalisca*,⁴³ de Jean Auguste Dominique Ingres (1814)–, las escenas en el harén –*El harén*,⁴⁴ de Frederick Lewis (ca. 1850)–, el baño y la mujer velada –*Mujeres bañándose* (1898)⁴⁵ y *Dama circasiana velada* (1876),⁴⁶ ambas de Jean-Léon Gérôme –, son representativos de este síntoma (ver figuras 4, 5, 6 y 7, respectivamente).



Figura 4, Jean Auguste Dominique Ingres, *La gran odalisca* (1814)



Figura 5, Frederick Lewis, *El harén* (1850)



Figura 6, Jean-Léon Gérôme, *Mujeres bañándose* (1898).



Figura 7, Jean-Léon Gérôme, *Dama circasiana velada* (1876).

⁴² Malek Allouha, *The colonial harem*, trad. Myrna Godzich y Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 5.

⁴³ *La Grande Odalisque*, Museo del Louvre, París. Reina Lewis reconoce que la figuración de la odalisca se encontró entre las principales motivaciones de la primera generación de pintores orientalistas franceses. Véase Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, op. cit., p. 110.

⁴⁴ *The Harem*, El museo de Victoria y Alberto, Londres.

⁴⁵ *Femmes au bain*, Museo Georges-Garret, Vesoul.

⁴⁶ *Femme circassienne voilée*, colección privada.

La gran odalisca ocupa un lugar central dentro de esta temática, pues se convertirá en un modelo muy influyente, en este tipo de figuración. Se trata de un desnudo en primer plano, en el que, como apunta la historiadora del arte, Laurie A. Schneider, la odalisca dirige la mirada hacia el espectador, con un mensaje sexual explícito.⁴⁷

Una obra de Gérôme como *Mercado de esclavos* (ca. 1866),⁴⁸ podría resumir la situación del desnudo femenino oriental (ver figura 8), en la tradición pictórica orientalista masculina. Al reparar en la jerarquización de las figuras se comprueba que la mujer ocupa una escala menor, en consonancia con la indefensión en que se halla, frente a los dos hombres que la sostienen. En esta pintura también es notable el contraste entre la desnudez extrema del personaje femenino y la abundancia del ropaje que llevan los hombres, en lo que podría leerse el binarismo que cuestiona la antropóloga Sherry Ortner, acerca de la concepción mujer-naturaleza y hombre-cultura. Ortner ha desmontado cómo tradicionalmente se ha asociado al sujeto femenino con el mundo “natural”, debido a su condición biológica como reproductora; con lo cual este queda en una escala inferior –por emocional e instintivo– con relación a un orden masculino racional: “[...] Su cuerpo y sus funciones, implicados durante más tiempo en la «vida de la especie», parecen situarla en mayor proximidad a la naturaleza, en comparación con la fisiología del hombre, que lo deja libre en mayor medida para emprender los planes de la cultura [...]”.⁴⁹

⁴⁷ Schneider, *The Methodologies of Art: An Introduction*, op. cit., p. 89. Esta desnudez se tornará aún más directa en la versión conocida como *Odalisca en grisalla* (*Odalisque in Grisaille*, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York), pintada entre 1824-1834. La misma concepción de la mujer oriental, aparece en la última obra de Ingres *El Baño turco*, del año 1862.

⁴⁸ Instituto de Arte Clark, Williamstown, Massachusetts.

⁴⁹ Sherry Ortner, “Is Female to Male as Nature Is to Culture?”, *Feminist Studies*, vol. 1, núm. 2, otoño, 1972, p. 12.

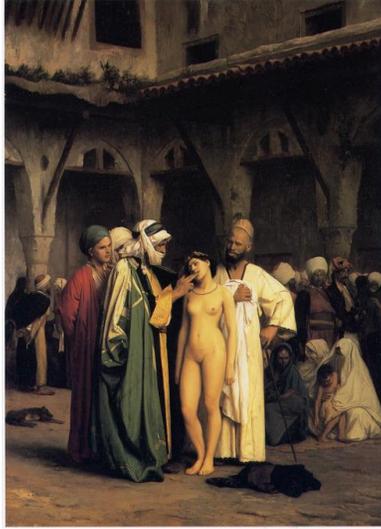


Figura 8, Jean-Léon Gérôme, *Mercado de esclavos* (ca. 1866).

La mujer concebida como un sujeto pasivo es una constante en la caracterización de la figura femenina en las artes visuales de temática orientalista: ya sea que se halle desnuda o vestida, siempre se la representa en un contexto de inacción. No es casual que, por regla general, se encuentren reclinadas, acostadas y sentadas; posiciones ideales para ser consumida por la mirada masculina. *Mujeres de Argel en su apartamento* (1834),⁵⁰ una obra significativa en la trayectoria orientalista de Delacroix (ver figura 9), lo expresa muy bien.



Figura 9, Eugène Delacroix, *Mujeres de Argel en su apartamento* (1834).

⁵⁰ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Museo del Louvre, París.

Dentro de esta tradición pictórica orientalista, debe prestarse particular atención a la manera en que es concebida la mujer oriental en la obra del intelectual otomano Osman Hamdi Bey. Hijo de Ibrahim Edhem Pasha, quien fungió como Gran Visir en el reinado del sultán Abdulhamid II, éste se formó según los principios de la educación moderna, en el contexto de las tanzimat.⁵¹ En París, Hamdi Bey fue discípulo de Jean-Léon Gérôme y es a partir de este contacto con la pintura francesa que va a desarrollar una producción pictórica dentro de los cánones estéticos de la corriente orientalista. Los cuadros de Bey han sido interpretados como una propuesta de orientalismo alternativo, que contrarresta la visión exótica del Oriente otomano,⁵² al mostrar una distancia más respetuosa que sus homólogos europeos en la descripción de la vida religiosa musulmana y en la concepción de las mujeres otomanas.⁵³ Katherine Hoffman ha señalado que su pintura “a menudo reaccionó contra el cliché de la mujeres orientales concebidas como objeto sexual”.⁵⁴ Esto puede advertirse en obras como *Mujeres paseando* (1887)⁵⁵ y *Mujeres en la puerta de la mezquita*⁵⁶ (ver figuras 10 y 11 respectivamente), ambas de finales de la década de 1880, en las que el pintor rompe con el “encierro” característico de la pintura orientalista, para presentar “al aire libre” a un grupo de damas otomanas, vestidas con elegancia y que asumen poses desenfadadas y alegres. Así puede hablarse de un intento por trascender el sentido de “otredad” y la carga sexual que el arte orientalista europeo le confirió al sujeto

⁵¹ Término con el que se conoce al período de reformas modernizadoras que llevó a cabo el Imperio Otomano entre 1839 y 1876. Su significado en turco osmanlí es “reorganización”.

⁵² Michelle L. Woodward, “Between Orientalist Clichés and Images of Modernization: Photographic Practice in the Late Ottoman Era”, *History of Photography*, vol. 27, núm. 4, invierno, 2003, p. 364.

⁵³ Rieffel, *Islamania, de l’Alhambra à la burqa, histoire d’une fascination artistique, op. cit.*, p. 31.

⁵⁴ Katherine Hoffman, “Orientalism”, en John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York-Londres, Routledge-Taylor & Francis Group, 2008, p. 1032.

⁵⁵ *Les Femmes en promenade*, ubicación desconocida.

⁵⁶ *Women at the Door of the Mosque*, hacia finales de 1880, ubicación desconocida.

femenino oriental: la ausencia del desnudo femenino en la pintura de Hamdi Bey podría entenderse desde esta perspectiva. Sin embargo, en la carrera de este artista también hay trabajos que reproducen el exotismo y la reificación sexual asociados con la mujer oriental musulmana. Repárese en *Mihrab* (1901),⁵⁷ cuadro que resume, de manera emblemática, esta postura (ver figura 12).

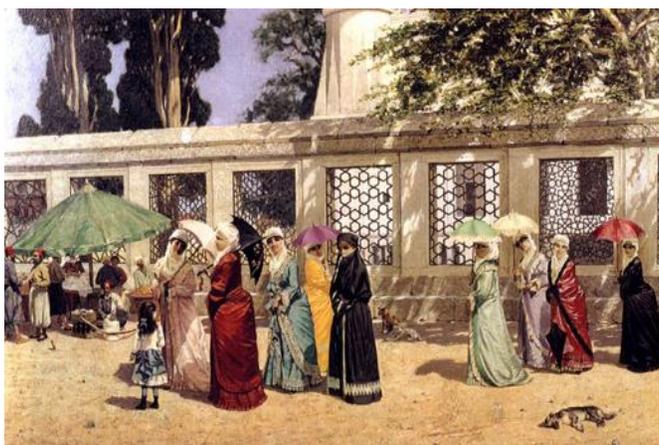


Figura 10, Osman Hamdi Bey, *Mujeres paseando* (1887).



Figura 11, Osman Hamdi Bey, *Mujeres en la puerta de la mezquita*, hacia finales de 1880.



Figura 12, Osman Hamdi Bey, *Mihrab* (1901).

⁵⁷ *Mihrab*. Ubicación desconocida. Sobre la singularidad de esta pintura consúltese a Sophie Basch, “Osman Hamdi Bey et la chronique «Orient» d'Adolphe Thalasso dans L'Art et les Artistes (1906-1914)”, *Turcica*, vol. 42, 2010, p. 215.

Los contrastes en el tratamiento de la figura femenina en el arte pictórico de Hamdi Bey, permiten hablar de una representación contradictoria de la mujer oriental, la cual se debate entre las convenciones establecidas por la tradición orientalista y una visión alternativa menos exótica y más humana. Este carácter paradójico podría estar relacionado con las experiencias de vida de Hamdi Bey, ciudadano otomano que vivió durante su juventud en París y participó en sus dinámicas culturales y donde pudo tomar conciencia de los mitos europeos sobre el Oriente y sus mujeres. Tales reduccionismos, que implicaban a su cultura de origen, pudieron haberlo motivado a explorar otras posibilidades para su representación.

Woodward y Hoffman no relacionan, de forma directa, el tratamiento alternativo del Oriente y la mujer en la pintura de Hamdi Bey con el factor identitario; es decir la distancia más respetuosa de sus representaciones no se explica por un sentido de pertenencia a la cultura otomana, sino que más bien esto parece estar implícito en los análisis de dichas autoras. En Véronique Rieffel hay un breve acercamiento a entender el fenómeno como resultado de una cultura híbrida –“artistas de dos orillas”–, cuando se refiere a “una versión oriental del orientalismo”.⁵⁸

1.4 La representación de la figura femenina en la fotografía orientalista

El surgimiento de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX coincidió con el auge de la corriente orientalista en las artes y la literatura. Las posibilidades excepcionales que brindaba el nuevo medio hicieron que en breve tiempo se convirtiera en una herramienta

⁵⁸ Rieffel, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, op. cit., pp. 28-31.

privilegiada para el registro “objetivo” y “científico” de los paisajes, monumentos y sujetos de aquellos espacios que estimulaban las fantasías coloniales. Las regiones que conformaban el Imperio Otomano se contaron entre los primeros lugares fotografiados fuera de Europa y los Estados Unidos,⁵⁹ como parte de la obsesión europea por el mundo islámico oriental. En este contexto se desarrolló una producción fotográfica de temática orientalista,⁶⁰ muy influenciada por las convenciones de este género en la esfera de la pintura.⁶¹

Con el perfeccionamiento de la técnica fotográfica hacia mediados del siglo XIX, la fotografía devino una actividad comercial muy próspera, que se extendió por toda Europa y los Estados Unidos. Su éxito económico estimuló el establecimiento de estudios fotográficos en las principales ciudades culturales del Imperio Otomano como Estambul, El Cairo y Beirut. La nueva empresa económica en la región implicó a individuos locales,⁶² por lo general poseedores de una educación moderna occidental,⁶³ así como a europeos

⁵⁹ Woodward, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization", *op. cit.*, p. 364.

⁶⁰ La noción de fotografía orientalista está tomada de la historiadora del arte y especialista en historia de la fotografía Katherine Hoffman. Consúltese Hoffman, "Orientalism", *op. cit.*, pp. 1029-1032.

⁶¹ Rieffel, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op. cit.*, p. 31.

⁶² Katherine Hoffman cita que en su mayoría eran de origen cristiano, debido en parte a las restricciones religiosas que establece el islam para la reproducción de imágenes, Hoffman, "Orientalism", *op. cit.*, p. 1030. Es importante señalar que este criterio de Hoffman es muy cuestionable, pues obvia la tradición figurativa que atraviesa la evolución del arte islámico, presente en una manifestación como la miniatura. Ello podría explicarse si se toma en cuenta que la familiaridad con los avances técnicos de Europa, estuvo determinada por una posición social y económica privilegiada, que trasciende la filiación religiosa. Naser al-Din Shah, por ejemplo, quien se debía a una cultura musulmana chif duodecimana, fue quien inició la actividad fotográfica en Persia, con las cámaras que le obsequiaron desde Europa. De modo que no se puede reducir esta cuestión a un fenómeno de trasfondo religioso.

⁶³ Fulya Ertem, "Facing the 'Other': A critical Approach to the Construction of Identity Narratives in the Early Photographic Practice of the Ottoman Empire", *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, núm. 4, noviembre, p. 293.

En ello desempeñó un papel importante el proceso de secularización que experimentaron las instituciones educacionales de los *millets* cristianos, armenios y griegos, de donde procedería una emergente burguesía comercial, según lo refiere Erik Zürcher, *Turkey: A Modern History*, Nueva York, I. B. Tauris, 1994, p. 64.

emprendedores. Unos y otros sacaron provecho del interés de los viajeros europeos por llevarse un recuerdo gráfico⁶⁴ de su visita a las “misteriosas” tierras del Oriente.

Los fotógrafos europeos y otomanos recurrieron a una serie de clichés, heredados de la pintura, para la representación de la figura femenina oriental. El motivo pictórico de la odalisca, por ejemplo, se contó entre los más evocados.⁶⁵ Éste puede reconocerse en la temática de las “mujeres turcas”, que se volvió muy popular a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Piezas como *Odalisca sentada*⁶⁶ y *Odalisca reclinada*,⁶⁷ ambas realizadas en 1858, por Roger Fenton (ver figuras 13 y 14, respectivamente), *Grupo de mujeres del harén* (1870-1880)⁶⁸ de los hermanos Zangaki (ver figura 15) y *Dama turca en el harén* (ca. 1885)⁶⁹ de Jean Pascal Sébah y Joaillier (ver figura 16),⁷⁰ dan fe de ello.

⁶⁴ Woodward, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization", *op. cit.*, p.364.

⁶⁵ Según lo identifica Erika Bornay, en Almarcegui *et al.*, *Fantasies de l'harem i novel·les Xahrazads*, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁶ *Seated Odalisque*, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles.

⁶⁷ *Reclining Odalisque*, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

⁶⁸ *Groupe de femmes de harem*, Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Grabados y Fotografías, París.

⁶⁹ Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles. (Atribuida.)

⁷⁰ Algunas fuentes indican que en el año 1884 la casa contrató al francés Policarpe Joaillier como socio comercial (Hoffman, "Orientalism", *op. cit.*, p. 1032). Woodward, a partir del estudio de la especialista Engin Özendes *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah. Orientalism in Photography* (1999), plantea que Joaillier devino socio del estudio Sébah después de la muerte de Jean Pascal Sébah (1886), cuando su hijo Jean se hiciera cargo del negocio, en 1888. (Woodward, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization", *op. cit.*, p. 365.) Esta colaboración duraría hasta la primera década del XX.



Figura 13, Roger Fenton, *Odalisca sentada* (1858).



Figura 14, Roger Fenton, *Odalisca reclinada* (1858).



Figura 15, hermanos Zangaki, *Grupo de mujeres del harén* (1870-1880).

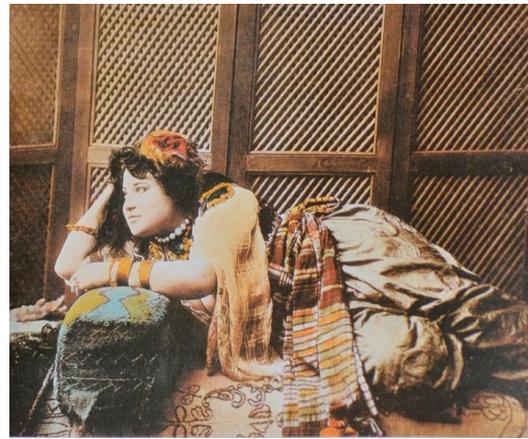


Figura 16, Sébah y Joaillier, *Dama turca en el harén* (ca. 1885).

La estética de las odaliscas turcas caricaturizó la complejidad identitaria de las mujeres otomanas: el mismo canon de representación se utilizó de manera indiscriminada para “dar a conocer” a musulmanas y judías.⁷¹ Las fotografías realizadas en estudios, por ejemplo, ya sea en Europa o en tierras otomanas, recrean un escenario común caracterizado por una atmósfera atemporal de ocio y sensualidad. La presencia casi invariable del narguile,⁷² ilustra la asociación simplista de la mujer oriental con el placer y la diversión.

⁷¹ Rieffel, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, op. cit., p. 35.

⁷² Pipa de agua para fumar tabaco, también conocida como *hookah*. El narguile devino un motivo visual recurrente en los escenarios preparados para fotografiar a la mujer “oriental”. Un trabajo de Sébah titulado

Se trata de escenas artificiales donde, por lo general, aparece una figura central femenina reclinada sobre cojines, que puede estar rodeada por otras mujeres. En ocasiones aparecen veladas, para acentuar el lugar común del “misterio femenino oriental”, según se aprecia en *Dama turca velada* (s. f.)⁷³ de Jean Pascal Sébah (ver figura 17). No faltan las alfombras, ni una pequeña mesa,⁷⁴ de tipo marroquí o egipcia, sobre la que se ubica el narguile y las tazas de té.



Figura 17, Jean Pascal Sébah, *Dama turca velada* (s. f.).

En la mayoría de las fotografías referidas la mujer aparece vestida con ropas exóticas, en las cuales, a diferencia de la pintura orientalista, no predomina el desnudo. No

Mujer joven con una hoohak (ca. 1870), da cuenta de la popularidad de este objeto y su asociación con la “naturaleza femenina” del Oriente.

⁷³ *Dame turque voilée*, Biblioteca Pública de Nueva York, Colección de imágenes, Nueva York.

⁷⁴ Este mueble se volvió una verdadera convención en las fotografías de “mujeres orientales” realizadas en estudio. También está presente en la pintura orientalista, aunque de manera menos sistemática. Repárese en obras como *Las bailarinas* (1893) de Paul Louis Bouchard (Museo de Orsay, París), *Un interior árabe* (1881) de Arthur Melville (Galerías Nacionales de Escocia, Edimburgo) y *El escriba* (1911) de Ludwig Deutsch (Galería Mathaf, Londres). En el caso de éste último, dicho mueble ocupó un lugar central en varios de sus trabajos.

obstante, en paralelo a esta producción, también se produjeron piezas que presentaron a la desnudez femenina del Oriente como un tema central. Así lo demuestra la serie de estudios de desnudos (1881) del fotógrafo francés E. Aubin (ver figura 18), quien se estableció en Beirut, a inicios de la década del ochenta.



Figura 18, E. Aubin, Estudio de desnudo (1881).

Hacia finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, se popularizaron las fotografías de desnudos femeninos del norte de África,⁷⁵ por medio de las tarjetas postales que se habían puesto de moda en esta época. En ello desempeñaron un papel notable las firmas fotográficas de los hermanos franceses Neurdein, la de Lehnert & Landrock y la de Jean Geiser. La producción de estos estudios dio continuidad a los lugares comunes ya citados para la representación de la mujer oriental, que adquirió una naturaleza

⁷⁵ De Argelia y Túnez, fundamentalmente.

cada vez más superficial y connotaciones casi pornográficas en algunos trabajos.⁷⁶ A propósito de este fenómeno Malek Allouha ha dicho en *El harén colonial*:⁷⁷

Detrás de esta imagen de las mujeres argelinas, probablemente reproducida por millones, se evidencian los rasgos principales de una de las representaciones de la percepción colonial acerca del nativo. Esta representación puede definirse, en esencia, como la práctica de un derecho de (super)visión que el colonizador se atribuye a sí mismo y que es portador de múltiples formas de violencia. La postal participa plenamente en dicha violencia [...] es su expresión más acabada; no por simbólica menos eficiente [...] su obsesión por el cuerpo de la mujer lleva a la fotografía a representar este cuerpo, a alistarlo; a erotizarlo para ofrecerlo a cualquiera y a todos los que provienen de una clientela movida por el deseo inequívoco de posesión.⁷⁸

Dichas imágenes van a condicionar, de forma decisiva, el diseño de los personajes femeninos orientales en la emergente industria cinematográfica, la cual masificará y enriquecerá tales estereotipos en una escala sin precedentes.

1.5 Sébah y Joaillier, entre las convenciones orientalistas y las concepciones propias sobre la modernidad otomana

A pesar de las constantes visuales y temáticas que se han venido señalando, la construcción del sujeto femenino en la creación fotográfica orientalista del siglo XIX y comienzos del XX, no debe ser entendida como un fenómeno homogéneo, pues no faltan los casos en que estos modelos convencionales son trascendidos. Hay que tomar en cuenta que se trata de

⁷⁶ Rieffel, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, op. cit., p. 34.

⁷⁷ Se publicó por primera vez (1981), en francés: *Le Harem Colonial: Images d'un sous-érotisme*.

⁷⁸ Allouha, *The colonial harem*, op. cit., p. 5. (Traducción propia.)

una producción vastísima, que variaba en función de los públicos y en la que intervino la subjetividad del fotógrafo; aun cuando estuviera sujeto a determinados imperativos comerciales.

Michelle L. Woodward considera que la actividad fotográfica que se desarrolló en el Imperio Otomano no fue homogénea ni monolítica, incluso cuestiona la pertinencia de utilizar el calificativo de orientalista para describir a esta producción.⁷⁹ Con el fin de ilustrar las posiciones distintas que asumieron los estudios de fotografía establecidos en territorio otomano, ante las demandas de exotismo de los viajeros y el público europeo, en general, la autora valora la manera en que respondieron las firmas dirigidas por la familia Sébah y los Bonfils, respectivamente. Según Woodward, la Maison Bonfils, consciente de las expectativas occidentales sobre la presentación del Oriente como un espacio atemporal e inmutable, recreó esta imagen de forma sistemática.⁸⁰ La idea del desorden oriental, que en el pensamiento colonial de la época justificaba la necesidad de disciplina,⁸¹ será reproducida por la firma con insistencia. Esta postura explica la negación de los Bonfils a documentar el proceso de modernización que estaba teniendo lugar en el Imperio.

A diferencia de la Maison Bonfils, la firma Sébah y Joaillier se interesó por incorporar el espíritu de modernidad que estaba experimentando la sociedad otomana, en las postrimerías del siglo XIX. En el año 1893, el sultán Abdulhamid II le encargaría la documentación de las reformas que se estaban llevando a cabo en las escuelas primarias,

⁷⁹ Woodward, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization", *op. cit.*, p.364.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 368.

⁸¹ En el sentido que lo apunta Mitchell, *Colonising Egypt, op. cit.* Véase en particular el capítulo 3 "An appearance of order", pp. 63-94.

como parte de su proyecto⁸² de ofrecer una imagen contemporánea del Imperio, que no reprodujera la visión decadente que imperaba en la fotografía de la época.

La producción de la familia Sébah que registró estas nuevas dinámicas de modernización, en particular las series que resultaron del trabajo en conjunto con Joaillier, refleja un proceso de negociación entre los deseos turísticos de imágenes exóticas sobre el Medio Oriente y las concepciones propias de lo que representaba ser un ciudadano moderno.⁸³ Dicho fenómeno de mediación se constata, de forma singular, en los retratos de grupo que describen actividades comerciales. En ellos, en lugar del “caos” habitual de las escenas de comercio –el *soq* como paradigma– los sujetos aparecen organizados, y en general hay un énfasis en comunicar una idea de orden. Repárese en *Vendedor de kebabs en Estambul* (ver figura 19).⁸⁴



Figura 19, Sébah y Joaillier, *Vendedor de kebabs en Estambul* (s.f.).

⁸² Woodward, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization", *op. cit.*, p. 365. Hoffman, "Orientalism", *op. cit.*, p. 1032.

⁸³ *Ibid.*, pp. 364-365.

⁸⁴ *Marchand de Kebabs à Stamboul* (s.f.), Colecciones de Imágenes de la Biblioteca de Bellas Artes, Universidad de Harvard, Massachusetts.

Para los propósitos de la presente investigación conviene reparar en una fotografía en particular, donde el grupo retratado lo integran mujeres, en su gran mayoría. Se trata de *Interior de la fábrica de hilados de seda de los hermanos Bay* (s. f.),⁸⁵ un ejemplo atípico, sin lugar a dudas, dentro de la representación fotográfica del siglo XIX sobre las mujeres orientales (ver figura 20). Lejos de cualquier exotismo, las hilanderas han sido captadas en un entorno fabril moderno, donde se ha descartado cualquier alusión erótica. En medio de su anonimato coexisten mujeres que no usan velo, en mayor número, con las que sí lo llevan.



Figura 20, Sébah y Joaillier, *Interior de la fábrica de hilados de seda de los hermanos Bay* (s. f.).

Esta pieza permite considerar, como parte del proceso de negociación que advierte Woodward en la producción de la casa Sébah, una posición de resistencia frente a las convenciones imperantes en el tratamiento fotográfico del sujeto femenino oriental.

⁸⁵ *Brousse-Intérieur de la Filature à soie de Bay Frères*, Archivos de la colección fotográfica del Museo de la Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

Resulta oportuno señalar la colaboración que existió entre Jean Pascal Sébah y Osman Hamdi Bey, quienes trabajaron juntos para la participación del Imperio Otomano en la Exposición Universal de 1873,⁸⁶ que tuvo lugar en Viena, capital del Imperio Austrohúngaro. Woodward y Hoffman coinciden en que Sébah realizó una serie de fotografías, siguiendo indicaciones del pintor, a partir de las cuales éste desarrollaría trabajos en lienzo.⁸⁷ No se han localizado estudios que aborden las relaciones ideológicas entre la pintura de uno y la fotografía de otro, lo cual permitiría conocer en qué medida los principios para la representación de Bey influyeron en Sébah y viceversa; sin embargo, no debe tomarse como un hecho aislado la colaboración entre ambos: la manera en que Sébah concebía la fotografía podría haber motivado al pintor a solicitar sus servicios. Tómese en cuenta que en la producción de ambos la literatura crítica ha advertido un proceso de negociación y mediación entre las convenciones representacionales orientalistas y sus concepciones propias del mundo otomano. Hamdi Bey y Sébah tuvieron una educación moderna y participaron muy de cerca en el programa de reformas que se estaba llevando a cabo, desde finales de la década del treinta, en el Imperio Otomano. En buena medida sus obras podrían considerarse como expresión del debate personal de estos hombres por conciliar las imágenes exóticas, instaladas en el imaginario europeo, y su compromiso con ofrecer una imagen de modernidad que demanda el Imperio en esa coyuntura.

Woodward no explica la visión alternativa del Oriente en la fotografía de los estudios Sébah, como expresión de una conciencia identitaria propiamente otomana; sin

⁸⁶ Jean Pascal Sébah fue designado para realizar las fotografías de los trajes populares de las provincias del Imperio, que formarían parte del libro *Trajés populares de Turquía (Les Costumes populaires de la Turquie)*, a cargo de Hamdi Bey y Victor Marie de Launay, quienes lo prepararon en francés.

⁸⁷ Woodward, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization", *op. cit.*, p. 364. Hoffman, "Orientalism", *op. cit.*, p. 1032.

embargo, cuando establece la comparación con la familia Bonfils, este elemento parece que subyace en su análisis.

Frederick N. Bohrer, en lo relativo al tratamiento menos exótico del Oriente en la obra de Pascal Sébah, sí lo relaciona con el factor identitario. A propósito de una fotografía como *Fuentes de las dulces aguas de Asia* (ca. 1870)⁸⁸ apunta: “[...] aun cuando la elección del tema por Sébah responde a los mismos intereses turísticos como en las otras imágenes, su diferencia con respecto a estas podría revelar la relación distinta del fotógrafo con el sitio y las personas representadas dentro, una relación diferente de la que podría aplicarse a un visitante occidental en el sitio”.⁸⁹

Así podría proponerse la hipótesis de que los creadores originarios de las regiones que integraban el Imperio Otomano y que habían recibido una educación según modelos occidentales, articularon una visión del mundo oriental más compleja y menos exótica. Por una parte, reprodujeron lugares comunes del imaginario orientalista europeo y, por otra, se resistieron a ciertos reduccionismos de dicha visión.

1.6 Arte orientalista producido por mujeres artistas y representación femenina

Hasta ahora se ha hecho referencia al tratamiento de la figura femenina en el arte orientalista producido por hombres. En lo que sigue se abordará el fenómeno de su representación en la pintura de la artista francesa Henriette Browne, adscrita a esta

⁸⁸ *Fountains of the Sweet Waters of Asia*, Instituto de Investigación Getty, Los Ángeles.

⁸⁹ Frederick N. Bohrer, “The Sweet Waters of Asia: Representing Difference/Differencing Representation in Nineteenth-Century Istanbul”, en Jocelyn Hackforth-Jones y Mary Roberts (eds.), *Edges of Empire, Orientalism and Visual Culture*, Malden MA, Blackwell Publishing, 2005, pp. 131.

temática. La obra de Reina Lewis, *La perspectiva de género en el orientalismo: raza, feminidad y representación* constituye un estudio clave para este propósito.

A partir de la producción pictórica de Henriette Browne, Reina Lewis propone considerar una “mirada orientalista femenina más fluida y controvertida”,⁹⁰ que subvierte la noción hegemónica del orientalismo de Said. Para demostrar este punto, se centra en el tratamiento del imaginario visual del harén, en el arte de esta creadora, con el propósito de valorar en qué medida continúa o subvierte los códigos masculinos establecidos para su representación.

Conviene señalar que Browne fue la primera pintora europea que tuvo acceso al interior de un harén otomano, en 1860, y que por tanto pudo hacer observaciones *in situ* sobre las dinámicas del “serrallo” otomano; lo cual se había convertido en una verdadera obsesión⁹¹ en el ámbito de los artistas orientalistas. Con la excepción de Delacroix, quien visitó el espacio privado de un harén en Argel hacia 1832,⁹² ningún pintor hombre había tenido este privilegio, debido a las estrictas normas que establecía el harén.

Para Lewis en *Una visita (interior de harén, Constantinopla, 1860)*⁹³ y *Una flautista (interior de harén, Constantinopla, 1860)*,⁹⁴ el serrallo va a ser presentado como un espacio doméstico y de interacción social entre sus mujeres, lo cual subvierte el imaginario orientalista masculino, que tradicionalmente lo había concebido como un

⁹⁰ Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, *op.cit.*, p. 236.

⁹¹ Como lo reconoce Fatema Mernissi en su obra *Sueños en el umbral: memorias de una niña del harén*, trad. Ángela Pérez, Barcelona, Muchnik Editores, 2002, p. 26.

⁹² Delacroix realizó dibujos *in situ* y a partir de estos apuntes realizó *Mujeres de Argel en su apartamento* (1834). Sobre estos dibujos consúltese a Erika Bornay, en Almarcegui *et al.*, *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁹³ *Une Visite (Intérieur de Harem, Constantinople, 1860)*, pintado en 1861. Ubicación desconocida.

⁹⁴ *Une Joueuse de Flûte (Intérieur de Harem, Constantinople, 1860)*, pintado en 1861. Ubicación desconocida.

ámbito sexual y de ocio (ver figuras 21 y 22, respectivamente).⁹⁵ La desnudez y la inactividad, según se ha venido señalando, constituyen constantes de la representación de la figura femenina y en ambas pinturas, por el contrario, los personajes femeninos aparecen vestidos –se diría que con marcada intención– y ejecutando acciones. A diferencia de las mujeres congeladas y eróticas de las fantasías orientalistas de Ingres y Lecomte du Nouÿ, advierte Lewis, las de Browne interactúan entre sí.⁹⁶



Figura 21, Henriette Browne, *Una visita (interior de harén, Constantinopla, 1860)*, pintado en 1861.



Figura 22, grabado que reproduce *Una flautista (interior de harén, Constantinopla, 1860)*, pintado en 1861.

A pesar de la eliminación del trasfondo sexual del harén y de la humanización de sus personajes femeninos, la obra de Browne no rompe con todos los principios de la narrativa orientalista. En el criterio de Julia Kuehn, en estas pinturas insiste la “impresión de lejanía y diferencia”⁹⁷ propia de la pintura orientalista; la distancia entre el que representa y lo representado: las mujeres del harén de Constantinopla siguen siendo algo

⁹⁵ Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, op. cit, p. 149.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁷ Julia Kuehn, “Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 32, núm. 2, 2011, p. 40.

distinto y otro, con relación a la pintora. En palabras de Nochlin, se trata de la ausencia del sujeto blanco occidental en la representación del Oriente,⁹⁸ donde su constante ausencia deviene una presencia en elipsis, una mirada de superioridad y control. En este sentido, Timothy Mitchell reconoce que el deseo de mirar sin ser visto consistió en una de las características principales de la psiquis colonial, como parte de su proyección hegemónica sobre el norte de África y el Medio Oriente.⁹⁹

Lewis propone considerar las pinturas orientalistas de Browne como representativas de un orientalismo femenino alternativo,¹⁰⁰ que subvierte algunos tópicos del discurso orientalista masculino y reafirma otros. Se trata de un proceso de negociación en el que la artista tiene presente el horizonte de expectativas del público y en el que intervienen múltiples factores constitutivos del sujeto como, en su caso, su condición de mujer blanca occidental, educada, perteneciente a la clase media-alta francesa, y donde está presente la tensión de ser una pintora tratando de legitimar su propuesta artística, en un ámbito dominado por los hombres.

Reina Lewis reconoce que la pintura orientalista de Browne no debe ser entendida como un modelo homogéneo de orientalismo alternativo, desarrollado por pintoras europeas, sino que, por el contrario, la participación de las mujeres artistas en esta corriente fue un fenómeno heterogéneo,¹⁰¹ en el cual, en muchos casos, las pintoras reprodujeron, de

⁹⁸ Nochlin, "The Imaginary Orient", *op. cit.*, p. 291.

⁹⁹ Mitchell, *Colonising Egypt*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁰ Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Feminity and Representation*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 166.

forma estratégica, los *topos obligés*¹⁰² (temas obligados) establecidos por la tradición pictórica orientalista masculina.¹⁰³

Algo similar ocurre en el terreno de la fotografía del siglo XIX. Los trabajos de temática orientalista realizados por Comtesse de Croix-Mesnil, por ejemplo, reproducen los convencionalismos a los que se ha hecho referencia para la representación de la figura femenina. En *Retrato de una mujer mahometana* (1893)¹⁰⁴ se repite el modelo de la mujer reclinada sosteniendo el narguile en la mano (ver figura 23), mientras que en *Retrato de dos mujeres mahometanas* (1893)¹⁰⁵ insiste el cliché de la mujer musulmana asociada con la danza (ver figura 24), en una coreografía que evoca las composiciones de Roger Fenton (ver figura 25) –*Bajá y bayadera* (1858)–.¹⁰⁶



Figura 23, Comtesse de Croix-Mesnil, *Retrato de una mujer mahometana* (1893).

¹⁰² Entre estos *topos obligés* figuran la asociación de la mujer oriental con el misterio y lo sexual. Por lo general se le atribuye un carácter pasivo, al igual que se la representa como poseedora de una sexualidad peligrosa y desafiante. Sobre el uso de este término empleado para referirse a la representación de la figura femenina “oriental” consúltese Ralph P. Locke, «Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saens's "Samson et Dalila"», *Cambridge Opera Journal*, vol. 3, núm. 3, noviembre, pp. 261-302.

¹⁰³ La carrera de la pintora polaco-danesa Elisabeth Jerichau-Baumann podría entenderse desde esta perspectiva, donde la artista recrea un desnudo femenino convencional según los estándares de la época para su representación.

¹⁰⁴ Del álbum *Mujeres de Oriente (Femmes d'Orient)*, El museo de Victoria y Alberto, Londres.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Pasha and Bayadère*, Museo J. Paul Getty, Los Ángeles.



Figura 24, Comtesse de Croix-Mesnil, *Retrato de dos mujeres mahometanas* (1893).



Figura 25, Roger Fenton, *Bajá y bayadera* (1858).

El caso de Browne, más que representar una estética orientalista propiamente femenina, está más cercano al funcionamiento de los códigos del género en la obra de Hamdi Bey y el estudio fotográfico Sébah. En los tres casos se presencia, en obras puntuales, un tratamiento alternativo de la mujer oriental, donde se trasciende la cosificación sexual dominante para su representación. Ello tiene lugar en trabajos muy específicos, mientras que en el resto de sus obras son constatables la mayoría de los *topos obligés* ya apuntados. No obstante, estos trabajos son testimonios valiosos de procesos de negociación con los principios ideoestéticos de la corriente orientalista; ponen de relieve que no se trató de un fenómeno llano, sino de un proceso marcado por toma de posiciones estratégicas, en el que los artistas pudieron negociar entre sus expectativas y las impuestas por el mercado del arte y los proyectos imperiales en un sentido más amplio.

1.7 Nuevas Shahrazades: mujeres artistas del Medio Oriente que revisitan de manera crítica los imaginarios orientalistas

Los lugares comunes para la representación orientalista de la figura femenina se continuaron y enriquecieron con el desarrollo de la industria cinematográfica europea y norteamericana. El surgimiento de la televisión también sería un factor decisivo para la legitimación de estas imágenes, que se hicieron cada vez más populares y que siguieron circulando, a su vez, a través de medios tradicionales como la prensa y las revistas.

En el transcurso del siglo XX, el cliché de la mujer velada musulmana –que como se vio ya estaba presente en la pintura y la fotografía orientalistas– cobró mayor protagonismo y se instauró en el centro del debate occidental, sobre de la situación de las mujeres del Medio Oriente. Es importante señalar que esta imagen se ha convertido en uno de los pretextos más recurrentes de los discursos neorientalistas, para referirse al estado de “subordinación” de la mujer en las sociedades islámicas. Desde esta posición, la exigencia del velo es vista, únicamente, como una muestra del control que ejercen las estructuras patriarcales sobre el cuerpo de la mujer, y por tanto un fracaso de los ideales democráticos en la región. Este interés, de tradición orientalista, persiste en el debate contemporáneo: “Testigos de la obsesión con el velo –de su uso o desuso, su tamaño y color, su grado de transparencia [...] – como un barómetro de progreso social y de bienestar general dentro de las sociedades islámicas, a tal grado que se ha convertido en un lugar común de la cobertura de los medios de comunicación masivos de Occidente; lo mismo que del activismo social y la discusión política, por igual.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Jonathan Lyons, *Islam through Western Eyes: From the Crusades to the War on Terrorism*, Nueva York, Columbia University Press, 2012, p. 156.

En el escenario de la fotografía artística contemporánea existen diversos artistas visuales, originarios del Medio Oriente y el norte de África, que recurren a motivos y lugares comunes del imaginario orientalista para construir los significados de sus obras. Dentro de esta tendencia se inscriben una serie de mujeres, las cuales dialogan en sus propuestas con el peso de estos estereotipos. Muchas de estas creadoras revisitan y cuestionan los postulados de Said sobre la feminización y el carácter pasivo asignado a Oriente, como lo reconoce Veronique Rieffel en su estudio *Islamania, de la Alhambra a la burqa, historia de una fascinación artística*.¹⁰⁸

Una obra de los inicios de la carrera artística de la iraquí Jananne Al-Ani parodia, por ejemplo, la concepción pasiva y objetual del cuerpo femenino en *El Baño turco* (1862) de Ingres. Para ello se vale de la superposición de imágenes de frutas sobre las escenas voluptuosas de la pintura original (ver figuras 26 y 27, respectivamente). La misma artista explora la obsesión de la cultura contemporánea por la mujer velada musulmana, en una pieza del año 1996, que se ha vuelto icónica en su trayectoria (ver figura 28). La obra está compuesta por dos fotografías donde Al-Ani experimenta, junto a su madre y sus tres hermanas, un proceso gradual de “velado” y “develado”, para discursar sobre “el artificio en la construcción de la identidad islámica”, según lo apunta Fereshteh Daftari.¹⁰⁹ Su propósito es subvertir la noción de Occidente acerca del carácter pasivo de la mujer oriental, en una nueva “distribución” del poder de la mirada y la representación: “En mi trabajo sobre el velo me enfrento a la idea de que el sujeto velado es pasivo, oprimido y

¹⁰⁸ Rieffel, *Islamania, de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique, op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁹ Fereshteh Daftari, *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*, Nueva York, Museum of Modern Art: Distributed Art Publishers, 2006, p. 20.

mudo. Trato de cambiar la relación entre la posición del espectador y el observado, de modo que la persona velada se halla en una posición de poder, al mirar sin ser visto.”¹¹⁰



Figura 26, Jean Auguste Dominique Ingres , *El Baño turco* (1862).

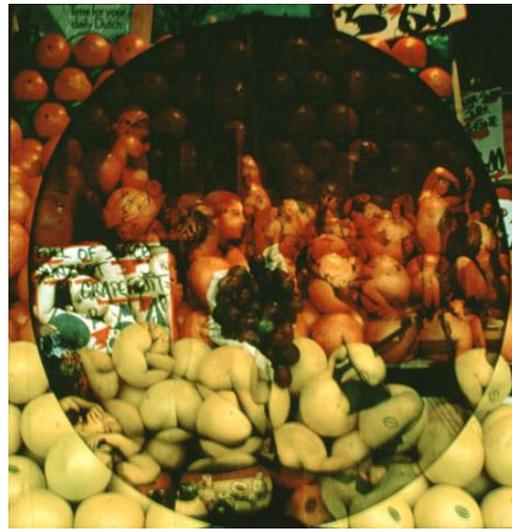


Figura 27, Jananne Al-Ani, *Sin título* , 1989.



Figura 28, Jananne Al-Ani , *Sin título I y II*, (1996).

La reflexión a partir del motivo de la mujer velada y la reconstrucción intertextual de las escenas del harén, también han devenido constantes temáticas en las propuestas artísticas de creadoras provenientes del norte de África. Es el caso de las marroquíes Lalla

¹¹⁰ Jananne Al-Ani *apud* Fereshteh Daftari, *idem*.

Essaydi y Majida Khattari con las series *Las mujeres de Marruecos* (2005) y *Orientalismos*, realizada entre 2009 y 2010, (ver figuras 29 y 30, respectivamente).



Figura 29, Lalla Essaydi, *Gran Odalisca 2*, de la serie *Las mujeres de Marruecos* (2005).



Figura 30, Majida Khattari, *Sin título*, de la serie *Orientalismos* (2009-2010).

Asimismo, la manera de articular la obra por medio de una reactualización crítica de los códigos visuales orientalistas, ha tenido una trascendencia considerable en la creación de mujeres artistas de origen iraní. Es el caso de Shirin Neshat y Shadi Ghadirian, cuyos trabajos fotográficos *Women of Allah* (1993-1997) y *Qajar* (1998-2001), respectivamente, pueden considerarse pioneros en el uso y la legitimación de estas estrategias discursivas (ver figuras 31 y 32).



Figura 31, Shirin Neshat, *Guardianas de la Revolución* (1994), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).



Figura 32, Shadi Ghadirian, *Qajar # 3* (1998), de la serie *Qajar* (1998-2001).

Las series referidas sentaron las bases para la exploración y el cuestionamiento, a través de la fotografía, de los esencialismos que Occidente ha establecido sobre la condición de las mujeres en Irán. Esta línea reflexiva del arte iraní contemporáneo puede rastrearse en las serie *Swanrider* (2004) de Parastou Forouhar, en *Chadornama* (2005) y *Chador-dadar* (2006), de Haleh Anvari, así como en las jóvenes de *Señorita híbrida* (2006), de Shirin Aliabadi (ver figuras 33, 34, 35 y 36, respectivamente). Tales obras dan cuenta de la riqueza y la diversidad de esta directriz temática en la creación de fotografías iraníes, que viven en condición de diáspora o que producen desde Irán. En la mayoría de los casos la fotografía deviene un recurso privilegiado para instaurar un discurso feminista, que cuestiona, al mismo tiempo, dinámicas locales y experiencias universales.



Figura 33, Parastou Forouhar, *Swanrider # 3*, de la serie *Swanrider* (2004).



Figura 34, Haleh Anvari, *Sin título*, de la serie *Chadornama* (2005).



Figura 35, Haleh Anvari, *Sin título*, de la serie *Chador-dadar* (2006).



Figura 36, Shirin Aliabadi, *Sin título*, de la serie *Señorita híbrida* (2006).

Las artistas que se han venido relacionando recurren a una suerte de autoorientalismo,¹¹¹ toda vez que ponen en primer plano imágenes, poses y situaciones

¹¹¹ Entendido como la articulación y el empleo consciente, por un individuo originario de las culturas llamadas “orientales”, de los lugares comunes construidos por el discurso orientalista acerca de su identidad y cultura. En este caso autoorientalismo hace referencia a un empleo estratégico de tales imaginarios. Sobre el

codificadas por la tradición orientalista, para generar una obra ambigua, en la que se establece “[...] una puesta en abismo del orientalismo que, lejos de lanzar una mirada superficial, constituye una perspectiva fecunda sobre esta forma artística mayor del pasado de Europa.”¹¹²

La producción artística de estas mujeres está inserta en las dinámicas del mercado del arte euronorteamericano. Tómese en cuenta que una parte considerable de las creadoras mencionadas radica en Europa o en los Estados Unidos, y aquellas que producen desde sus países de origen también están vinculadas a los circuitos de galerías y exhibiciones internacionales. Esta situación de diáspora e internacionalización, ha llevado a la crítica a considerar tales propuestas como expresión de un autoexotismo, determinado por los imperativos comerciales.

Uno de los críticos más importantes sobre el escenario artístico contemporáneo iraní, Hamid Keshmirshekan, reconoce que la obra de estas artistas podría tener un trasfondo de realidad, en lo que respecta a cuestiones feministas, relaciones de género y situación de la mujer en la sociedad islámica actual, pero estos motivos se han convertido en estereotipos: vaciados de sentido, han devenido fórmulas autoexóticas de éxito comercial.¹¹³

Otras aproximaciones críticas al fenómeno, ven en ello la puesta en escena de estrategias críticas para, a partir del propio lenguaje colonizador, subvertir las nociones hegemónicas de Occidente sobre las mujeres “orientales”. La curadora y especialista en

uso de este término consúltese Ali Behdad, “The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran”, *Iranian Studies*, vol. 34, núm. 1/4, 2001, p. 148.

¹¹² Rieffel, *Islamania, de l’Alhambra à la burqa, histoire d’une fascination artistique, op. cit.*, p. 155.

¹¹³ Hamid Keshmirshekan, “The Question of Identity Vis-à-Vis Exoticism in Contemporary Iranian Art”, *Iranian Studies*, vol. 43, núm. 4, septiembre, 2010, p. 499.

fotografía contemporánea del Medio Oriente, Rose Issa, por ejemplo, acuñó el término de “nuevas Shahrazades”, para describir el carácter de estas mujeres artistas, que se resisten a la simplificación de su identidad y a la caricaturización de sus culturas de origen:

"Las nuevas Shahrazades " exploran las maneras en que las mujeres orientales de hoy en día enriquecen la sociedad contemporánea, a través del empleo de un lenguaje visual personal, que desafía radicalmente la visión tradicional de las mujeres del Medio Oriente y el norte de África [...] No son artistas etnográficas, sino artistas interesadas por las fuentes de su cultura, cuya obra contribuye a ensanchar su horizonte estético y a profundizar en su comprensión.¹¹⁴

En medio de este debate, la presente investigación propone entender a *Women of Allah* como obras que, aun cuando cumplen con ciertos imperativos del mercado del arte occidental, no quedan únicamente subordinadas a estos; sino que, en su puesta en escena consciente del orientalismo como lenguaje, logran una deconstrucción de este, una suerte de enjuiciamiento; de modo que podría tratarse de una negociación en el terreno del propio enemigo.

A la luz de estas premisas, la investigación prestará atención a las formas a través de las cuales Shirin Neshat establece negociaciones con el legado representacional orientalista, para considerar en qué medida la articulación de la figura femenina en la serie *Women of Allah*, cuestiona y trasciende los imaginarios tradicionales sobre la mujer iraní y la mujer oriental, en general.

¹¹⁴ Rose Issa, “Les noves Xahrazads”, en Patricia Almarcegui *et al.*, *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2003, p. 137.

CAPÍTULO II. REPRESENTACIONES ORIENTALISTAS SOBRE LA MUJER IRANÍ

Los tres estados que han llegado al poder en Irán desde la disolución de la dinastía Qajar en 1925[...] vincularon la posición social y familiar de las mujeres con la situación de la nación y establecieron políticas de género en el centro de sus programas para el desarrollo y la independencia nacionales.

Nahid Yeganeh

2.1 Irán en la génesis de un pensamiento orientalista

El sociólogo Immanuel Wallerstein apunta que el orientalismo clásico, a diferencia de la etnografía y la antropología del siglo XIX, funcionó a partir de la creencia en que las altas civilizaciones de Oriente habían detenido su desarrollo seguro hacia la Modernidad debido a algún componente cultural específico.¹¹⁵ Dicho componente se haría relacionar con factores religiosos como el advenimiento del islam.¹¹⁶ De este modo a la fe musulmana, que desde la época de Juan Damasceno¹¹⁷ había acumulado en Occidente una imagen de descrédito y subvaloración, se la acusaría del retardo económico, en los espacios del Medio Oriente que habían constituido grandes imperios.

El planteamiento de Wallerstein permite reconstruir lo que podría considerarse una perspectiva orientalista acerca del desarrollo de la cultura iraní. Se está haciendo alusión a

¹¹⁵ Immanuel M. Wallerstein, *Análisis de sistema-mundo: una introducción*, trad. Carlos Daniel Schroeder, México, Siglo XXI, 2005, p. 22.

¹¹⁶ En el pensamiento orientalista de los siglos XVIII y XIX estaba arraigada la noción de que el surgimiento del islam había influido en la pérdida de la grandeza de los grandes imperios orientales. Acerca de este fenómeno consúltese a Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 196.

¹¹⁷ Sobre la influencia de los escritos de Juan Damasceno en la construcción de la imagen del islam en Occidente consúltese a Joachim Gnilka, *Biblia y Corán. Lo que los une, lo que los separa*, trad. Marciano Villanueva, Barcelona, Herder, 2005, p. 42.

la idea de que la conquista islámica del Imperio Sasánida puso fin a la grandeza cultural que había distinguido al Imperio Persa, desde la época aqueménida. Esta noción será interiorizada por el discurso nacionalista iraní de principios del siglo XX y devendrá el fundamento ideológico de la monarquía Pahlavi (1925-1979), la cual reinterpretó estos imaginarios orientalistas con fines estratégicos, como se verá más adelante.

Edward Said rastreó la génesis del pensamiento orientalista en la supuesta conciencia que poseía la cultura helénica sobre la distinción entre Oriente y Occidente.¹¹⁸ Dicha propuesta ha sido objeto de profundos debates,¹¹⁹ pero, si se sigue este modelo de análisis, la caracterización de Atosa en *Los persas*¹²⁰ de Esquilo, se encontraría entre las imágenes orientalistas más antiguas asociadas con la mujer de la región iraní.¹²¹ A la Reina Madre se la describe como una mujer fuerte y decidida en contraposición a los hombres que la rodean, débiles y afeminados.¹²² Esta concepción de la mujer y el hombre persas, unida a la idea de que la monarquía aqueménida era tiránica y carente de principios democráticos, se convirtió en el estereotipo fundamental que desarrolló la democracia ateniense del siglo V en torno a Persia.

¹¹⁸ Edward W. Said, *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes, Barcelona, Random House Mondadori, 2006, pp. 89-90.

¹¹⁹ Robert Irwin, por ejemplo, estima que las representaciones de Esquilo, Heródoto y Eurípides sobre el mundo persa y el “mundo oriental”, en general, no deben asumirse como constructos de “inequívocos orientalistas cómplices del imperialismo”, aun cuando en la literatura griega de la época se hallen estereotipos raciales sobre Persia y el “Oriente”. Robert Irwin, *Dangerous knowledge orientalism and its discontents*, Woodstock-Nueva York, Overlook Press, 2006, p. 16.

¹²⁰ Escrita y representada en el año 472 a. n. e. Consúltese el análisis de Said sobre los “imaginarios orientalistas” en esta tragedia. Said, *Orientalismo*, *op. cit.*, pp. 45, 89.

¹²¹ El término iraní está empleado con un sentido operativo. Se es consciente que la pertenencia nacionalista a una “región iraní” es un fenómeno propio del siglo XX. Acá lo que interesa es rastrear las posibles imágenes estereotipadas sobre las mujeres que habitaron la región que hoy se conoce como Irán.

¹²² Véase Alexandra Villing, “Persia and Greece”, en John Curtis y Nigel Tallis (eds.), *Forgotten Empire: the World of Ancient Persia*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 238.

En lo que concierne a la discusión acerca de si tales prejuicios fueron el resultado de una ideología orientalista, resulta más coherente comprenderlos como expresión de una ideología de la diferencia, según lo refiere Alexandra Villing.¹²³ La sociedad griega antigua tomó conciencia de sí misma, entre otros factores, a partir del contraste con el mundo persa, el cual fungía en el imaginario griego como su enemigo natural. Sin embargo, lo mismo pasaba del otro lado, es decir, también la sociedad persa pudo autodefinirse en oposición a las normas y valores de los griegos. Lo que se entiende por una postura orientalista se sustenta en una relación de poder asimétrica, en la que hay un contrincante hegemónico que controla y manipula la representación del Otro. No puede decirse esto del enfrentamiento entre griegos y persas, pues estos últimos contaban con la capacidad militar y política para contrarrestar cualquier posición hegemónica. Más bien habría que advertir en estas imágenes un “potencial orientalista” que sería aprovechado y potenciado en el contexto del imperialismo colonial.¹²⁴

¹²³ *Ibid.*, p. 236.

¹²⁴ Con el desarrollo de la Modernidad y el posicionamiento hegemónico de las potencias europeas, entre los siglos XVIII y XIX, el Otro solo se genera desde una perspectiva eurocéntrica. No existe en las sociedades modernas un equilibrio en la producción de otredades: solo cobra valor el Otro que produce Occidente.

Sobre la actualidad del “potencial orientalista” que subyace en el enfrentamiento entre griegos y persas tómesese en consideración una película como *300*, dirigida por Zack Snyder en el año 2006. A cuatro años de que el discurso geopolítico de Estados Unidos estableciera la teoría del “eje del mal”, lo cual implicaba a la República Islámica de Irán, Snyder decidió “recrear” el enfrentamiento entre espartanos y persas en la batalla de las Termópilas, según el relato de Heródoto. El potencial orientalista de este pasaje histórico descansa en la atribución de un carácter viril-heroico a Esparta y de una identidad femenina, dada al lujo y la molición, para Persia. Dicho imaginario fue explotado al máximo en la película, que trasladó a los espartanos los valores patrióticos estadounidenses y a los persas, el despotismo, la desmesura y el afeminamiento “orientales”. Al respecto consúltese Nichali M. Ciaccio, “300: Identity and Masculinity in a Ridiculous Epic”, *Bitch*, núm. 36, verano, 2007, p. 21.

2.2 Representaciones orientalistas sobre la mujer iraní en los diarios de viaje y las fotografías del período Qajar

[...] en Persia
se asevera rotundamente que la mujer no tiene alma.

T. S. Anderson, *Mis andanzas en Persia*

Los orígenes de las representaciones propiamente orientalistas acerca de la mujer iraní,¹²⁵ hay que localizarlos en los diarios de viajes¹²⁶ y las fotografías de aquellos europeos que visitaron la región conocida como Persia,¹²⁷ durante el siglo XIX. Se trata del período en el cual el territorio iraní fue gobernado por la dinastía Qajar, que asumió el control del imperio en el año 1796 y cuyo reinado se extendió hasta 1925. En esta etapa Persia se halló bajo la injerencia, en sus asuntos políticos y económicos, de dos de las grandes potencias de la época, Gran Bretaña y Rusia, que se disputaban, en el contexto de El Gran Juego,¹²⁸ el control de sus recursos naturales y el dominio de sus zonas estratégicas. Como parte de los intereses por Persia de las principales fuerzas europeas del siglo XIX, los académicos orientalistas mostraron una creciente atracción por el estudio de la arqueología y la lengua persa, y es en este escenario que los diarios de viajeros a la región y los “recuerdos fotográficos” de Persia se volvieron muy populares.

¹²⁵ El término “mujer iraní” en este acápite tiene un sentido operativo: se tiene presente que durante el período Qajar no existía una conciencia nacionalista, de modo que, en rigor, no puede hablarse de un sujeto iraní propiamente constituido. Según se verá, la formación de la nación iraní es un fenómeno del siglo XX, que cristalizó con el establecimiento de la monarquía Pahlavi.

¹²⁶ *Voyage en Perse* (1851) del príncipe ruso Alexei Saltykov, *Du Khorasan au Pays des Bakhtiariis. Trois mois de voyage en Perse* (1911), del escritor francés Henry René D’Allemagne, constituyen ejemplos representativos.

¹²⁷ No es hasta el año 1934, durante el reinado de Reza Shah, en época Pahlavi, que la región históricamente conocida como Persia se llamó oficialmente Irán.

¹²⁸ Término utilizado en el discurso político europeo del siglo XIX para referirse a la rivalidad entre Rusia y Gran Bretaña por el control de Asia Central.

Las memorias de británicos y rusos que conocieron Persia en el siglo XIX –por lo general diplomáticos, embajadores, militares, arqueólogos y turistas–¹²⁹ se cuentan entre las fuentes principales, escritas en lenguas europeas, para reconstruir los imaginarios que se desarrollaron a propósito de las mujeres del período Qajar. Elena Andreeva, en su estudio sobre las visiones que legaron los viajeros rusos acerca de la sociedad del período Qajar, refiere que la mujer es presentada como una víctima del fanatismo religioso chií.¹³⁰ Estas crónicas de viajes reproducen el prejuicio orientalista, característico de este momento histórico, de considerar al islam responsable de la situación de “ignorancia” y “reclusión” en que, a los ojos occidentales, se hallaban las mujeres musulmanas.

Dos de los tópicos que insisten en los relatos en cuestión están relacionados con la cuestión del velo y la vida del harén, verdaderas obsesiones del pensamiento occidental del siglo XIX en su interés por el Oriente. La situación de la mujer velada generaba en la psiquis del viajero un estado de frustración en tanto, para su cosmovisión colonial, algo se interponía entre él y el objeto de su exploración-deseo. Sobre este sentimiento tómesese en consideración la queja de Théophile Gautier a propósito de la “barrera” que encontró en su viaje a Estambul “¿Qué puede ver un hombre en ese país celoso?”.¹³¹ En este sentido, Andreeva reconoce que el velo, el cual cubre a las mujeres iraníes, incomoda a los autores

¹²⁹ Véase Khadijeh M. Nameghi y Carmen Pérez, “From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s”, *History of Photography*, vol. 37, núm.1, p. 49.

¹³⁰ Elena Andreeva, *Russia and Iran in the Great Game: Travelogues and Orientalism*, Londres-Nueva York, Routledge, 2007, p. 4.

¹³¹ Théophile Gautier *apud* Julia Kuehn, “Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 32, núm. 2, 2011, p. 59. (Traducción propia.)

rusos, debido a que éste les impide controlarlas y ello atañe al dominio del Oriente en general.¹³²

La especialista en la historia de Irán, Nikki R. Keddie, en su obra *Las raíces del Irán moderno* argumenta que, contrario a la idea que se tiene del uso extendido del velo durante el período Qajar, en rigor se trató de un fenómeno principalmente de las ciudades.¹³³ Las campesinas y las mujeres de las tribus por lo general no lo llevaban, lo cual se confirma en las propias narraciones de la época.¹³⁴ De modo que el énfasis de los relatos de viajeros y de los fotógrafos en esta prenda está atravesado por el sesgo orientalista de concebir a todas las mujeres del Medio Oriente como sujetos velados. Al respecto Keddie explica que el velo, durante la época Qajar, no puede asumirse como un indicador de la falta de libertad y el carácter pasivo que el imaginario occidental le ha adjudicado a la mujer de Irán.¹³⁵

La referencia a la vida del harén también fue un motivo recurrente en los cuadernos de los viajeros que conocieron la Persia Qajar. En un sentido amplio, el serrallo fue interpretado como el espacio por excelencia donde las mujeres eran sometidas al control del hombre y en el que se les trataba como objetos sexuales. En los comentarios de estos

¹³² Andreeva, *Russia and Iran in the Great Game: Travelogues and Orientalism*, op. cit., p. 4.

Timothy Mitchell entiende esta condición del pensamiento occidental decimonónico como resultado del acelerado proceso de modernización que experimentó este período y que condujo a representarse las ciudades –el mundo en general– como vidrieras ordenadas –el mundo como exhibición– cuya totalidad se puede controlar con la mirada. Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Nueva York, Cambridge University, 1988, p. 21.

¹³³ Nikki R. Keddie, *Las raíces del Irán moderno*, trad. Joan Trejo, Barcelona, Belacqva, 2006, p. 66.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem.*

autores se condenaba la existencia de la poligamia¹³⁶ y, como parte de ella, la práctica del matrimonio temporal (*sigheh*), el cual era concebido como una forma hipócrita de ejercer la prostitución.¹³⁷ Al respecto tómense en cuenta las palabras del viajero inglés T. S. Anderson, quien visitó Persia en 1875: “En ningún lugar son más evidentes los resultados *contra natura* y degradantes de la poligamia que en Persia.”¹³⁸

La cuestión de la mujer oriental ocupó un papel notable en el debate europeo del siglo XIX acerca de la inevitable decadencia del Imperio Otomano y, si bien Persia no formaba parte de éste, en el criterio de Europa compartían el mismo destino que el “hombre enfermo de Europa”.¹³⁹ La idea de que la mujer padecía el atraso del mundo islámico y la violencia del hombre musulmán, formaba parte del imaginario común de la época. En este orden de cosas, las principales potencias imperiales estimularon el discurso sobre la condición de inseguridad y violación de derechos que sufrían las mujeres cristianas orientales, ello con el fin de incentivar las contradicciones religiosas internas, lo cual les permitía intervenir en los asuntos regionales.

¹³⁶ Los prejuicios occidentales sobre la poligamia, las dinámicas del harén y la condición en general de las mujeres en la sociedad Qajar, estuvieron presentes en el desenlace del trágico suceso de 1829, durante el reinado de Fath Ali Shah, en el que fue asesinado el intelectual ruso Alexander Griboyedov y parte de la misión rusa que este encabezaba. Según Nikki R. Keddie la delegación diplomática trató de “liberar” a algunas mujeres cristianas que al parecer habían sido obligadas a convertirse al islam y que habían sido conducidas a harenes de hombres ilustres. (Véase Keddie, *Las raíces del Irán moderno*, op. cit., p. 79.) Estos actos que violaban los principios éticos de la cultura musulmana fueron condenados por los *ulama* y ello desencadenó un gran descontento popular, que condujo a los asesinatos. La historiografía sobre Irán entiende el caso Griboyedov como muestra del resentimiento de los iraníes ante la impunidad y las violaciones de las potencias europeas en la región, sin embargo, para los propósitos del presente estudio, es importante hacer notar que los imaginarios orientalistas sobre la situación de la mujer en Persia desempeñaron un papel decisivo en la conducta de la misión rusa.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 67. Véase también Andreeva, *Russia and Iran in the Great Game: Travelogues and Orientalism*, op. cit., pp. 162, 169.

¹³⁸ T. S. Anderson, *My Wanderings in Persia*, Londres, 1880.

[www.archive.org/stream/mywanderingsinp00andegoog/mywanderingsinp00andegoog_djvu.txt, consultado el 8 de junio de 2013.] (Traducción propia.)

¹³⁹ Expresión propia del discurso político europeo del siglo XIX para referirse a la “inevitable” decadencia del Imperio Otomano.

Para resumir el modo en que fueron presentadas las mujeres iraníes del período Qajar, en los diarios de viajeros europeos, conviene traer a colación la caracterización que al respecto hace T. S. Anderson en *Mis andanzas en Persia*:

La condición de las mujeres en Persia y otras regiones del Oriente es totalmente diferente a la que han alcanzado las mujeres de Europa y del mundo occidental. Ellas no pueden ser llamadas de otra forma, salvo esclavas o sirvientas [...] Una mujer es simplemente considerada como un instrumento o una máquina para su dueño. Están completamente desprovistas de conocimiento sobre asuntos espirituales [...] de hecho, en Persia se afirma sólidamente que la mujer no tiene alma, y que fue creada exclusivamente para el placer y el capricho del hombre. Al parecer son totalmente inconscientes de un estado futuro. Sus principales entretenimientos consisten en el bordado, en la costura, en fumar y en arreglarse a sí mismas fantásticamente. Cada mujer compite en su empeño por convertirse en la “Khanoum” o favorita del harén.¹⁴⁰

La fotografía fue introducida en Persia a pocos años de su aparición en Europa.¹⁴¹ Esta nueva tecnología alcanzó un desarrollo notable durante el reinado de Naser al-Din Shah (1848-1896), quien la incorporó como parte del proceso de modernización que tuvo lugar durante su gobierno. Ali Behdad, en su estudio acerca del papel de este nuevo medio de representación en la época Qajar, considera que la fotografía se convirtió en el principal

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 83-84. (Traducción propia.)

¹⁴¹ Todo indica que el primer daguerrotipo en la región fue tomado por el pedagogo francés Jules Richard, quien utilizó las dos cámaras obsequiadas a Mohamed Shah por la reina Victoria y el zar Nicolás I. Ello como expresión del juego de fuerzas políticas de Gran Bretaña y Rusia sobre Persia. De esta forma, la entrada de la fotografía en Irán estuvo estrechamente vinculada con la dependencia colonial del Imperio. Véase Chahryar Adle, “Daguerrotipe”, *Encyclopaedia Iranica*, 11 de noviembre de 2011, [www.iranicaonline.org/articles/daguerreotype-the-first-practical-photographic-process-introduced-into-persia-in-the-early-1840s-shortly-after-its-official, consultado el 4 de junio de 2013.]. Ali Behdad, a partir de las investigaciones del historiador de la fotografía iraní Yahya Zoka, estima que entre 1839 y 1842 se le obsequió a Mohamed Shah la primera cámara fotográfica que conoció la corte de los Qajar. Véase Ali Behdad, “The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth Century Iran”, *Iranian Studies*, vol. 34, núm. 1/4, 2001, pp. 141-151.

soporte visual para la expresión artística durante el período, desplazando así a la pintura de su rol protagónico.¹⁴²

La concepción de la figura femenina en la producción fotográfica de la etapa Qajar respondió a los estereotipos establecidos por la tradición orientalista para la representación de la mujer oriental. Ello puede apreciarse en los trabajos de los fotógrafos europeos Frances Carlhian, Ernst Holtzer, W. Ordén y Jane Dieulafoy.¹⁴³ Acerca de este fenómeno, Behdad refiere un proceso de incorporación del lenguaje visual del orientalismo por parte de los fotógrafos naturales de la región.¹⁴⁴ Las fotografías que el propio Naser al-Din Shah tomara sobre las mujeres de su harén, son una muestra de cómo el discurso fotográfico en Irán incorporó, desde sus inicios, las convenciones representacionales sobre este tema.¹⁴⁵ Si se repara en el retrato de Anis al-Dawla¹⁴⁶ (ca. 1880), por ejemplo, se comprueba la reproducción de las pautas de la fotografía de estudio para “captar” la “sensualidad femenina del Oriente”: según la costumbre orientalista, a la esposa principal se le ha indicado reclinarsse pasivamente sobre los cojines de un sofá, para mostrar, a través de su velo entreabierto, parte del vientre desnudo (ver figura 37). En otra fotografía conocida como *Nasir al-Din Shah y su harén*¹⁴⁷ (ca. 1880-1890), el soberano ha escenificado el

¹⁴² *Ibid.*, p. 142.

¹⁴³ Sobre el tratamiento de la mujer iraní en la fotografía de estos autores consúltese Nameghi y Pérez, “From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s”, *op.cit.*, pp. 50, 51, 52, 56.

¹⁴⁴ Behdad, “The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth Century Iran”, *op.cit.*, p. 147.

¹⁴⁵ Khadijeh M. Nameghi y Carmen Pérez cuestionan la idea de Ali Behdad de una interiorización y reproducción de los códigos orientalistas en la fotografía de *Nasir al-Din Shah*. Ambas autoras consideran que no se debe hablar de autoorientalismo a partir del estudio de obras puntuales, sino que se debe tomar en cuenta el conjunto de su obra para ver qué lugar ocupa dicho fenómeno. (Véase Nameghi y Pérez, , “From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s”, *op.cit.*, pp. 65-66).

¹⁴⁶ *Anis al-Dawla*, colección privada de Yahya Zoka.

¹⁴⁷ *Nasir al-Din Shah and His Harem*, colección privada de Yahya Zoka.

cliché según el cual las mujeres de los serrallos de Persia encarnan sujetos pasivos y anónimos –todas se encuentran sentada o reclinadas– al mismo tiempo que se hallan sometidas a la voluntad del hombre, literalmente a los pies del Shah (ver figura 38).

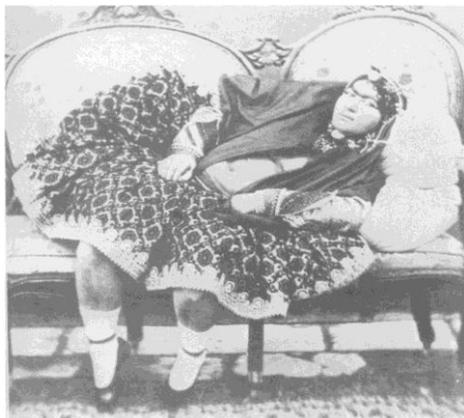


Figura 37, Naser al-Din Shah, *Anis al-Dawla* (ca. 1880).



Figura 38, *Nasir al-Din Shah y su harén* (ca. 1880-1890).

La vasta producción fotográfica de Antoin Sevruguin (ca. 1838-1933) también permite comprobar el fenómeno del autoorientalismo¹⁴⁸ en la representación de las mujeres de Persia. A partir de la demanda de una ávida clientela europea, Sevruguin “recreó” la existencia de diversas mujeres que integraban la sociedad de su época: persas –*Retrato de una mujer persa velada, parada en un patio* (ca. 1880)–,¹⁴⁹ armenias –*Retrato de una mujer armenia en traje muy elaborado* (entre 1880 y 1930)–,¹⁵⁰ kurdas –*Retrato de dos*

¹⁴⁸ Según lo entiende Ali Behdad: “[...] la práctica de verse y representarse a sí mismo como el Otro de Europa.” *Ibid.*, p. 148. (Traducción propia.)

¹⁴⁹ *Portrait of a Veiled Persian Woman Standing in a Courtyard*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.

¹⁵⁰ *Portrait of an Armenian Woman in Elaborate Costume*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.

mujeres kurdas en traje muy elaborado (entre 1880 y 1928),¹⁵¹ así como nómadas – *Retrato de estudio: mujeres nómadas* (ca. 1880)–¹⁵² y zoroastrianas –*Retrato de estudio: mujer con traje tradicional zoroastriano*, entre 1880-1930,¹⁵³ (ver figuras 39, 40, 41, 42 y 43, respectivamente).



Figura 39, Antoin Sevruguin, *Retrato de una mujer persa velada, parada en un patio* (ca. 1880).

Figura 40, Antoin Sevruguin, *Retrato de una mujer armenia en traje muy elaborado*, entre 1880 y 1930.

¹⁵¹ Portrait of Two Kurdish Women in Elaborate Costume, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.

¹⁵² *Studio Portrait: Nomad Women*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.

¹⁵³ *Studio Portrait: Woman in Traditional Zoroastrian Dress*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.



Figura 41, Antoin Sevruguin, *Retrato de dos mujeres kurdas en traje muy elaborado*, entre 1880 y 1928.



Figura 42, Antoin Sevruguin, *Retrato de estudio: mujeres nómadas* (ca. 1880).



Figura 43, Antoin Sevruguin, *Retrato de estudio: mujer con traje tradicional zoroastriano*, entre 1880-1930.

Estas fotografías, que pretenden ser una documentación etnográfica sobre las mujeres de la sociedad Qajar, se caracterizan por el tratamiento superficial y convencional de la figura femenina. Como se advierte en sus títulos, se presta particular atención al vestuario que usan, mientras hay un gran desinterés por sus características psicológicas. En

general, Sevruguin reprodujo la mayoría de los *topos obligés* asociados con la mujer oriental, de modo que no faltan su ambientación en el harén junto al narguile –*Fantasia del harén*¹⁵⁴ (ca. 1900)–, su encarnación del misterio –*Retrato de estudio: mujer velada sentada con perlas*¹⁵⁵, entre 1880 y 1930– y la fantasía sexual –*Fotografía de dos mujeres sentadas*¹⁵⁶, entre 1880 y 1930–, (ver figuras 44, 45 y 46, respectivamente).

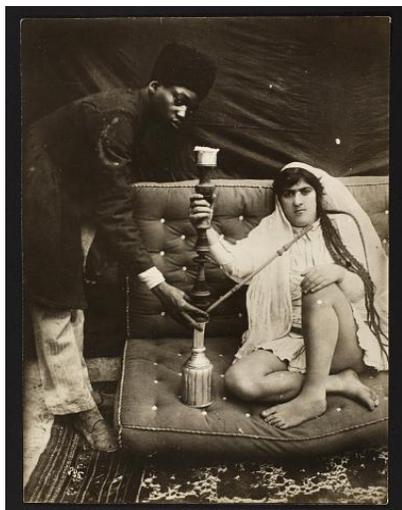


Figura 44, Antoin Sevruguin, *Fantasia del harén* (ca. 1900).

Figura 45, Antoin Sevruguin, *Retrato de estudio: mujer velada sentada con perlas*, entre 1880 y 1930.

¹⁵⁴ *Harem Fantasy*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.

¹⁵⁵ *Studio Portrait: Seated Veiled Woman with Pearls*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.

¹⁵⁶ *Photograph of Two Seated Women*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.



Figura 46, Antoin Sevruguin, *Fotografía de dos mujeres sentadas*, entre 1880 y 1930.

La especialista en la obra de Sevruguin, Aphrodite Navab, ha detectado en algunas de sus fotografías un fenómeno de resistencia frente a los convencionalismos orientalistas,¹⁵⁷ especialmente en aquellas piezas cuya clientela la conformaba un público local,¹⁵⁸ así como en sus trabajos de carácter personal.¹⁵⁹ En el criterio de Navab, Sevruguin logró negociar con los deseos y expectativas de los distintos públicos para los que trabajó y, como parte de este proceso, una zona de su producción fotográfica expresa un acercamiento alternativo al Oriente. Esto último se explica por el sentido de pertenencia que desarrolló Sevruguin hacia la región en la que vivió la mayor parte de su vida, pero que a su vez se caracteriza por una relación ambigua hacia ella, debido a los conflictos

¹⁵⁷ Aphrodite Navab, “To Be or Not to Be an Orientalist?: The Ambivalent Art of Antoin Sevruguin”, *Iranian Studies*, vol. 35, núm. 1/3, invierno-verano, 2002, p. 128.

¹⁵⁸ Al respecto véase el análisis de la autora a propósito de una fotografía como *Dr. Nur Muhammad* (ca. 1880), *ibid.*, pp. 128-129.

¹⁵⁹ Véase *Autorretrato en Naqsh-e Rostam* (ca. 1900), Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington D.C.

Consúltense Navab, “To Be or Not to Be an Orientalist?: The Ambivalent Art of Antoin Sevruguin”, *op.cit.*, p. 134.

identitarios¹⁶⁰ entre los que se debatió el fotógrafo: ciudadano ruso, de origen armenio, el cual recibió una educación artística occidental y desarrolló su carrera profesional en Persia, donde se estableció hasta su muerte.

El tratamiento alternativo de Oriente en trabajos puntuales de Sevruguin, se relaciona con el mismo fenómeno que se ha señalado en la obra de Osman Hamdi Bey y la firma fotográfica de la familia Sébah. Sin embargo, si bien en la trayectoria de Sevruguin destacan piezas que desestabilizan los cánones visuales del orientalismo, en lo que respecta a la representación de la mujer oriental, ésta no trascendió los modelos tradicionales orientalistas. En tal sentido, conviene poner a dialogar la fotografía de Sébah y Joaillier *Interior de la fábrica de hilados de seda de los hermanos Bay* (s. f.), citada en el capítulo anterior (ver figura 20), y una obra de Sevruguin conocida como *Muchachas tejiendo una alfombra*¹⁶¹ (entre 1880 y 1930) (ver figura 47). La temática abordada en una y otra es muy parecida; no obstante, los modos de representación difieren de manera evidente: el exotismo que Sébah y Joaillier han evitado para presentar a estas mujeres trabajadoras, Sevruguin, por el contrario, lo ha desplegado, de modo que sus tejedoras se muestran en un

¹⁶⁰ Las discrepancias para asumir la identidad cultural de Sevruguin, entre los autores que investigan su obra, es una muestra de la complejidad identitaria que encarnó el fotógrafo. Ali Behdad lo presenta como un sujeto cultural europeo (Véase Behdad, “The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth Century Iran”, *op.cit.*, pp. 144-145.), al igual que Khadijeh M. Nameghi y Carmen Pérez (Véase Nameghi y Pérez, “From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s”, *op.cit.*, pp. 51-52), sin embargo Aphrodite Navab lo asume como armenio-iraní (Véase Aphrodite Navab, “Sevruguin, Antoin”, *Encyclopaedia Iranica*, 20 de julio de 2003 [www.iranicaonline.org/articles/sevruguin-antoin-1, consultado el 14 de mayo de 2013.]). En una investigación posterior Navab profundiza en las contradicciones identitarias que implicó ser un armenio en Persia (Véase Aphrodite Navab, *De-Orientalizing Iran: the Art of Sevruguin, Neshat, Navab and Ghazel: A Comparative Analysis of the Autobiographical Art of Four Diasporic Iranians: Neshat, Navab, Sevruguin and Ghazel*, Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011, pp. 90-101.)

¹⁶¹ *Girls Weaving a Carpet*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington D.C.

contexto de retardo económico, en el que el *hiyab*¹⁶² y el *chador*¹⁶³ ocupan un lugar central (ver figuras 20 y 47, respectivamente).



Figura 20, Sébah y Joaillier, *Interior de la fábrica de hilados de seda de los hermanos Bay* (s. f.).



Figura 47, Antoin Sevruguin, *Muchachas tejiendo una alfombra*, entre 1880 y 1930.

La concepción de la mujer en la fotografía de Naser al-Din Shah y Antoin Sevruguin revela un proceso de interiorización y reproducción consciente de los clichés orientalistas de la época para el tratamiento de esta temática. En general, tanto la producción fotográfica a la que se ha hecho referencia, como los diarios de viajeros del período Qajar, construyeron una visión estereotipada sobre las mujeres contemporáneas de

¹⁶² Aquí asumido en su acepción de velo, aunque más adelante se verá que también hace referencia a un código de vestimenta islámico basado en la modestia. El término proviene del árabe (حجاب, *hiyāb*, velo) y este del verbo حَجَبَ, *ḥaḥaba*, cubrir, tapar, ocultar.

¹⁶³ Palabra persa (چادر) que designa a una prenda femenina, la cual cubre todo el cuerpo y a veces el rostro. Su historia se remonta a la época aqueménida. Ha sido usado históricamente por las mujeres de la región iraní. Consúltese Hamid Algar, “*Ādōr*”, *Encyclopaedia Iranica*, [www.iranicaonline.org/articles/cador-a-loose-female-garment-covering-the-body-sometimes-also-the-face, consultado el 1 de junio de 2013.]

Persia, que redujo la complejidad de sus vidas,¹⁶⁴ así como el papel activo de estas en eventos trascendentales del período,¹⁶⁵ como fue su participación decisiva en la Revolución Constitucional de 1905-1911.

2.3 Nacionalismo, orientalismo y la construcción de la “nueva mujer” durante la dinastía Pahlavi

Todos los nacionalismos están generizados, todos son inventados,
y todos son peligrosos. Las naciones no son el florecimiento natural
en el tiempo de la esencia orgánica de un pueblo,
que se transmite ilesea a través de los años.

Anne McClintock

El establecimiento de la dinastía Pahlavi, en el año 1925, redefinió el papel de la mujer en la sociedad iraní. Ello supuso un esfuerzo consciente por parte del estado por cambiar las imágenes orientalistas sobre la condición de las mujeres en Persia. La Revolución Constitucional de 1905-1911 había sentado las bases para la participación política de la mujer,¹⁶⁶ y fue en ese contexto de emancipación y efervescencia nacionalista, que el nuevo régimen incorporó la “cuestión de la mujer”¹⁶⁷ como uno de los pilares para la

¹⁶⁴ “Al igual que en otras sociedades premodernas y modernas, la mayoría de las mujeres tenía menos derechos y menos poder que los hombres en el seno del mismo grupo social, que tendían a dominarlas, pero sus vidas variaban más y tenían más posibilidades de satisfacción que las reconocidas en los habituales estereotipos occidentales sobre las mujeres musulmanas.” Keddie, *Las raíces del Irán moderno, op.cit.*, pp. 67-68.

¹⁶⁵ “[...] las mujeres tuvieron un papel destacado en los disturbios del pan y otros movimientos urbanos, y esta tradición llegó más lejos en su significativa participación en la Protesta del Tabaco de 1891-1892, la Revolución Constitucional de 1905-1911 [...]”. *Ibid.*, 67.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.114. Consúltese también Nahid Yeganeh, “Women, Nationalism and Islam in Contemporary Political Discourse in Iran”, *Feminist Review*, núm. 44, verano, 1993, p. 4.

¹⁶⁷ Según lo explica Mary A. Fay: “El término «cuestión de la mujer» sintetiza un complejo fenómeno social, cultural y político que tuvo como centro el problema del lugar de la mujer en la sociedad. La cuestión de la mujer fue el centro de los debates sobre la forma que el estado-nación debería adoptar después de la liberación de la ocupación extranjera y el logro de la independencia nacional.” Mary A. Fay, “Early

reconstrucción de la nación (*mellat*).¹⁶⁸ Es importante tener presente que el movimiento constitucionalista había asumido el estatus de las mujeres como medida del progreso de la patria,¹⁶⁹ la cual era concebida en términos simbólicos como una madre anciana y enferma que reclamaba la ayuda de sus hijos.¹⁷⁰ La agencia de las mujeres en este nuevo discurso nacionalista “matriótico” fue presentada como una acción admirable que debía instar a los hombres a salvar la *madar-e vatan*.¹⁷¹

Los ejemplos de dedicación de las mujeres a la patria se usaron para motivar a los hombres a proteger la integridad territorial de Irán y su nuevo régimen constitucional y representativo [...]. Como ejemplos de honor, dignidad y fervor nacionales, las mujeres sirvieron como maestras del nacionalismo matriótico y de la masculinidad nacionalizada. El cuidado de la madre territorial propició la entrada de las mujeres en la esfera pública. Las mujeres iniciaron sus hermandades congregacionales, sus actividades políticas y la praxis pedagógica en el nombre de la curación y el fortalecimiento de la madre patria.¹⁷²

Twentieth-Century Middle Eastern Feminisms, Nationalisms, and Transnationalisms”, *Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 4, núm. 1, invierno, 2008, p. 1. (Traducción propia.)

¹⁶⁸ Reza Sheikh y Farid Fadaizadeh apuntan que durante las dos primeras décadas del siglo XX la palabra nación (ملت, *mellat*) adquirió, por primera vez, un estatus especial en la retórica política de Irán, en tanto el país vivió sus primeros capítulos de democracia parlamentaria. Véase Reza Sheikh y Farid Fadaizadeh, “The Man who Would be King: The Rise of Reza Khan (1921–25)”, *History of Photography*, vol. 37, núm.1, p. 101.

¹⁶⁹ El estatus de la mujer como medida de progreso es un fenómeno característico del debate sobre la modernidad en los espacios que se hallaron en alguna situación de colonialidad. Ellen L. Fleischmann ha identificado el proceso de interiorización de este discurso por los sectores intelectuales de Irán, Turquía y Egipto, de principios del siglo XX, partidarios de una modernización con rasgos occidentales. Véase Ellen L. Fleischmann, “The Other «Awakening»: The Emergence of Women’s Movements in the Modern Middle East, 1900-1940”, en Margaret L. Meriwether y Judith Tucker (eds.), *A Social History Of Women And Gender In The Modern Middle East*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1999, p. 98.

¹⁷⁰ “[...] una madre anciana y moribunda de 6000 años de edad [...] imagen [que] creó una situación de urgencia que obligaba a sus “hijos” a apurarse a salvar su vida.” Mohamad Tavakoli-Targhi, *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism and historiography*, Nueva York, Palgrave, 2001, pp. 122-123. (Traducción propia.)

¹⁷¹ Término en persa que hace referencia a la noción de Madre Patria en el discurso ideológico nacionalista de la primera mitad del siglo XX en Irán. Consúltese *Ibid.*, p. 113.

¹⁷² *Ibid.*, p. 132. (Traducción propia.)

El reinado de Reza Shah se caracterizó por la consolidación de un gobierno centralizado y anticlerical, que puso en marcha un acelerado programa de modernización. Dicho proceso estuvo acompañado por un fuerte discurso nacionalista que evocaba la grandeza imperial persa, de la cual el monarca se declaró legítimo heredero.¹⁷³ Este fue el mensaje que Reza Shah quiso transmitir al mundo occidental cuando apareció en la portada de la revista *Times*, en abril de 1938:¹⁷⁴ la elección del *Friso de los leones*,¹⁷⁵ como fondo de su retrato no fue una elección arbitraria, sino que expresaba la retórica de su ideología nacionalista (ver figura 48). Reza Sheikh y Farid Fadaizadeh han estudiado un cartel – *Madre Patria* (1924) –,¹⁷⁶ el cual ilustra los pilares ideológicos sobre los que se erigió el discurso nacionalista de esta etapa. En él figura Reza Khan sosteniendo a la nación, la cual se ha hecho representar como una mujer sin velo, reclinada sobre el mapa¹⁷⁷ del territorio iraní. En un extremo de este afiche se alzan, sobre referencias arquitectónicas del período aqueménida y sasánida,¹⁷⁸ Darío I el Grande, Sapor I y Nader Shah, quienes legitiman la

¹⁷³ Véase Masoud Kamali, *Multiple Modernities, Civil Society and Islam: The Case of Iran and Turkey*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006, p. 165.

¹⁷⁴ Véase “Reza Shah Pahlavi”, *Time The Weekly Newsmagazine*, vol. XXXI, núm. 18, 25 de abril de 1938, [www.time.com/time/magazine/0,9263,7601380425,00.html], consultado el 8 de junio de 2013]

¹⁷⁵ Proveniente del palacio de Darío I el Grande, en Susa.

¹⁷⁶ *Mam-e Vatan*, colección privada. Este cartel fue diseñado por el fotógrafo Mirza Habibollah Chehrenegar y se distribuyó como parte de la campaña política de Reza Khan previa a su coronación como Shah de Persia. Consúltase Sheikh y Fadaizadeh, “The Man who Would be King: The Rise of Reza Khan (1921–25)”, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁷ Tómesese en cuenta la dimensión simbólica y estratégica del mapa como medio privilegiado para construir una comunidad imaginada, según lo entiende Benedict Anderson. Véase Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 238-249.

¹⁷⁸ La política nacionalista de Reza Shah también se apoyó en el rescate de los monumentos emblemáticos de ese pasado glorioso que se estaba evocando. En este contexto se estimuló la investigación arqueológica, dirigida a aportar más luces sobre la antigua grandeza del pueblo iraní. Sobre el empleo de la arqueología para los fines nacionalistas de la dinastía Pahlavi consúltase Kamyar Abdi, “Nationalism, Politics, and the Development of Archaeology in Iran”, *American Journal of Archaeology*, vol. 105, núm. 1, enero, 2001, pp. 51-76.

política del futuro monarca. Como lo señalan Sheikh y Fadaizadeh, con la excepción de Nader Shah, todas las referencias atañen al pasado preislámico de Irán¹⁷⁹ (ver figura 49).

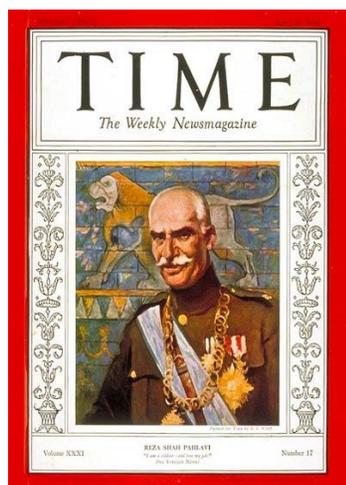


Figura 48, Reza Shah Pahlavi en la portada de la revista *Times*, abril de 1938.



Figura 49, Mirza Habibollah Chehrenegar, *Madre Patria* (1924).

La exaltación de las glorias del antiguo imperio persa por el proyecto nacionalista de Reza Shah formó parte de un proyecto ideológico que privilegió los componentes culturales de ascendencia preislámica sobre la tradición musulmana de la región. Ello pone de manifiesto la incorporación de una serie de prejuicios orientalistas acerca de “lo árabe” – entendido como regresivo–,¹⁸⁰ en el nacionalismo oficial Pahlavi. Reza Zia-Ebrahimi explica este fenómeno como una ideología autoorientalista,¹⁸¹ de la que participó la intelectualidad nacionalista iraní de las primeras décadas del siglo XX.¹⁸² La referida

¹⁷⁹ Sheikh y Fadaizadeh, “The Man who Would be King: The Rise of Reza Khan (1921–25)”, *op. cit.*, p. 114.

¹⁸⁰ La “invasión árabe” se presentaba como una de las causas fundamentales de las enfermedades que sufría la patria. Véase Tavakoli-Targhi, *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism and historiography*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁸¹ Reza Zia-Ebrahimi, “Self-Orientalization and Dislocation: The Uses and Abuses of the “Aryan” Discourse in Iran”, *Iranian Studies*, vol. 44, núm. 4, 2011, pp. 446, 468, 469.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 453-455, 470.

intelligentsia enarbolaba la “superioridad racial”¹⁸³ de Irán frente a los pueblos semíticos, en tanto compartía la creencia de que existió una protorraza aria poseedora de un componente genético-cultural, que tendería hacia la grandeza y el progreso. Los iraníes, dentro de este constructo, pertenecerían por derecho propio a dicha estirpe, si se toma en cuenta que el pensamiento orientalista decimonónico identificó a los *ariyya*, antiguo pueblo que habitó en la región irania, como uno de los núcleos depositarios de la raza aria. Precisamente fue esta carga simbólica la que animó a Reza Shah, en 1934, a “devolverle” a la nación su antiguo nombre Irán, reinterpretado como la “tierra de los arios”.¹⁸⁴ Así pues, si los iraníes tenían el mismo “origen racial” que los europeos, compartían por tanto un “destino elevado” común como conquistadores del mundo.

La postura autoorientalista que asumió el nacionalismo Pahlavi debe comprenderse como una readecuación estratégica de los imaginarios orientalistas acerca del desarrollo de la cultura iraní,¹⁸⁵ para construir una imagen de nación poderosa y ancestral. Esto tuvo lugar en medio de una suerte de “complejo de inferioridad”¹⁸⁶ que había provocado, en la psiquis iraní, la disputa histórica de Gran Bretaña y Rusia por el control de la región. La

El desarrollo del nacionalismo histórico en Irán se debió, en lo fundamental, a la actividad de la *intelligentsia* de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En ello desempeñaron un papel considerable las publicaciones periódicas de la época, que fueron decisivas en la transmisión del orgullo nacional por las glorias de Ciro II el Grande y Darío I. Destaca la revista *Kaveh* que dirigió el prominente intelectual Hasan Taqizadeh, entre 1916 y 1922, desde su exilio en Berlín.

¹⁸³ “[...] maestría y nobleza están arraigadas en la sangre iraní”. Tavakoli-Targhi, *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism and historiography*, *op.cit.*, p. 126. (Traducción propia.)

¹⁸⁴ Zia-Ebrahimi, “Self-Orientalization and Dislocation: The Uses and Abuses of the “Aryan” Discourse in Iran”, *op. cit.*, p. 470.

¹⁸⁵ “Bajo la pesada fachada de orgullo y patriotismo mostrada por el nacionalismo ideológico iraní, su autoorientalización, sin embargo, no es más que un auto-desprecio disfrazado, el deseo casi desesperado de ser otra cosa que un simple “oriental,” miembro de una miserable nación “asiática”, sino más bien de algunos arios que se descarriaron en el Medio Oriente. Por tanto, la estrategia de la autoorientalización fue para proteger a los iraníes de los prejuicios europeos sobre el Oriente, no enfrentándolos sino adoptándolos sin reserva e introduciendo una excepción en la ecuación general.” *Ibid.*, p. 469. (Traducción propia.)

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 465, 467, 470, 472.

actitud antiislámica que se derivó de ello determinó la implantación de una serie de medidas, bajo el lema de una modernización inapelable, que violentó la diversidad cultural y religiosa de Irán. Los efectos de estas políticas recayeron de manera particular sobre las mujeres, si se toma en cuenta que el nacionalismo Pahlavi adoptó la cuestión de la mujer como una de sus divisas fundamentales.

El nacionalismo iraní de los años veinte y treinta se opuso a la imagen que había construido el discurso orientalista sobre las mujeres de Persia. En abril de 1921 la revista *National Geographic* publicó un volumen que incluía dos artículos sobre Persia. Uno de ellos –“Persia moderna y su capital”–¹⁸⁷ se ilustró con una fotografía de Antoin Sevrugin, en la que aparecía una figura femenina vestida con una *burqa*, la cual cargaba a un niño pequeño mientras era conducida por un anciano ciego y harapiento (ver figura 50).¹⁸⁸ La pieza en cuestión “mostraba” la situación de la mujer iraní, al tiempo que funcionaba como una alegoría de la decadencia de Persia. Reza Khan, quien en febrero de ese mismo año había llevado a cabo el golpe de estado que depondría a la dinastía Qajar, se sintió ofendido¹⁸⁹ por el uso de esta y otras imágenes, que manipulaban la representación de la vida y las costumbres del territorio iraní. Este acontecimiento determinó la orden de Reza Shah de confiscar gran parte de la colección de fotografías de Sevrugin,¹⁹⁰ en tanto

¹⁸⁷ Firmado por F. L. Bird. Consúltense Nameghi y Pérez, “From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s”, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁸⁸ *Retrato de estudio: hombre, mujer y niño (Studio Portrait: Man, Woman and Infant)*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington, D.C.

¹⁸⁹ Véase Sheikh y Fadaizadeh, “The Man who Would be King: The Rise of Reza Khan (1921–25)”, *op.cit.*, p. 109.

¹⁹⁰ Alrededor de dos mil negativos en placa de vidrio. *Idem.*

afectaba su proyecto de ofrecer una imagen moderna de Irán.¹⁹¹ En ello, como se ha visto, la oposición a la representación orientalista de la mujer iraní ocupó un lugar central.



Figura 50, Antoin Sevruguin, *Retrato de estudio: hombre, mujer y niño* (ca. 1880).

La postura de Reza Shah con relación a la cuestión de la mujer iraní se tradujo en un afán programático por transformar su imagen y su rol en la sociedad. Dicha política hizo posible que las mujeres iraníes tuvieran una participación más significativa en la esfera pública y política de la nación, a propósito de lo cual Keddie refiere una emancipación parcial de la mujer.¹⁹² La construcción nacionalista de la “nueva mujer iraní” estuvo mediada por una visión orientalista y superficial sobre cómo debería verse y proyectarse. Ambos aspectos se evidencian en el énfasis que se hizo para que las mujeres vistieran a “la occidental”,¹⁹³ según el modelo de la “nueva mujer”¹⁹⁴ emancipada europea. Un hecho

¹⁹¹ Véase Navab, “To Be or Not to Be an Orientalist?: The Ambivalent Art of Antoin Sevruguin”, *op.cit.*, p. 120.

¹⁹² Keddie, *Las raíces del Irán moderno*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁹³ Consúltese Fleischmann, “The Other «Awakening»: The Emergence of Women’s Movements in the Modern Middle East, 1900-1940”, *op. cit.*, p. 119.

significativo fue la prohibición del velo (*Kashf-e Hejab*) en el año 1936,¹⁹⁵ lo cual le impidió a las mujeres aparecer en público veladas. Esta medida significó un acto de violencia cultural, fundamentalmente para las mujeres de estratos populares, que no estaban familiarizadas con los predicados intelectuales del nacionalismo y que la entendían como una intromisión en sus vidas privadas.¹⁹⁶

La producción fotográfica de Irán, durante la década del treinta, registró la imagen de la “nueva mujer” que estimuló el régimen Pahlavi. Estos trabajos muestran la adopción de los códigos de vestir occidentales por la mujer iraní moderna y ello explica el énfasis de los fotógrafos en hacer notar el abandono del uso del velo. Khodadadi Motarjemzadeh, en su estudio sobre la fotografía iraní entre 1920 y 1940,¹⁹⁷ reproduce una serie de fotografías que ilustran la nueva visualidad de la mujer de estos años. En una pieza como *Ceremonia oficial celebrando el desvelo de las mujeres* (1934)¹⁹⁸ puede verse a las esposas de militares de alto rango usando sombreros, vestidos y zapatos de estilo occidental (ver figura 51). La

¹⁹⁴ “El concepto de la “nueva mujer” fue una importación cultural de principios del siglo XX hacia el Oriente Medio. Se trataba de la noción de “modernidad” y la aparición de un nuevo concepto, el de la esfera pública visual, con sus desafíos socio-políticos a la hegemonía de la sociedad.”

Fakhri Haghani, “The «New Woman» of the Interwar Period: Performance, Identity, and Performative Act of Everyday Life in Egypt and Iran”, *al-Raida*, Issue 122-123, verano-otoño, 2008, p. 32. (Traducción propia.)

¹⁹⁵ Según un decreto gubernamental del 6 de enero de 1936. Véase Nameghi y Pérez, “From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s”, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁶ “Algunas mujeres entendieron esa medida como si las obligasen a ir desnudas y se negaron a salir de sus casas, pues a veces la policía podía quitarle a una mujer su chador en medio de la calle.” Keddie, *Las raíces del Irán moderno*, *op.cit.*, 149.

¹⁹⁷ Mohammad K. Motarjemzadeh, “Photography in the Grey Years (1920–40)”, *History of Photography*, vol. 37, núm. 1, pp. 117-125.

¹⁹⁸ *Official Ceremony Celebrating the Unveiling of Women*, autor desconocido. Archivo fotográfico del Instituto de Estudios Históricos Contemporáneos Iraníes, Teherán. Mohammad K. Motarjemzadeh sitúa el decreto para la prohibición del velo en el año 1934, a diferencia de otros autores consultados como Nikki R. Keddie, Khadijeh M. Nameghi, Carmen Pérez y ‘Alī-Akbar Sa‘īdī Sīrjānī, quienes lo ubican en el año 1936. Véanse Motarjemzadeh, “Photography in the Grey Years (1920–40)”, *op. cit.*, p. 120, Keddie, *Las raíces del Irán moderno*, *op. cit.*, p. 149, Nameghi y Pérez, “From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s”, *op. cit.*, p. 71, y ‘Alī-Akbar Sa‘īdī Sīrjānī, “Clothing xi. In the Pahlavi and post-Pahlavi periods”, *Encyclopaedia Iranica*, 25 de octubre de 2011 [www.iranicaonline.org/articles/clothing-xi], consultado el 14 de junio de 2013.]

mayoría de las mujeres aquí retratadas pertenecían a la élite social de esta época, cuyos miembros celebraban el programa de modernización y las medidas prooccidentales de Reza Shah. Otra fotografía citada por Motarjemzadeh, *Desvelando a las mujeres* (ca. 1940),¹⁹⁹ expresa cómo en el transcurso de una década esta nueva visualidad fue asimilada, de manera más orgánica, por la mujer iraní de las ciudades (ver figura 52).



Figura 51, autor desconocido, *Ceremonia oficial celebrando el desvelo de las mujeres* (1934).



Figura 52, autor desconocido, *Desvelando a las mujeres* (ca. 1940).

¹⁹⁹ *Unveiling of Women*, autor desconocido. Archivo fotográfico del Instituto de Estudios Históricos Contemporáneos Iraníes, Teherán.

La voluntad del nacionalismo Pahlavi por cambiar la imagen que Occidente había construido sobre la mujer de Irán, no impidió que esta fuera reproducida por los viajeros occidentales que visitaron la región en la década del treinta. Esto puede comprobarse en las fotografías que resultaron de la expedición arqueológica a Irán, organizada por el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Pensilvania en 1931.²⁰⁰ La “documentación” de la vida de las mujeres del nordeste de Irán retomó algunos de los lugares comunes para la representación de la figura femenina oriental. Se las fotografió junto al narguile o bien fumando opio, en composiciones que recrean el lenguaje de la fotografía orientalista decimonónica (ver figuras 53 y 54, respectivamente). Ayşe Gürsan-Salzmán considera que estas imágenes no participan del estilo romántico orientalista del siglo XIX debido a su objetividad documental.²⁰¹ Es cierto que algunas de esas piezas registran los cambios sociales y económicos que tienen lugar en estos años, sin embargo, en lo que respecta al sujeto femenino iraní, su representación, en rasgos generales, estuvo asociada con la imagen de decadencia y retraso del “mundo oriental”.

²⁰⁰ Bajo la dirección del arqueólogo alemán Erich F. Schmidt, tuvo como objetivo excavar el sitio arqueológico de Tepe Hissar, cerca de Damghan, al nordeste de Irán; así como otros lugares del período sasánida. Schmidt y su equipo exploraron además Fara, en Irak, y Persépolis, durante la década del treinta. De ello resultó una colección de fotografías con el propósito de “registrar” la vida de las habitantes de estas regiones. Tales imágenes estuvieron a cargo de Stanislaw Niedzwiecki y Boris Dubensky. Algunas fueron tomadas por el propio Schmidt. Al respecto consúltese Ayşe Gürsan-Salzmán, *Exploring Iran: The Photography of Erich F. Schmidt, 1930-1940*, Filadelfia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2007, p. 83.

²⁰¹ Gürsan-Salzmán, *Exploring Iran: The Photography of Erich F. Schmidt, 1930-1940*, *op. cit.*, p. 85.



Figura 53, *Una fumadora de pipa de agua* (1932).



Figura 54, *Una mujer fumando "shire"* (1932).

Las fotografías que hiciera el estadounidense Maynard Owen Williams sobre las mujeres de Persia, a raíz de su participación en la expedición Crucero Amarillo (*Croisière jaune*), entre 1931 y 1932,²⁰² dan cuenta de cómo coexisten, en el lente occidental, la imagen orientalista tradicional y la representación de la mujer moderna iraní. Uno de sus trabajos publicado en la revista *National Geographic*,²⁰³ en octubre de 1931, bajo el título de *Estudiantes en un colegio persa para niñas*,²⁰⁴ muestra a cuatro muchachas cubiertas con chador, debajo del cual puede verse la ropa de estilo occidental. Esta es una obra representativa de la continuidad de los clichés que se viene apuntando: otra vez se vuelve sobre el binomio misterio-opresión que encarna el velo (ver figura 55). Por el contrario, en una fotografía de 1932 –*Familia de un caballero iraní en su jardín privado y en ropa de*

²⁰² Organizada por André Citroën y bajo la dirección de George-Marie Haardt, se trató de la tercera expedición motorizada de la marca Citroën, esta vez con el propósito de atravesar Asia Central.

²⁰³ Maynard Owen Williams fue corresponsal de la revista *National Geographic* desde 1919 hasta su muerte en 1963.

²⁰⁴ *Scholars in a Persian Girl's School*. Acerca de esta fotografía consúltese Leah Bendavid-Val, “Maynard Owen Williams. National Geographic Field Man, 1919-1953”, en Leah Bendavid-Val et al., *Odysseys and Photographs: Four National Geographic Field Men: Maynard Owen Williams, Luis Marden, Volkmar Wentzel, Thomas Abercrombie*, Washington, Focal Point-National Geographic, 2008, p. 64.

casa—,²⁰⁵ Williams ha registrado la nueva imagen promovida por el nacionalismo Pahlavi. Se trata de una mujer y un hombre de clase alta, vestidos y calzados a la occidental: él lleva el sombrero característico de esta etapa (*kolah pahlavi*)²⁰⁶ y ella luce un corte de cabello moderno (ver figura 56).



Figura 55, Maynard Owen Williams, *Estudiantes en un colegio persa para niñas* (1931).



Figura 56, Maynard Owen Williams, *Familia de un caballero iraní en su jardín privado y en ropa de casa* (1932).

La actitud germanófila y la simpatía de Reza Shah hacia el régimen fascista de Hitler²⁰⁷ provocaron que las fuerzas aliadas obligaran al soberano a abdicar en septiembre de 1941. Le sucedió en el trono su hijo Mohamed Reza, quien gobernaría el país hasta febrero de 1979, fecha en que la Revolución iraní puso fin a los 54 años de dinastía Pahlavi. La política de Mohamed Reza Shah en lo concerniente a la cuestión de la mujer siguió a la

²⁰⁵ *Family of an Iranian Gentleman in their Private Garden and Home Dress*. Colección de Azita Bina y Elmar W. Seibel.

²⁰⁶ Véase Motarjemzadeh, “Photography in the Grey Years (1920–40)”, *op. cit.*, p. 122.

²⁰⁷ “Reza Shah no se sentía a gusto bajo la influencia británica, y los británicos eran muy poco populares entre los nacionalistas iraníes. Esta hostilidad, añadida al impulso alemán en la economía y la política iraní, llevó a que los alemanes adquiriesen relevancia en el país a finales de los años treinta. [...] Reza Shah no se mostró contrario a las ideas o los métodos nazis, pues casaban a la perfección con sus inclinaciones y su nacionalismo dictatorial.” Keddie, *Las raíces del Irán moderno*, *op. cit.*, pp. 150-151.

de su padre, aunque es importante señalar que en lo relativo a las exigencias del vestuario, estas se relajaron. Lo anterior permitió que muchas mujeres volvieran a usar ropas tradicionales: “La mayoría de las mujeres que vivían en ciudades retomó el chador, aunque sin velo sobre el rostro [...]”.²⁰⁸ No obstante, el modelo femenino promovido desde la oficialidad siguió siendo el de la mujer iraní moderna y occidentalizada, tanto en su proyección visual como en su manera de actuar. Las mujeres de la familia real encarnaban dicho arquetipo –especialmente las sucesivas esposas del monarca, así como su hermana, la princesa Ashraf Pahlavi– y como tal eran presentadas por la prensa occidental (ver figura 57).²⁰⁹



Figura 57, La emperatriz Soraya, segunda esposa de Mohamed Reza Shah, en la portada de la revista francesa *Noir et Blanc*, emitida el 27 de junio de 1955.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 173. Sobre esta cuestión apunta Zephie Begolo “Sin embargo la reintroducción del *hiyab* solo sirvió para acentuar las divisiones, profundamente arraigadas, que habían aparecido en la sociedad iraní bajo el régimen Pahlavi.” Zephie Begolo, “Veiled Politics”, *History Today*, vol. 58, núm. 9, septiembre, 2008, p. 42. (Traducción propia.)

²⁰⁹ Las esposas de Mohamed Reza Shah fueron motivo de atención de algunas de las revistas occidentales más importantes sobre la vida de celebridades. Ellas fueron portada de publicaciones como *Life*, *Noir et Blanc*, *Epoca*, entre otras.

El reinado del segundo monarca Pahlavi hizo del “feminismo de estado”²¹⁰ una de sus principales estrategias para ganarse el apoyo de las mujeres y legitimar su gobierno ante la opinión de Occidente. Así, el derecho de la mujer iraní al voto figuró entre los pasos esenciales del programa de modernización y reformas económicas que impulsó el Shah durante los años sesenta,²¹¹ conocido como Revolución Blanca. La agenda feminista del nacionalismo Pahlavi estuvo diseñada en función de las aspiraciones de un sector muy limitado de la población iraní, a saber, la clase media-alta educada y secular, familiarizada con los valores occidentales. Dicha política descuidó las necesidades y reclamos de las mujeres de estratos populares y rurales, la mayoría de las cuales mantuvo vivo el sentimiento religioso y los valores tradicionales islámicos. Al respecto, puede hablarse de un profundo divorcio entre estos sectores, a propósito de lo cual Keddie ha identificado una situación de “dos culturas” en Irán.²¹²

El reinado dictatorial que llevó a cabo el Shah tras el golpe de estado de 1953 y el abismo económico entre el pueblo y la élite del país, provocaron la pérdida progresiva de su popularidad entre la población iraní. Esto implicó el rechazo gradual de sus predicados prooccidentales –léase una creciente denuncia a la “intoxicación occidental”

²¹⁰ Léase la incorporación de la emancipación de las mujeres como un tema central en la agenda del estado, pero de carácter más simbólico que efectivo. En el caso del Medio Oriente el feminismo de estado fue una estrategia recurrente en la formación del estado-nación para dar una apariencia de modernidad secular, como ocurrió en Turquía, Egipto e Irán. Sobre esta cuestión consúltense Fleischmann, “The Other «Awakening»: The Emergence of Women's Movements in the Modern Middle East, 1900-1940”, *op. cit.*, pp. 116-122 y Mervat F. Hatem, “Modernization, the State, and the Family in Middle East Women's Studies”, en Margaret L. Meriwether y Judith Tucker (eds.), *A Social History Of Women And Gender In The Modern Middle East*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1999, pp. 77-79.

²¹¹ Véanse Keddie, *Las raíces del Irán moderno*, *op. cit.*, p. 202 y Yeganeh, “Women, Nationalism and Islam in Contemporary Political Discourse in Iran”, *op. cit.*, p. 6.

²¹² “El fenómeno de las «dos culturas en Irán» [...] es, propiamente dicho, un fenómeno característico del Período Pahlavi, antes del cual existía una gradación, pero no una separación definitiva entre la cultura de la élite y la popular.” *Ibid.*, p. 233.

(*gharbzadegi*)²¹³ de modo que la agenda feminista impuesta por el nacionalismo Pahlavi fue vista paulatinamente como una forma más de injerencia occidental, sobre todo por los sectores religiosos del país.

La coexistencia de dos modelos de sujeto femenino, uno generado por los intereses del estado y otro que se resistía a las fórmulas autoorientalistas que había adoptado este, generó una compleja confusión identitaria entre las mujeres iraníes de la era Pahlavi, la cual ha sido identificada por Eldad J. Pardo en su estudio sobre los personajes femeninos en las películas iraníes producidas entre 1968 y 1978. Este autor propone ver en ellos una caracterización simbólica del sentimiento de frustración y trastorno cultural que padecía la nación –una vez más concebida como un espíritu femenino– en los últimos años del reinado de Reza Shah.²¹⁴

Las fotografías de Abbas Attar²¹⁵ sobre la sociedad iraní de finales de los años setenta, reflejan el distanciamiento cultural que se había generado entre las mujeres iraníes occidentalizadas y aquellas que conservaban los valores tradicionales. Dos trabajos como *Peluquería* (1977)²¹⁶ y *Joven en manifestación antishah* (1978)²¹⁷ podrían resumir la

²¹³ (غریزدگی, traducido al inglés como *westoxication*, *weststrucknes*). Según lo conceptualizó el pensador político y escritor iraní Jalal Al-e Ahmad, en su libro homónimo del año 1962. Para profundizar en las ideas de Al-e Ahmad sobre la noción de *gharbzadegi* y su relación con el orientalismo consúltese Khalil Mahmoodi y Esmail Z. Jelodar, “Orientalized from Within: Modernity and Modern Anti-Imperial Iranian Intellectual *Gharbzadegi* and the Roots of Mental Wretchedness”, *Asian Culture and History*, vol. 3, núm. 2, julio, 2011, pp. 19-28.

²¹⁴ Eldad J. Pardo, “Iranian Cinema, 1968-1978: Female Characters and Social Dilemmas on the Eve of the Revolution”, *Middle Eastern Studies*, vol. 40, núm. 3, mayo, 2004, p. 51.

²¹⁵ Nacido en Kash (Irán), en 1944. Hacia finales de los años setenta Abbas se interesó por documentar los efectos sociales y económicos del proceso de modernización que estaba experimentando el país. Ello le dio la posibilidad de registrar los contrastes sociales de la población iraní de esos años, así como de captar momentos emblemáticos de las protestas sociales que desembocaron en el triunfo de la Revolución iraní. Véase Shiva Balaghi, “Writing with light: Abbas’s photographs of the Iranian Revolution of 1979”, en (eds.), Shiva Balaghi y Lynn Gumpert, *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris, 2002, pp. 102-125.

²¹⁶ *Hairdressing Salon*, Teherán, 1977.

²¹⁷ *Young Woman at Anti-Shah Demonstration*, Teherán, 1978.

convivencia de los dos modelos ya referidos: en el primero Attar ha captado a tres mujeres teheraníes de clase media, cuya apariencia denota una actitud prooccidental, mientras en el segundo ha documentado a una joven de extracción popular, cubierta con el chador, la cual participa en una protesta de naturaleza antioccidental (ver figuras 58 y 59, respectivamente).



Figura 58, Abbas Attar, *Peluquería* (1977).



Figura 59, Abbas Attar, *Joven en manifestación anti shah* (1978).

2.4 La Revolución iraní y el nuevo paradigma de mujer. Reconfiguración de los imaginarios orientalistas en torno a la figura femenina iraní (1979-1989)

Los discursos políticos iraníes, ya sean seculares o islámicos, han considerado a las mujeres como un elemento esencial para el futuro de la nación debido a su papel como reproductoras biológicas, educadoras de los hijos, transmisoras de la cultura y partícipes de la vida nacional.

Nahid Yeganeh

El triunfo de la Revolución iraní en febrero de 1979 y la consecuente instauración de la República Islámica de Irán determinaron un nuevo modelo de mujer iraní, en función de las demandas ideológicas de la coyuntura revolucionaria emergente. Dicho modelo negaba, de forma radical, el ideal de mujer y femineidad auspiciado por el nacionalismo Pahlavi, de modo que el paradigma de mujer occidental emancipada, impuesto a lo largo de medio siglo, perdió su legitimidad.

La Revolución de 1979 fue el resultado de la coalición de diversas fuerzas de oposición, que coincidían en su rechazo al gobierno represivo del Shah y en el sentimiento antiimperialista que animaba su lucha.²¹⁸ Las principales fuerzas movilizadoras de este proceso estuvieron representadas por seguidores de una ideología islámica, de un pensamiento marxista, así como de una tradición nacionalista. La oposición de carácter islámico contaba con una amplia legitimidad entre los sectores populares del país y solo ella había logrado construir un lenguaje antimonárquico, a través de la reinterpretación política de los códigos religiosos del chiismo.²¹⁹ Entre los principales ideólogos de la resistencia islámica figuraron los ayatolás Ruhollah Musavi Khomeini y Mahmud Taleqani,

²¹⁸ Nikki R. Keddie, "Culture and Politics in Iran Since the 1979 Revolution", *The New Cambridge History of Islam*, vol. 6, Nueva York, Cambridge University Press, 2010, p. 440.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 438. Véase también el capítulo "Muharram reconstructed" en Peter J. Chelkowski, y Hamid Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 2000, pp. 68-85.

los académicos Ali Shariati y Mehdi Bazargan, entre otras personalidades de considerable importancia.²²⁰ En el caso de la oposición de carácter marxista, sus agentes fundamentales provenían del partido Tudeh y de la organización *Fadaiyan-e Khalq*.²²¹ La acción de los nacionalistas, continuadora del pensamiento de Mohamed Mosaddeq, si bien estuvo representada tuvo un perfil más bajo con relación a las tendencias anteriores. Una vez que se logró la caída del Shah y el triunfo revolucionario, estas fuerzas de oposición se vieron enfrentadas en una lucha por el poder de la cual saldría victoriosa la ideología del ayatolá Khomeini y sus seguidores. Se trataba no solo de uno de los líderes religiosos más carismáticos, sino el más, de la resistencia islámica, quien llevaría a cabo un proceso de islamización radical de la sociedad y la cultura iraníes.

Las mujeres desempeñaron un papel significativo en la revolución de masas que puso fin al gobierno dictatorial del Shah. Su participación en las protestas populares de 1978 y 1979 fue decisiva y expresó la diversidad de elementos que tomaron parte en esta lucha: en las protestas contra el régimen confluyeron mujeres provenientes de distintos estratos sociales, religiosas musulmanas y mujeres con valores seculares.²²² Entre estas últimas hubo algunas que adoptaron el chador tradicional como un medio para expresar su rechazo al gobierno dictatorial del Shah.²²³

²²⁰ Habría que destacar la labor de hombres de religión como Kazem Shariatmadari y Mohamed Beheshti, quienes se destacaron por su crítica al régimen de Mohamed Reza Shah y participaron en el movimiento de oposición.

²²¹ También debe considerarse a los militantes de la organización *Mojahedin-e Khalq*, seguidores de una ideología islámico-marxista y cuyas acciones fueron decisivas para el derrocamiento del régimen Pahlavi.

²²² Roksana Bahramitash, "Market Fundamentalism versus Religious Fundamentalism: Women's Employment in Iran", *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, vol. 13, núm.1, primavera, 2004, p. 36.

²²³ Véase Keddie, "Culture and Politics in Iran Since the 1979 Revolution", *op. cit.*, p. 439.

De la misma manera que el nacionalismo oficial Pahlavi había utilizado la apariencia de las mujeres iraníes para proyectar una imagen de nación moderna, la naciente República Islámica también recurrió al control de la visualidad y la conducta de estas para comunicar su nuevo programa ideológico. El modelo de mujer iraní promovido por el gobierno islámico, en la medida en que Khomeini y sus seguidores se afirmaron como líderes indiscutibles, se opuso al arquetipo estimulado durante la dinastía Pahlavi. En este sentido, puede hablarse de una reacción contra los valores autoorientalistas –léase el privilegio de los elementos preislámicos sobre la cultura islámica tradicional– fomentados por el nacionalismo monárquico a lo largo de medio siglo. Recuérdese, en particular, la prohibición del uso del velo en época de Reza Shah. En lugar de las “muñecas occidentales”²²⁴ de la época del Shah –presentadas como meros objetos sexuales–,²²⁵ se exhortó a las mujeres a que recuperaran “valores islámicos” en el vestir, tales como la modestia y el recato, lo cual se tradujo en el uso obligatorio del velo.²²⁶ Con motivo del Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo de 1979, un número considerable de mujeres iraníes se reunieron en masa para oponerse a la política del velo forzado, que estaba siendo propuesta por Khomeini desde febrero de ese año.²²⁷ Dicha acción evidencia cómo las mujeres lograron movilizarse con el propósito de proteger sus derechos y su estatus en las nuevas condiciones políticas del país y no únicamente para expresar su apoyo a la revolución. La protesta pospuso el uso obligatorio del velo por un tiempo, sin embargo, en

²²⁴ Keddie, “Culture and Politics in Iran Since the 1979 Revolution”, *op. cit.*, p. 451.

²²⁵ “La explotación de las mujeres como «objetos sexuales» se identificó como resultado de la dependencia económica y cultural de Irán con Occidente.” Yeganeh, “Women, Nationalism and Islam in Contemporary Political Discourse in Iran”, *op.cit.*, p. 7. (Traducción propia.)

²²⁶ “La imposición del velo fue un medio, no un fin, que mostró el deseo de los líderes islámicos de crear una identidad en oposición, reaccionaria.” Begolo, “Veiled Politics”, *op. cit.*, p. 43.

²²⁷ Nikki R. Keddie, “Iranian Women’s Status and Struggles Since 1979”, *Journal of International Affairs*, vol. 60, núm. 2, primavera-verano, 2007, p. 22.

el transcurso de 1980 se le exigió a las mujeres trabajadoras que lo usaran y en 1981 se ordenó un código de vestimenta islámico (*Hejab-e Islami*)²²⁸ para todas las mujeres.²²⁹ La exigencia del velo hizo que muchas profesionales abandonaran sus puestos de trabajo²³⁰ y, en general, representó un ataque a los valores culturales de los sectores promodernos, léase la clase media y alta del país, quienes compartían valores seculares.

La imposición del *Hejab-e Islami*, a cargo del nuevo liderazgo político de Irán, tuvo propósitos muy similares a la prohibición del velo durante el gobierno de Reza Shah. La intención en ambos casos consistió en regular la visualidad de las mujeres del país, asumidas como símbolos por excelencia de la nación. La imagen de mujer iraní que resultó de tales coacciones distó diametralmente en tanto se concibió en oposición mutua, sin embargo, se trató de la manifestación de un mismo proceso de reglamentación en el que el sujeto femenino constituyó su piedra angular. La ideología nacionalista que desarrolló la Revolución iraní concibió a la mujer en los roles tradicionales de madre, esposa y pilar del hogar,²³¹ lo cual se hizo patente en la Constitución de la República Islámica de Irán, aprobada en diciembre de 1979.²³² En la referida constitución, se hacía énfasis en que el

²²⁸ Este código de vestimenta, basado en la modestia, estipula las partes del cuerpo femenino que pueden verse en el espacio público, a saber el rostro, las manos y los pies. El *Hejab-e Islami* no responde a una tradición histórica propiamente islámica, ya que el uso del chador y el velo en la región iraní se remonta a épocas preislámicas. Aquí de lo que se trata es del empleo de estas prendas con fines políticos, un síntoma característico del discurso nacionalista en Irán durante el siglo XX, también presente en el nacionalismo turco.

²²⁹ Keddie, "Culture and Politics in Iran Since the 1979 Revolution", *op. cit.*, p. 442.

²³⁰ "Muchas mujeres profesionales, principalmente de la clase media y la élite, fueron hostigadas y se sintieron incómodas en sus puestos de trabajo, muchas fueron forzadas a renunciar." Bahramitash, "Market Fundamentalism versus Religious Fundamentalism: Women's Employment in Iran", *op. cit.*, p. 38. (Traducción propia.)

²³¹ *Idem.* Sobre las funciones que los discursos nacionalistas otorgan a las mujeres consúltese Anne McClintock "«No Longer in a Future Heaven»: Women and Nationalism in South Africa", *Transition*, núm. 51, 1991, p. 105.

²³² La Constitución de 1979 no otorgaba a las mujeres los mismos derechos ni el mismo estatus que a los hombres. Ella representó para las mujeres iraníes la pérdida de derechos considerables en materia de custodia de los hijos, matrimonio y acceso a la esfera laboral, que se habían alcanzado con la aprobación de

establecimiento de la nueva nación dependía de la islamización del estatus de las mujeres.²³³ A partir de este convencimiento, todos los aspectos de la vida social y familiar de estas fueron sometidos a un proceso de islamización profunda –a la par que el país en general–, de lo cual derivó una política de segregación de géneros, manifiesta en la esfera pública, laboral y educacional.²³⁴

El nuevo paradigma de mujer iraní debía representar un proyecto de modernidad islámico, que se distinguiera por su carácter nacional, su autonomía y su autenticidad. En función de estos imperativos, la ideología oficial privilegió los arquetipos religiosos de Fátima –hija del profeta Mahoma y esposa de Alí, considerado el primer imán en el chiismo duodecimano–, y el de su hija Zainab, en tanto hermana del imán Husein, uno de los pilares fundamentales de la tradición religiosa chií.²³⁵ Fátima, en particular, había sido interpretada como el ideal de mujer revolucionaria por el pensamiento islámico-marxista, que se opuso al Shah durante los años setenta: el libro de Alí Shariati *Fátima es Fátima (Fatima, Fatima ast, 1971)* resulta paradigmático en este sentido.²³⁶ En lo que concierne a Zainab, un cartel

la Ley de Protección Familiar de 1967, reafirmada en el año 1975. Esta última fue de las primeras leyes que abrogó Khomeini tras el triunfo de la Revolución de 1979.

²³³ Yeganeh, “Women, Nationalism and Islam in Contemporary Political Discourse in Iran”, *op. cit.*, p. 8.

²³⁴ Jaleh Shaditalab, “Islamization and Gender in Iran: Is the Glass Half Full or Half Empty?”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 32, núm. 1, p. 17.

²³⁵ *Ibid.*, p. 16.

²³⁶ Alí Shariati fue el principal representante de la ideología islámico-marxista, en el movimiento de oposición al Shah. Shariati recurrió en su discurso político al modelo de Fátima como paradigma de mujer revolucionaria. Sus ideas al respecto fueron publicadas bajo el título de *Fátima es Fatima (فاطمه فاطمه است)*. Al respecto apunta Keddie:

La decadencia de la sociedad musulmana y su concepción de la mujer exigían una reevaluación del papel de la mujer, una búsqueda de nuevos modelos. Shariati echó mano del ejemplo de Fátima, la hija de Mahoma y esposa de Alí, que compartió las mismas dificultades que su padre, y también las de Alí y las de sus hijos, los imanes Hasan y Husein. Fue el centro de una familia de luchadores. Keddie, *Las raíces del Irán moderno, op. cit.*, p. 273.

Asimismo, Eldad J. Pardo advierte cómo el modelo de Fátima sirvió para diseñar personajes femeninos de películas iraníes de los años setenta, que simpatizaban con esta ideología islámico-marxista. Véase Pardo,

de de 1979 explicita su reappropriación como “molde” de mujer revolucionaria iraní. En este su silueta contiene a una multitud de mujeres cubiertas con el chador, las cuales están dispuestas a destronar al Shah con el mismo heroísmo con que Zainab resistió el ataque del ejército de Yazid I, en la mítica batalla de Karbala (ver figura 60).



Figura 60, autor desconocido, cartel de Zainab (1979).

Las circunstancias de la guerra Irán-Iraq (1980-1988), hicieron que el paradigma de Fátima y Zainab adquiriera una connotación ideológica más profunda, al convertirse en el símbolo del sacrificio y la entrega de la mujer-madre iraní por la defensa de la nación. Peter J. Chelkowski y Hamid Dabashi en su libro *Puesta en escena de una revolución: el arte de la persuasión en la República Islámica de Irán*, examinan una serie de sellos postales que ilustran la reinterpretación de Fátima y Zainab como el paradigma de mujer iraní en su rol de madre de los mártires y mujer revolucionaria.²³⁷ Estos sellos, emitidos durante los años de la guerra, revelan el empleo estratégico de tales caracteres femeninos por la nueva

“Iranian Cinema, 1968-1978: Female Characters and Social Dilemmas on the Eve of the Revolution”, *op. cit.*, pp. 37, 40, 41, 47.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 217, 253.

narrativa política de la revolución, que hizo coincidir los aniversarios de nacimiento de Fátima y Zainab con la celebración del Día de la Mujer y el Día de la Enfermera, respectivamente.²³⁸ De ello resulta que Zainab figure –con *hiyab* blanco – socorriendo a un niño mártir de la guerra (ver figura 61), mientras Fátima aparece como guía de las protestas revolucionarias de las mujeres (ver figuras 62 y 63, respectivamente), bajo lemas en los que puede leerse “Oh Fátima, la luminosa” (يَا فَاطِمَةَ الزَّهْرَاءُ, *yā Fāṭima al-Zahrā*)²³⁹ y Allah es el más grande (الله أكبر, *Allāhu akbar*).²⁴⁰ Es importante recalcar el carácter militante que adquiere Fátima en el contexto de la “guerra impuesta” (*Jang-e Tahmīlī*)²⁴¹, pues ella va a encarnar el modelo de las mujeres iraníes que fueron llamadas a combatir.²⁴² Esta dimensión del arquetipo de Fátima –desarrollada por el movimiento islámico-marxista de oposición al Shah durante los años setenta – se advierte en el fusil con que a veces se le representa (ver figuras 64 y 65, respectivamente).

²³⁸ *Ibid.*, pp. 216-217.

²³⁹ Del árabe زَهَرَ (zahara) verbo que significa brillar, de donde deriva el adjetivo en forma femenina زَهْرَاءُ (*zahrā*), brillante, الزَّهْرَاءُ (*al-Zahrā*) constituye el epíteto de Fátima más utilizado en el mundo musulmán. Véase Laura Veccia, “Fāṭima”, *Encyclopaedia of Islam*, CD-ROM Edition, vol. 10, Leiden, Koninklijke Brill NV, 1999.

²⁴⁰ En este caso se trata del *takbīr*, término para referirse a la fórmula (الله أكبر, *Allāhu akbar*), que aparece en el Corán y que tiene un peso importante en la praxis religiosa musulmana y en la cultura oral del mundo islámico, en general. Consúltese Arend J. Wensinck, “Takbīr”, *Encyclopaedia of Islam*, *op. cit.* Es importante señalar que estos lemas están escritos en caligrafía árabe estilo *nasjī*, esto es en cursiva, usada en los manuscritos y en el Corán. El uso de la caligrafía *nasjī* –que conlleva a indicar los signos diacríticos–, en lugar del estilo *nasta‘līq*, característico de la caligrafía persa y con el cual los iraníes están más familiarizados, respondió a un claro objetivo ideológico: reforzar el proceso de islamización de todos los aspectos culturales de la nación. Sobre este fenómeno véase Chelkowski y Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, *op. cit.*, p. 98.

²⁴¹ En persa جنگ تحمیلی. Término con que el discurso político iraní identificó a la guerra Irán-Irak (1980-1988).

²⁴² Los proyectos nacionalistas modernos han concebido la participación de las mujeres en el ejército para proteger la soberanía nacional. Es una de las funciones que el discurso nacionalista otorga a la mujer, según lo reconoce Anne McClintock. Véase McClintock, “«No Longer in a Future Heaven»: Women and Nationalism in South Africa”, *op. cit.*, p. 105.



Figura 61, sello postal conmemorativo al nacimiento de Zainab y el Día de la Enfermera (1987).



Figura 62, sello postal conmemorativo al nacimiento de Fátima y el Día de la Mujer (1985).



Figura 63, sello postal conmemorativo al nacimiento de Fátima y el Día de la Mujer (1986).



Figura 64, autor desconocido, cartel de Fátima (1980).



Figura 65, sello postal conmemorativo al nacimiento de Fátima y el Día de la Mujer (1988)

La islamización del modelo de mujer nacional implicó un fenómeno de desexualización²⁴³ del sujeto femenino. La apariencia y la conducta de las mujeres occidentalizadas del período Pahlavi fueron condenadas, en el nuevo discurso islámico nacionalista, como frutos de la corrupción y la pérdida de los valores morales en la época del Shah. De esta postura derivó la voluntad de evitar la referencia a los atributos sexuales femeninos en la imagen de la nueva mujer iraní. Peter J. Chelkowski y Hamid Dabashi han estudiado este cambio de paradigma a partir de las ilustraciones de los libros de textos empleados en la educación primaria. Una comparación entre la manera en que se representa la imagen de la maestra y las alumnas en un libro de texto de la época de Mohamed Reza Shah y en otro publicado durante los primeros años de la Revolución iraní, permite comprobar la concepción ideológica del sujeto femenino en uno y otro período. En el primer caso se observa a una profesora, con cabello corto, la cual viste ropas occidentales que acentúan su figura, en especial su busto. Como ella, las alumnas del salón llevan el cabello descubierto y ropas occidentales. Se trata de una clase en la que se dan cita niños y niñas, presidida por el retrato del Shah, en su condición de pilar ideológico de la nación (ver figura 66).

²⁴³ Según lo explica Yeganeh, “Women, Nationalism and Islam in Contemporary Political Discourse in Iran”, *op. cit.*, p. 10. Acerca de este fenómeno consúltese también Pardo, “Iranian Cinema, 1968-1978: Female Characters and Social Dilemmas on the Eve of the Revolution”, *op. cit.*, pp. 49-50.

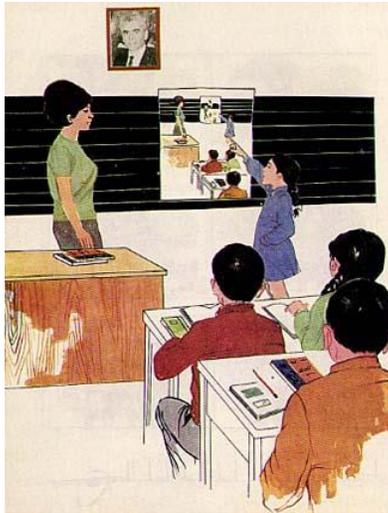


Figura 66, salón de clases en un libro de texto de enseñanza primaria, época de Mohamed Reza Shah.

En la otra imagen la maestra se muestra velada, al igual que el resto de las alumnas de la clase, a la que solo asisten niñas, conforme a la segregación de géneros establecida en la educación primaria. Dichas figuras femeninas se hallan desexualizadas, según la premisa del estado, para aprobar su participación en la esfera pública. El retrato del imán Khomeini preside, en este caso, la escena (ver figura 67).

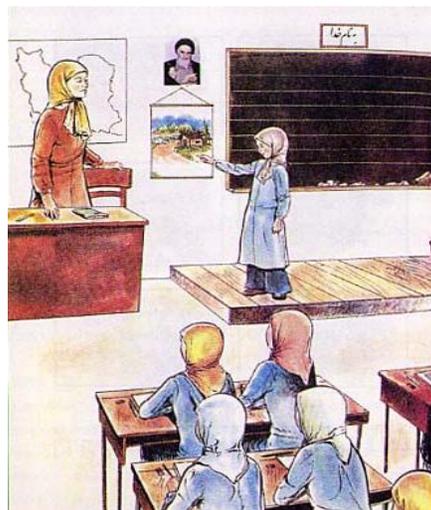


Figura 67, salón de clases en un libro de texto de enseñanza primaria, primeros años de la Revolución iraní.

En esta imagen no es casual que la profesora esté dibujada con el mapa de Irán de fondo –algo similar se ha visto a propósito de un cartel de los años de Reza Shah (ver figura 49)–: en ello se advierte un proceso de continuidad histórica en lo que atañe a la identificación de la nación con una figura femenina, cuya imagen y valores cambian según la ideología en el poder.

La producción pictórica iraní de la década del ochenta desempeñó un papel esencial en la construcción y legitimación del nuevo ideal de mujer que se ha venido apuntando. La pintura de Kazem Chalipa,²⁴⁴ uno de los llamados artistas de la revolución,²⁴⁵ resulta representativa en este sentido. Dos de sus obras más emblemáticas *¡El Narciso se preocupará por el tulipán!*²⁴⁶ y *Sacrificio*, ambas de 1981, expresan la apropiación política de símbolos religiosos característicos de la espiritualidad chií, para articular un mensaje en el que la mujer deviene un emblema de maternidad y autosacrificio (ver figuras 68 y 69, respectivamente).

²⁴⁴ Nacido en 1957, Teherán.

²⁴⁵ Según lo apunta Morteza Goodarzi, quien explica que Kazem Chalipa fue uno de los pintores más influyentes en el nuevo escenario artístico que planteó la revolución. Sus obras se reprodujeron en muros y en carteles de gran formato. Véase Morteza Goodarzi, *The Art of Painting in Post Revolution Era*, Teherán, Alhoda International Cultural, Artistic & Publishing Institution, 2011, pp. 120-122.

²⁴⁶ *Narcissus will be worried about Tulip!*



Figura 68, Kazem Chalipa, *¡El Narciso se preocupará por el tulipán!* (1981).



Figura 69, Kazem Chalipa, *Sacrificio* (1981).

En el primero de estos trabajos se aprecia a una mujer, vestida con el tradicional chador negro, que sostiene una cesta llena de tulipanes²⁴⁷ y un narciso en el centro. Para comprender el significado de esta pintura hay que tomar en cuenta que el tulipán ha sido interpretado por el chiismo duodecimano como un símbolo de la sangre y el sacrificio de los mártires en la masacre de Karbala,²⁴⁸ así como que el narciso está asociado con la madre del Doceavo Imán,²⁴⁹ Mohamed al Mahdi, por esta tradición religiosa. Los combatientes iraníes muertos en la guerra Irán-Iraq también fueron representados como tulipanes, a través de un fenómeno de correspondencias simbólicas en el que la llamada

²⁴⁷ El motivo de la mujer sosteniendo en sus manos una cesta de tulipanes, como símbolo de la entrega de sus hijos por la defensa de la nación, se convirtió en un lugar común de la creación visual oficialista, durante la década de los ochenta. Consúltense Chelkowski y Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, op. cit., p. 116.

²⁴⁸ Jean Calmard, “Hosayn B. ‘Ali ii. In Popular Shi‘ism”, *Encyclopaedia Iranica*, 23 de marzo de 2012, [www.iranicaonline.org/articles/hosayn-b-ali-ii, consultado el 21 de junio de 2013.]

²⁴⁹ Uno de los nombres con que se conoce a la madre del Imán Oculto es Narýis (نَرْجِس), vocablo persa, incorporado en el árabe, que designa a la flor del narciso. Consúltense Mohammed A. Amir-Moezzi, *The Divine Guide in Early Shi‘ism: The Sources of Esotericism in Islam*, trad. de David Streight, Nueva York, State University of New York Press, 1994, p. 108.

“guerra impuesta” era vista como una “actualización” de la batalla de Karbala. A través de este simbolismo, la madre preocupada por sus hijos mártires adquiere una dimensión espiritual privilegiada, a saber, el estatus de la madre del Imán Oculto, figura central en el pensamiento escatológico del chiismo duodecimano. El trasfondo religioso de la madre de los mártires de la guerra también está presente, de forma más literal, en *Sacrificio*.²⁵⁰ En esta pintura insiste la figura de la madre usando el chador negro, que esta vez sostiene en sus brazos a su hijo mártir moribundo, en una composición que evoca la *pietà* cristiana. La narrativa visual de esta obra está concebida en dos planos, uno terrenal y otro celestial; en el primero se distingue un ciclo según el cual los tulipanes engendran los hijos que se convertirán en combatientes de guerra; en el segundo aparece la figura del imán Husein a caballo, como un intermediario entre los mártires y el paraíso.²⁵¹

Una concepción similar de la mujer puede observarse en la obra de otros pintores los cuales, al igual que Chalipa, se identificaron con el discurso oficial de la naciente República Islámica. Es el caso de artistas como Iraj Eskandari²⁵² en una pintura titulada

²⁵⁰ Se trata de una las obras de Kazem Chalipa que más se reprodujo durante los años de la guerra Irán-Irak (1980-1988). Peter J. Chelkowski y Hamid Dabashi señalan que esta pintura fue recreada en murales y sellos postales, así como en un cartel de grandes dimensiones que se ubicó cerca de la Embajada de Estados Unidos en Teherán. Chelkowski y Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, *op. cit.*, p. 162.

²⁵¹ Para profundizar en los significados de esta obra consúltense Goodarzi, *The Art of Painting in Post Revolution Era*, *op.cit.*, p. 238, y Chelkowski y Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, *op. cit.*, p. 162.

²⁵² Nacido en Kashmar, en 1956.

Bombardeo (1980), de Naser Palangi²⁵³ en *Elegía* (1982) y de Mostafa Goodarzi²⁵⁴ en *Mañana del 15 de Khordad*,²⁵⁵ realizada en 1986 (ver figuras 70, 71 y 72, respectivamente).

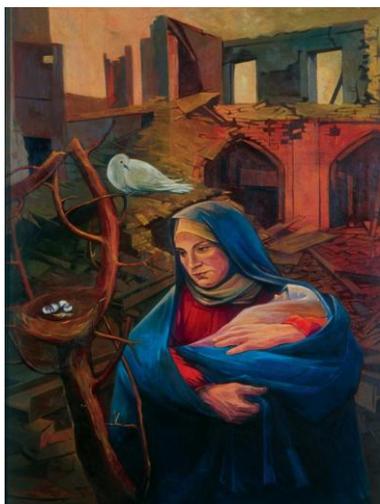


Figura 70, Iraj Eskandari, *Bombardeo* (1980).

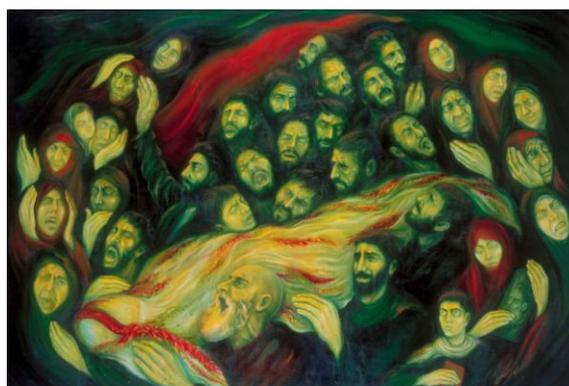


Figura 71, Naser Palangi, *Elegía* (1982).



Figura 72, Mostafa Goodarzi, *Mañana del 15 de Khordad* (1986).

²⁵³ Nacido en Hamadán, en 1957.

²⁵⁴ Nacido en Borujerd, en 1960.

²⁵⁵ Título que hace referencia a las protestas masivas del 5 de junio de 1963 en Irán, a raíz del encarcelamiento del imán Khomeini. Estas protestas fueron severamente reprimidas y se convirtieron en un emblema de resistencia y anuncio de la victoria, tras el triunfo de la Revolución Iraní en 1979.

En este escenario pictórico dominado por artistas hombres, la obra de la artista Samila Amir Ebrahimi²⁵⁶ permite comprobar cómo esta retórica visual fue incorporada por creadoras mujeres que compartían las ideas de los artistas de la revolución, según se aprecia en *El día cuadragésimo*, una obra de 1979 (ver figura 73).



Figura 73, Samila Amir Ebrahimi, *El día cuadragésimo* (1979).

Las artes visuales y la creación gráfica en general, puestas al servicio del nuevo discurso ideológico, fueron cruciales para la propagación y la legitimación del arquetipo “islámico” de mujer nacional. Si bien no puede decirse que se recurrió a un modelo absoluto –se trató de una representación estratégica que varió según los intereses políticos de la revolución– sí pueden identificarse ciertas constantes visuales e ideológicas en la representación oficialista de la mujer iraní. Entre estas destacan: el énfasis en su código de vestimenta islámico –según una narrativa en la que el velo representan la restauración del honor de la nación–, la asociación de la mujer con la maternidad –en tanto procreadora de la fuerza humana, siempre masculina, que construirá y defenderá a la nueva sociedad–, así como su participación activa en la defensa de la patria, a través de su representación como mujer combatiente. Dos carteles, diseñados por el Departamento de Arte de la Organización

²⁵⁶ Nacida en Teherán, en 1950.

para la Propaganda Islámica, resumen el ideal de mujer iraní impuesto durante la primera década de la República Islámica. El primero fue concebido en 1979 y muestra a una madre con chador negro que sostiene en los hombros a su hijo, quien a su vez cuelga un retrato del imán Khomeini (ver figura 74). El otro, del año 1989, conmemora la muerte de Khomeini y en él figura una mujer portando el retrato del ayatolá, junto a los simbólicos tulipanes de los mártires: su chador negro ocupa casi todo el espacio del cartel, en un discurso visual en el que su cuerpo ha desaparecido (ver figura 75).



Figura 74, cartel diseñado por el Departamento de Arte de la Organización para la Propaganda Islámica (1979).



Figura 75, cartel diseñado por el Departamento de Arte de la Organización para la Propaganda Islámica (1989).

El compromiso de las mujeres iraníes con las protestas populares que condujeron al logro de la revolución y el consecuente arquetipo femenino promovido por el discurso oficial de la República Islámica, determinaron que la opinión occidental reactivara una serie de mitos orientalistas a propósito de las mujeres musulmanas y las mujeres iraníes en específico. Las fotografías sobre su movilización masiva durante las protestas de 1978-1979, fueron interpretadas como una muestra del fanatismo religioso de estas, sin

considerar que su participación tuvo un carácter heterogéneo que involucró a mujeres religiosas y seculares. La documentación fotográfica de Abbas Attar sobre la actividad revolucionaria de este período colaboró en ello, según se comprueba en un trabajo de 1979, titulado *Las mujeres dan la bienvenida al ayatolá Khomeini a su regreso del exilio* (ver figura 76).²⁵⁷ Sus fotografías hicieron especial hincapié en la situación de vulnerabilidad de las mujeres en medio de estas transformaciones políticas, lo cual vino a reforzar el estereotipo acerca de su subyugación por un poder patriarcal islámico –repárese en *Partidaria del Shah es linchada* (ver figura 77)–.²⁵⁸ No se trata de negar la agudeza sociológica de Attar para captar problemáticas que, en efecto, se acrecentarían con la proclamación de la República Islámica; de lo que se trata es de considerar cómo esta narrativa visual –su amplia difusión en los medios de comunicación occidentales–²⁵⁹ estimuló la reactivación de un lenguaje orientalista arraigado sobre la condición de la mujer en las sociedades islámicas.



Figura 76, Abbas Attar, *Las mujeres dan la bienvenida al ayatolá Khomeini a su regreso del exilio* (1979).



Figura 77, Abbas Attar, *Partidaria del Shah es linchada* (1979)

²⁵⁷ *Women Welcome the Ayatollah Khomeini upon His Return from Exile*. Tomada en febrero de 1979, en Teherán.

²⁵⁸ *Supporter of the Shah is Lynched*. Tomada en enero de 1979, en Teherán.

²⁵⁹ Tómesese en cuenta que Abbas ingresó a la agencia *Magnum Photos* en 1981, de la cual devino miembro en 1985, de modo que sus fotografías recibieron una cobertura internacional.

La ocupación de la embajada de Estados Unidos en Teherán por los Estudiantes Seguidores de la Línea del Imán (*Daneshjoyan-e Khatte Imam*), el 4 de noviembre de 1979, fue un acontecimiento decisivo en la reactivación de un discurso orientalista sobre el pueblo y la cultura iraníes. Edward Said, en su estudio titulado “La historia iraní”²⁶⁰, ofrece consideraciones importantes sobre el fenómeno de demonización de los iraníes que orquestaron los medios de comunicación estadounidenses durante la llamada crisis de los rehenes (1979-1981). Aunque Said no refiere propiamente cómo fue presentada la mujer iraní por dicha campaña mediática, de su análisis puede inferirse que la caracterización de los iraníes como terroristas islámicos, fanáticos, retrógrados y violentos implicaba también a las mujeres. En general Said critica la falta de objetividad y la superficialidad con que se presentó el islam chií y el “carácter” de los iraníes a la población de Estados Unidos, lo cual reducía la complejidad social y política de los acontecimientos revolucionarios de 1978 y 1979 a una manifestación de fanáticos, con una vocación histórica por el martirio: “A pesar de lo mucho que los iraníes habían luchado para ganar su libertad frente al sha y Estados Unidos, ellos y ellas aparecían en las pantallas de televisión estadounidense como parte de una masa anónima, desindividualizada, deshumanizada, y por tanto sometida de nuevo.”²⁶¹

La exigencia de un código de vestimenta islámico para las mujeres iraníes ha sido uno de los temas que más ha estimulado interpretaciones orientalistas acerca de su situación en la República Islámica. Según refiere Julietta Hua la imposición del velo fue presentada por los medios de comunicación estadounidenses como un fetiche de la naturaleza regresiva

²⁶⁰ Título de uno de los capítulos que integran el libro *Cubriendo el islam. Cómo los medios de comunicación y los expertos determinan nuestra visión del resto del mundo*.

²⁶¹ Edward W. Said, *Cubriendo el islam. Cómo los medios de comunicación y los expertos determinan nuestra visión del resto del mundo*, trad. Bernardino León Gross, Barcelona, Random House Mondadori, 2005, p. 199.

del nuevo orden político, a partir de un discurso en el que se establecía una polaridad entre la “libertad de la mujeres”, auspiciada por el Shah, y la represión de estas bajo el liderazgo de Khomeini.²⁶²

Hasta aquí se ha visto cómo el nuevo paradigma de mujer iraní, promovido por el discurso político de la República Islámica, implicó una reacción contra las ideas autoorientalistas que había adoptado el nacionalismo Pahlavi a propósito de la imagen de las mujeres. De ello resultó un modelo femenino que respondió a las necesidades ideológicas de la nueva coyuntura política, lo cual se tradujo en la recuperación estratégica de “valores tradicionales” en lo concerniente a la conducta y la forma de vestir de las mujeres. Este nuevo arquetipo estimuló la reconfiguración de un lenguaje orientalista en torno a la condición de las mujeres iraníes. El poder simbólico y los significados geopolíticos que condensa el nuevo paradigma de mujer, servirán de inspiración y se convertirán en el centro de reflexión en la serie de fotografías *Women of Allah*, desarrollada por la artista iraní Shirin Neshat, entre los años 1993 y 1997.

²⁶² Julietta Hua, “Feminism, Asylum and the Limits of Law”, *Law, Culture and the Humanities*, vol. 6, núm. 3, octubre, 2010, pp. 382-383.

CAPÍTULO III. OPERANDO DESDE EL ESTEREOTIPO. PROCESOS DE NEGOCIACIÓN CON LA IMAGEN ORIENTALISTA EN *WOMEN OF ALLAH*

Para la cultura islámica, Shirin Neshat es una *Mahram*, una iniciada. Pero está divulgando sus secretos, celosamente guardados, a los *Na-Mahrams*, los extranjeros.

Hamid Dabashi

El proceso por el cual el “enmascaramiento” metafórico se inscribe en una falta que debe ser ocultada le da al estereotipo a la vez su fijeza y su cualidad fantasmática: las mismas viejas historias de la animalidad del Negro, la inescrutabilidad del *coolie* o la estupidez del irlandés deben ser dichas (compulsivamente) una y otra vez, y cada vez son gratificantes y aterrorizantes de modo diferente.

Homi K. Bhabha

3.1 Escenarios orientalistas de *Women of Allah*

La artista iraní Shirin Neshat²⁶³ produjo la serie de fotografías *Women of Allah*²⁶⁴ (*Mujeres de Allah*) entre los años 1993 y 1997, y fue a raíz de este trabajo que su obra recibió reconocimiento internacional.²⁶⁵ Dicha serie comprende 38 piezas de gran formato en blanco y negro, y en casos específicos se advierte el uso de otros colores –por lo general el rojo– con un sentido simbólico o paródico como podrá comprobarse más adelante.

Women of Allah se produce en un contexto en el que las instituciones museísticas y las galerías de arte contemporáneo estadounidense están apostando por un tipo de creación

²⁶³ Nacida en Qazvin, en 1957. Proviene de una familia iraní de clase media, formada según los valores prooccidentales del nacionalismo Pahlavi. En la actualidad radica en la ciudad de Nueva York.

²⁶⁴ La serie ha sido presentada internacionalmente bajo el título en inglés *Women of Allah*. En farsi quedaría زَنَانِ خُدا, *Zanān-e judā* y en árabe como نِسَاءِ اللَّهِ, *Nisā' Allāhi*. Se ha querido conservar el título original en inglés como aparece en la mayoría de los acercamientos analíticos sobre estas obras. Todas las piezas que integran esta serie fueron reunidas en un catálogo homónimo del año 1997. Véase Shirin Neshat, *Women of Allah*, Torino, Marco Noire Editore, 1997.

²⁶⁵ Scott MacDonald y Shirin Neshat, “Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat”, *Feminist Studies*, vol. 30, núm. 3, otoño, 2004, p. 621.

multicultural, basada en una mirada provocativa sobre cuestiones políticas y culturales de los llamados espacios periféricos.²⁶⁶ Instituciones como el *Whitney Museum of American Art*²⁶⁷ en Nueva York, la *Tate Gallery* de Londres y la galería *Barbara Gladstone* en su sede neoyorquina,²⁶⁸ fueron decisivas en la legitimación y el reconocimiento internacional de la producción artísticas de Shirin Neshat. De igual manera, su participación en algunos de los eventos expositivos de arte contemporáneo más importantes como la Bienal de Venecia (1999) –en la que fue galardonada con el Primer Premio Internacional–, la Bienal de Gwangju (2000) –donde recibió el *Grand Prix*–, y su presencia en el Festival Internacional de Cine de Venecia (2009) con *Mujeres sin hombres (Women without Men)* – que obtuvo el León de Plata a la mejor dirección–, han convertido a Shirin Neshat en la artista visual iraní probablemente más conocida –junto con el director de cine Abbas Kiarostami– en el ámbito artístico occidental.

La exploración de la subjetividad de la mujer, a través de la historia moderna de Irán, constituye un eje central en su obra tanto fotográfica como audiovisual. Recientemente, luego de más de una década de exploración en el campo del cine y de la video-instalación, la artista retoma el medio fotográfico en una serie como *El Libro de Reyes (The Book of Kings)*, realizada en el 2012, en la que Neshat establece una correspondencia entre los actores involucrados en el Movimiento Verde de Irán y aquellos que han protagonizado las protestas sociales de la llamada Primavera Árabe, con los

²⁶⁶ Véase Sussan Babaie, “Voices of Authority: Locating the «Modern» in «Islamic» Arts”, *Getty Research Journal*, núm. 3, 2011, p. 136.

²⁶⁷ Sobre esta institución en particular consúltese Valentina Vitali, “Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat”, *Women: A Cultural Review*, vol. 15, núm. 1, 2004, p. 4.

²⁶⁸ Según lo apunta Mazyar Lotfalian, “Islamic Revolution and the Circulation of Visual Culture”, *Radical History Review*, núm. 105, invierno, 2009, p. 165.

personajes del poema emblemático de Ferdousí. En ellas retoma la fotografía en blanco y negro y el recurso de la caligrafía persa inscrita sobre el cuerpo.

La serie que nos ocupa, tiene como eje discursivo la problematización de la imagen de la mujer iraní revolucionaria, promovida por el discurso oficial de la República Islámica de Irán, y su difusión estereotipada por los medios de comunicación occidentales. Se trata de un replanteamiento de estas imágenes cliché mediante el recurso de la autorrepresentación, que le permite a Neshat reencarnar, enjuiciar y subvertir una serie de estereotipos asociados con la condición de las mujeres en las sociedades islámicas. Al mismo tiempo, en el acto de interpretar estas representaciones, la artista establece un discurso crítico con el paradigma de mujer que construyó la Revolución iraní, especialmente con aquel que configuró la retórica ideológica de la guerra Irán-Iraq (1980-1988).

El cuerpo femenino, el chador, la escritura y los elementos caligráficos de tradición persa, así como las armas de fuego –las balas asociadas a estas–, constituyen motivos figurativos recurrentes en la serie, que devienen verdaderos *leitmotifs* para la constitución del sentido en estas obras fotográficas. Una pieza emblemática de la serie titulada *Silencio Rebelde* (1994),²⁶⁹ resume el empleo alegórico de estos elementos (ver figura 78).

²⁶⁹ *Rebellious Silence* (1994), impresión en plata sobre gelatina y tinta, tomada por Cynthia Preston.



Figura 78, Shirin Neshat, *Silencio Rebelde* (1994), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

En el año 1990, tras más de una década sin volver a Irán,²⁷⁰ Shirin Neshat visita su país natal. El escenario ideológico, espiritual y visual que ella encontró era completamente diferente del país monárquico que había dejado a mediados de los setenta. El encuentro con una sociedad transformada por un profundo proceso de islamización produjo en la artista un efecto de descolocación cultural, mezclado con la ansiedad por comprender la complejidad de la revolución²⁷¹ y en especial sus repercusiones en la vida social de las mujeres. A partir

²⁷⁰ En el año 1975 la artista se traslada hacia Los Ángeles, California, para estudiar una licenciatura en Bellas Artes. En 1983 obtiene su título de maestría en Bellas Artes por la Universidad de California, en Berkeley y ese mismo año se muda a Nueva York, donde se estableció y donde ha residido hasta la actualidad. El triunfo de la Revolución iraní y las circunstancias de la guerra Irán-Iraq (1980-1988) determinaron que Shirin Neshat no volviera a visitar su país natal hasta 1990, fecha a partir de la cual sus visitas a Irán se volvieron más frecuentes. Sobre estos aspectos biográficos, consúltense MacDonald y Neshat, “Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat”, *op.cit.*, p. 628 y Arthur C. Danto, y Shirin Neshat, “Shirin Neshat”, *BOMB*, núm. 73, otoño, 2000, p. 62.

²⁷¹ La artista reconoce que su reencuentro con la sociedad iraní estuvo marcado por la fascinación y el temor: “[...] a principios de los noventa, cuando viajé frecuentemente a mi país, me obsesioné con la experiencia. Me encontré a mí misma fascinada y aterrorizada por el efecto de la revolución. Había tantas cosas que yo no entendía, que quería desesperadamente entender: por ejemplo, cómo y por qué se gestó la revolución y cuáles eran las principales ideas filosóficas e ideológicas, detrás de este cambio.” MacDonald y Neshat, “Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 629. (Traducción propia.)

de las interrogantes que le planteó el reencuentro con su cultura de origen, Neshat concibe sus primeras series fotográficas *Unveiling*²⁷² y *Women of Allah*, las cuales tuvieron como centro de reflexión a la mujer musulmana en su relación con la revolución y la sociedad iraní.²⁷³

La recepción de *Women of Allah* ha sido muy polémica y ello se expresa en la diversidad de las aproximaciones críticas que ha recibido la serie. Shadi Sheybani, por ejemplo, en una entrevista a la artista ha señalado el hecho de que una zona importante de la emigración iraní, especialmente en los Estados Unidos, ha interpretado estas fotografías como una perpetuación de los prejuicios occidentales en torno a la mujer iraní.²⁷⁴ La investigación de Mojgan Khosravi “Shirin Neshat: una orientalista contemporánea” es representativa de este síntoma.²⁷⁵ Por el contrario, la fotógrafa y escritora Aphrodite Désirée Navab,²⁷⁶ invita a leer en estos trabajos “autobiográficos” procesos de resistencia y subversión de tales estereotipos, a través de lo que ella identifica como un fenómeno de “desorientalización de Irán” (De-Orientalizing Iran).²⁷⁷

En el presente capítulo se pretende mediar entre estos horizontes críticos, para no perder de vista la riqueza y la complejidad que subyacen en la reposición de códigos

²⁷² Esta serie, que tiene como eje de análisis la relación de la mujer iraní con el chador, se produjo en paralelo a *Women of Allah* y algunas de sus fotografías han sido identificadas como parte de esta serie.

²⁷³ Danto, y Neshat, “Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 82.

²⁷⁴ Shirin Neshat y Shadi Sheybani, “A Conversation with Shirin Neshat”, *Michigan Quarterly Review*, vol. 38, núm. 2, primavera, 1999, p. 214.

²⁷⁵ Mojgan Khosravi, “Shirin Neshat: A Contemporary Orientalist”, Tesis de Arte y Diseño, Ernest G. Welch School of Art and Design, Georgia, 2011.

²⁷⁶ Nacida en Isfahán, en 1971. Radica, al igual que Shirin, en Nueva York.

²⁷⁷ Aphrodite Navab, *De-Orientalizing Iran: the Art of Sevruguin, Neshat, Navab and Ghazel: A Comparative Analysis of the Autobiographical Art of Four Diasporic Iranians: Neshat, Navab, Sevruguin and Ghazel*, Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

figurativos de tradición orientalista, relacionados con la mujer musulmana. Para ello se pondrán a dialogar las aproximaciones a *Women of Allah* que la entienden desde los recursos teóricos desarrollados por los estudios feministas y las perspectivas poscoloniales, con el objetivo de desmontar cuáles son los procesos de negociación que establece Shirin Neshat con los imperativos visuales del llamado lenguaje orientalista y cuáles son sus implicaciones para la articulación y conceptualización de la figura femenina.

Conviene pasar a identificar los *topos obligés* que la artista revisita como parte de su reinterpretación de la imagen orientalista de la mujer musulmana y, de manera más específica, en el proceso de problematización del modelo oficialista de mujer iraní, comprometida con los predicados ideológicos de la revolución. Se trata, en efecto, de dos niveles fundamentales de significación: uno, más general, que atañe a la mujer islámica en abstracto y otro, más preciso, que implica al arquetipo femenino construido por el discurso nacionalista de la República Islámica de Irán.

El protagonismo del velo en la mayoría de las fotografías en cuestión, es uno de estos lugares comunes revisitados, inseparable de los imaginarios tradicionales acerca de la mujer del “Oriente”. El motivo del velo, como se ha visto a lo largo de la investigación, constituye un tópico central en la elaboración de un pensamiento orientalista sobre el sujeto femenino del mundo islámico; ya sabemos que su alusión implica ideas relacionadas con el supuesto “misterio” y el “peligro” de la sexualidad femenina oriental, al mismo tiempo que con el criterio de la “subordinación” de la mujeres en las sociedades islámicas. Este velo genérico se particulariza cuando reconocemos en él al chador, una prenda que ha estado sujeta a intereses ideológicos en el desarrollo de las políticas nacionalistas en Irán, a lo largo del siglo XX. Asimismo, se ha de tomar en cuenta que el chador ha sido identificado

por los discursos orientalistas acerca de la mujer iraní, como el símbolo por excelencia de su “fanatismo religioso” y de su “sumisión” ante un poder “esencialmente” patriarcal.²⁷⁸ De modo que nos hallamos ante una reproducción consciente del “lastre” orientalista que activa la referencia al velo-chador, como se aprecia en un trabajo del año 1995, en el que un grupo de mujeres –entre ellas la artista– figuran como estatuas veladas (ver figura 79).



Figura 79, Shirin Neshat, *Sin título* (1995), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

El carácter pasivo que asumen los “desdoblamientos” de Neshat en la serie, podría considerarse otro de estos imaginarios cliché, que la artista despliega con plena conciencia. Según se analizó en el capítulo I, la imagen orientalista de la figura femenina se caracterizó por la presentación de esta como un sujeto pasivo, lo cual verificábamos en el énfasis que se hacía en mostrarla reclinada, acostada o sentada. El personaje protagónico que interpreta la serie que nos ocupa está concebido en estos términos: cada pose que asume tiende a una suerte de “petrificación” e incluso cuando se sugiere una posible acción violenta –el disparo

²⁷⁸ Iftikhar Dadi, “Shirin Neshat’s Photographs as Postcolonial Allegories”, *Signs*, vol. 34, núm. 1, otoño, 2008, p. 126.

potencial de un arma de fuego, por ejemplo– esta se muestra congelada (ver figura 80). La naturaleza del propio medio fotográfico contribuye a este efecto de inmovilidad y aún más la revisitación del género del autorretrato.²⁷⁹ Resulta revelador, en este sentido, las declaraciones que ha hecho la artista sobre la elección de la fotografía para expresar una serie de conceptos que requerían, para su articulación, de un estatismo particular. Shirin Neshat ha explicado, a propósito de *Women of Allah*, que ella se acerca a la fotografía como si se tratase de un medio escultórico; que su propósito es, precisamente, “esculpir” imágenes y ello explica esta sensación de inmovilidad que transmite la serie.²⁸⁰



Figura 80, Shirin Neshat, *Sin título* (1994), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

La caligrafía persa, presente en la mayoría de las piezas de *Women of Allah*, ya sea “tatuada” en las zonas del cuerpo femenino que permite ver el *hiyab*²⁸¹ (rostro, manos y

²⁷⁹ Muchas de las fotografías que integran la serie están concebidas a modo de autorretratos tomados en estudio.

²⁸⁰ Consúltese Neshat y Sheybani, “A Conversation with Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 204.

²⁸¹ Aquí se está haciendo alusión al *hiyab* entendido como el código de vestimenta islámico que establece la República Islámica de Irán para la presencia pública de la mujer. Dicho código dispone que solo puede quedar al descubierto el rostro, las manos y los pies. Es importante señalar que el *hiyab* se halla en constante

pies), o como fondo de la escena, forma parte del despliegue orientalista que se viene analizando. Las palabras en farsi, inscritas sobre las fotografías, producen un efecto visual “orientalizante”, si se toma en cuenta que estos trabajos fueron concebidos para ser exhibidos en circuitos de promoción occidentales, donde muchos no las podrían leer. Por lo general, un espectador occidental promedio tiende a identificar estos “signos” como términos arábigos indescifrables. De ello resulta que los elementos caligráficos operen en una dimensión esencialmente decorativa, en función de recrear una experiencia estética “oriental”.²⁸² Como lo reconoce Igor Zabel: “Al incluir la caligrafía persa escrita sobre las figuras, Neshat crea una presencia visual pura, sensual, y un adorno material que sugiere significado, pero lo oculta para la mayoría de las audiencias occidentales que, en muchos de los casos, serán incapaces de leerlo o entenderlo. Es el vacío de sentido el que da cabida a los estereotipos.”²⁸³

Estas referencias en lengua persa recrean, en algunos casos, poemas de escritoras iraníes como Forough Farrokhzad y Tahereh Saffarzadeh, cuyos significados serán tomados en cuenta más adelante. Por el momento nos interesa desmontar cómo esta escritura activa un escenario orientalista, relacionado con el supuesto “exotismo” y el aparente “carácter

revisión y tensión por parte de las mujeres iraníes, las cuales logran subvertirlo a través de disímiles estrategias contraculturales.

²⁸² Sobre la importancia que cobra la recreación de la caligrafía árabe para legitimar y recrear una “auténtica” atmósfera oriental, consúltese el análisis de Linda Nochlin a propósito de la pintura *El encantador de serpientes*, de Jean-Léon Gérôme. Linda Nochlin, “The Imaginary Orient”, en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Nueva York-Londres, Routledge, 2004, p. 295.

²⁸³ Igor Zabel, “Women in Black”, *Art Journal*, vol. 60, núm. 4, invierno, 2001, p. 22. (Traducción propia.)

inaprehensible” del Oriente.²⁸⁴ Ilústrense estas ideas con una fotografía como *Marca de nacimiento*, creada en el año 1995 (ver figura 81).²⁸⁵



Figura 81, Shirin Neshat, *Marca de nacimiento* (1995), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

La reiteración de los clichés occidentales sobre la mujer iraní revolucionaria y, como parte de ello, la reproducción de la imagen mediática de las mujeres incorporadas a las fuerzas armadas de la República Islámica,²⁸⁶ constituye el último tópico orientalista que nos hemos propuesto reconocer, antes de pasar a considerar la problematización de tales estereotipos en la obra fotográfica de Shirin Neshat. *Buscando el Martirio*, versión # 2 (1995),²⁸⁷ por ejemplo, permite comprobar la “hiperbolización” de este modelo visual, a

²⁸⁴ “La caligrafía se duplica como adorno en estas imágenes, pero también funciona como un texto indescifrable, reiterando el cliché del hermetismo oriental.” Dadi, “Shirin Neshat’s Photographs as Postcolonial Allegories”, *op. cit.*, p. 142. (Traducción propia.)

²⁸⁵ *Birthmark* (1995), impresión en plata sobre gelatina y tinta, tomada por Cynthia Preston.

²⁸⁶ Iftikhar Dadi apunta que el éxito de la serie se basa en una selección astuta de las imágenes de archivo sobre las mujeres revolucionarias iraníes. Dadi, “Shirin Neshat’s Photographs as Postcolonial Allegories”, *op. cit.*, p. 128.

²⁸⁷ *Seeking Martyrdom*, variation #2 (1995), impresión en plata sobre gelatina y tinta, tomada por Cynthia Preston.

través del recurso del autorretrato, que tiene lugar en varias piezas de *Women of Allah* (ver figura 82).



Figura 82, Shirin Neshat, *Buscando el Martirio*, versión # 2 (1995), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

Hay una intención en estos trabajos por recrear los arquetipos posrevolucionarios de Fátima y Zainab, promovidos por la retórica ideológica de la revolución, según se ha analizado en el capítulo anterior. Siguiendo las pautas visuales de estas “guerreras de Allah”, la artista encarna el austero chador negro, a la vez que sostiene en sus manos un fusil y un tulipán, este último como metáfora de la entrega de sus hijos potenciales a la defensa de la nación.²⁸⁸ Dicha visualidad, privilegiada por el discurso oficial de la República Islámica, fue interpretada en Occidente desde una mirada prejuiciada, que la redujo a una expresión de fanatismo religioso y de subordinación patriarcal. Por ello se ha

²⁸⁸ En el capítulo II se ha analizado cómo la asociación del tulipán con los mártires de la batalla de Karbala, en el pensamiento religioso del chiismo duodecimano, pasó a identificar a los mártires iraníes de la guerra Irán-Iraq, así como al sacrificio de la madres iraníes que entregaban a sus “tulipanes” por la defensa de la nación.

querido deconstruir las implicaciones orientalistas que activa Neshat en el proceso de tematización de esta imagen.

Hasta aquí hemos identificado cuatro motivos orientalistas que Shirin Neshat despliega en la serie,²⁸⁹ como parte de su interpretación de una mujer musulmana abstracta y una mujer iraní revolucionaria específica: el cliché de la mujer velada y de forma más precisa la imagen del sujeto femenino iraní cubierto con el chador, el énfasis en la “naturaleza pasiva” de la mujer “oriental”, el efecto estético “orientalizante” que genera la caligrafía persa y la recreación del modelo de mujer revolucionaria iraní, auspiciado por la Revolución y estereotipado por los medios de comunicación de Occidente. Este desmontaje podría conducirnos a asumir la serie *Women of Allah* como un despliegue autoorientalista, concebido según las expectativas de un público occidental que actualiza en ella una serie de prejuicios sobre la mujer musulmana y la mujer iraní, en específico.²⁹⁰ Mojgan Khosravi, en la investigación citada, lee la serie a partir de este nivel de interpretación más inmediato,²⁹¹ que lo lleva a concluir:

Las fotografías de Shirin Neshat de las mujeres iraníes musulmanas veladas, sitúan a la artista junto a sus homólogos orientalistas occidentales, al perpetuar el estereotipo mediático del siglo XX de la mujer oriental. Neshat congela sus figuras femeninas en tiempo y espacio al envolverlas en velos negros y colocarlas en entornos sombríos, sin referentes específicos. Neshat representa a la mujer iraní

²⁸⁹ Sobre los imaginarios orientalistas evocados en *Women of Allah* consúltese Lindsey Moore, “Frayed Connections, Fraught Projections: The Troubling Work of Shirin Neshat”, *Women: A Cultural Review*, vol. 13, núm. 1, 2002, pp. 2, 3.

²⁹⁰ La producción artística de Neshat, en sentido general, ha sido entendida, a menudo, como una reafirmación de los estereotipos acerca de la mujer en las sociedades islámicas. Consúltese Vitali, “Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 1.

²⁹¹ Ello no significa que el estudio de Khosravi carezca de profundidad analítica. De lo que se trata es de tomar en consideración las limitaciones que establece el situarse solamente en este nivel de análisis para comprender el puesto de la imagen orientalista en *Women of Allah*.

como víctima de su propia ignorancia, la cual se complace en la ética del islam, a pesar de las otras posibilidades de su rico pasado cultural.²⁹²

La propuesta en este capítulo es trascender el primer nivel de significación, para valorar los posibles procesos de negociación que establece la artista con el legado de la representación orientalista. El objetivo consiste, en este sentido, en complejizar el autoorientalismo que estructura la serie, teniendo presente que en el desarrollo de la identidad cultural iraní moderna, este ha sido un fenómeno estratégico, una forma de diálogo, resistencia y protección ante la hegemonía occidental.²⁹³

3.2 Procesos de negociación con la imagen orientalista

Shirin Neshat, en la entrevista que le hiciera Sheybani, reconoce que la interrogante principal que ella plantea en *Women of Allah* consiste en desmontar la experiencia de ser una mujer en el islam y que para ello “depositó su confianza en las palabras de aquellas mujeres que han vivido y experimentado la vida de una mujer detrás del chador.”²⁹⁴ La problematización del interés de la artista por “encarnar” estas vidas, resulta un punto de partida conveniente para considerar los procesos de negociación que se establecen con los imaginarios orientalistas, como parte de estos actos de reinterpretación. En este punto es importante valorar desde qué posición se ubica Neshat cuando protagoniza estas “encarnaciones”. Si se toman en cuenta las observaciones de Gayatri Spivak en *¿Puede*

²⁹² Khosravi, "Shirin Neshat: A Contemporary Orientalist", *op. cit.*, p. 58.

²⁹³ Considérese Reza Zia-Ebrahimi, "Self-Orientalization and Dislocation: The Uses and Abuses of the "Aryan" Discourse in Iran", *Iranian Studies*, vol. 44, núm. 4, 2011, p. 469.

²⁹⁴ Neshat y Sheybani, "A Conversation with Shirin Neshat", *op. cit.*, p. 209.

hablar el sujeto subalterno?, la artista se situaría en una posición de poder con relación a las mujeres iraníes que ella interpreta; en tanto Shirin proviene de un sector élite de Irán, a saber una clase media educada, que compartía los valores prooccidentales del nacionalismo Pahlavi.²⁹⁵ A propósito de estas élites vernáculas, Spivak refiere la importancia de ciertos estratos como “informantes nativos para intelectuales del Primer Mundo interesados en la voz del otro.”²⁹⁶ Si trascendemos el caso específico indio, a través del cual habla Spivak, y vemos en estos intelectuales del Primer Mundo al espectador occidental de *Women of Allah*, comprobamos que la artista correspondería, en buena medida, a este modelo de informante. Véase al respecto lo que apunta Fereshteh Daftari: “Algunos ven a Shirin Neshat como la artista islámica, sobre todos los demás, la cual puede informar a Occidente sobre el estatus de las mujeres en el mundo islámico.”²⁹⁷ Desde este punto de vista, la artista se sitúa en una posición privilegiada de clase y educación para hablar por otras mujeres iraníes, quienes se encuentran en una situación de subalternidad con relación al ámbito artístico, intelectual y político en el que son narradas.

Lindsey Moore estima que Neshat falla en su propósito de interpretación de las mujeres iraníes revolucionarias, en la medida en que reduce su heterogeneidad a una imagen única, con lo cual se pierden una serie de matices, contradicciones y excepciones, que conforman a estas mujeres, las cuales tomaron parte en el proceso revolucionario iraní: “[...] las imágenes de Neshat presuponen un puesto natural al hablar en nombre, y en falsa complicidad, de una “mujer iraní” genérica. Esta posición única de mujer revolucionaria

²⁹⁵ MacDonald y Neshat, “Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 626.

²⁹⁶ Gayatri C. Spivak, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius*, vol. 3, núm. 6, 1998, p. 16. [www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/sumario, consultado 5 de junio de 2013]

²⁹⁷ Fereshteh Daftari, *Without Boundary Seventeen Ways of Looking*, Nueva York, Museum of Modern Art: Distributed Art Publishers, 2006, p. 20.

elimina formas de participación que varían entre mujeres clasificadas de manera diferente: rurales y urbanas, y seculares, musulmanes e islamistas.”²⁹⁸ A estas variables habría que añadir la cuestión de la elisión de las diferencias étnicas, en tanto el protagonismo de la lengua farsi en *Women of Allah* viene a enfatizar el constructo ideológico de una nación iraní, afirmada en la supremacía del componente persa.²⁹⁹

Las limitaciones empáticas que advierte Moore³⁰⁰ en la serie, nos conducen a plantearnos la pregunta de si en tales condiciones puede efectuarse una desestabilización de la imagen orientalista tradicional, relacionada con la mujer musulmana, en un plano general, y con la mujer iraní, en un ámbito de significación más específico.

Uno de los procesos fundamentales de inversión de la imagen orientalista tradicional que logra Shirin Neshat, en *Women of Allah*, radica en la reconstrucción de la mujer musulmana como un sujeto individual y subjetivo. La figura femenina en la pintura y la fotografía orientalistas del siglo XIX, así como su reiteración a través de los medios de comunicación durante el XX, evidencia la falta de profundidad psicológica en su tratamiento. Contraria a esta tradición, la artista propone una mujer islámica autorreflexiva

²⁹⁸ Moore, “Frayed Connections, Fraught Projections: The Troubling Work of Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 8. (Traducción propia.)

²⁹⁹ Ya se ha visto en el capítulo II cómo los discursos nacionalistas de principios del siglo XX en Irán posicionaron la “cultura persa” en el centro de la identidad nacional. Sobre la problematización de la diversidad étnica en Irán consúltese Luis Mesa, “Minorías nacionales e identidad en Irán”, en Susana B.C. Devalle (comp.), *Identidad y etnicidad: continuidad y cambio*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2002, pp. 33-63.

³⁰⁰ En las reservas de Moore puede leerse la crítica de Chandra T. Mohanty a la construcción esencialista y hegemónica de la llamada mujer del Tercer Mundo y en particular sobre las mujeres del Medio Oriente:

No sólo se considera a todas las mujeres árabes y musulmanas como parte de un grupo oprimido homogéneo, sino que no hay discusión acerca de las prácticas específicas dentro de la familia que constituyen a las mujeres como madres, esposas, hermanas, etc. Los árabes y los musulmanes, según parece, no cambian en absoluto: su familia patriarcal se conserva intacta desde los tiempos del profeta Mohamed. Existen, se diría, fuera de la historia.” Chandra T. Mohanty, “Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales”, en Liliana Suárez y Rosalba A. Hernández (eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 2008, p. 137.

que trasciende el anonimato que le han fijado las narrativas colonialistas. Recuérdese, en este sentido, el señalamiento de Spivak sobre el empeño del colonialismo por anular “la huella del Otro en su más precaria Subjetividad”.³⁰¹

La mayoría de las fotografías de la serie representan escenas de ensimismamiento, lo cual se acentúa con la atmósfera poética que las rodea. A pesar de la barrera que supone la lengua farsi para el público occidental, estos trabajos tienen la capacidad de activar en el espectador el presentimiento de que algo subjetivo se articula en ellos. No es casual, por ejemplo, que *Women of Allah* haya sido interpretada como una exploración de inquietudes existenciales sobre las mujeres con un sentido universal.³⁰² También hay que tener presente que una vez que *Women of Allah* adquirió notoriedad internacional, su circulación estuvo acompañada por la información de que los elementos caligráficos de tradición persa, trazados sobre las fotografías, referían versos de poetisas iraníes del siglo XX.³⁰³ De modo que estas indicaciones extraartísticas condicionarían la recepción de la serie en un público informado.³⁰⁴

Una pieza del año 1996,³⁰⁵ que se cuenta entre las más reproducidas de *Women of Allah*, resulta idónea para constatar el protagonismo de la subjetividad en la construcción de

³⁰¹ Spivak, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *op. cit.*, p. 13.

³⁰² Véase Aphrodite Navab, “Unsayng Life Stories: The Self-Representational Art of Shirin Neshat and Ghazel”, *Journal of Aesthetic Education*, vol. 41, núm. 2, verano, 2007, p. 51.

³⁰³ Lindsey Moore refiere que en la exposición personal de Shirin Neshat en la *Serpentine Gallery* de Londres (2000), con curaduría de Julia Peyton-Jones, se incluyeron traducciones de los poemas que aparecen calografiados sobre las fotografías. Moore, “Frayed Connections, Fraught Projections: The Troubling Work of Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 5. No obstante, es importante aclarar que la artista, en sentido general, ha preferido no traducir estas referencias poéticas.

³⁰⁴ Sobre la importancia de este espectador informado en la lectura de la obra de artistas originarias del Medio Oriente, que revisitan los códigos representacionales del orientalismo véase Véronique Rieffel, *Islamania, de l’Alhambra à la burqa, histoire d’une fascination artistique*, París, Beaux Arts éditions, Institut des Cultures d’Islam, 2011, p. 155.

³⁰⁵ Sin título (1996), impresión en plata sobre gelatina y tinta.

estas mujeres islámicas, concebidas a modo de *alter ego* de la artista. Se hace referencia a una fotografía en la que aparecen, en primer plano y enmarcadas por el chador negro, la zona inferior del rostro de la artista y su mano derecha hermosamente caligrafiada (ver figura 83). El fragmento íntimo presentado, en el que la mano sugiere sellar y/o entreabrir los labios, está atravesado de lirismo y en él podría leerse una reacción contra la imagen mediática de la mujer musulmana, captada por lo general en escenas de multitud.³⁰⁶



Figura 83, Shirin Neshat, *Sin título* (1996), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

La fotografía en cuestión también está problematizando el cliché del silenciamiento de la mujer en las sociedades islámicas y de modo más preciso en la República Islámica de Irán. Neshat construye una metáfora visual en la que el “voto de silencio” de la mujer musulmana se quiebra por medio de las palabras que inundan su mano. Con este propósito,

³⁰⁶ Iftikhar Dadi ha señalado que este es uno de los recursos esenciales de los que se vale la artista para conducir a una lectura alegórica de *Woman of Allah*. Dadi, “Shirin Neshat’s Photographs as Postcolonial Allegories”, *op. cit.*, p. 130.

sobre los dedos que figuran en la imagen, la artista ha desarrollado los primeros versos de un poema de Forough Farrokhzad,³⁰⁷ titulado *Siento lástima por el jardín*.³⁰⁸

Nadie está pensando en las flores, (کسی به فکر گلها نیست)
nadie está pensando en el pez, (کسی به فکر ماهی ها نیست)
nadie quiere creer (کسی نمی خواهد)
que el jardín está muriendo, (باور کند که باغچه دارد می میرد)
que el corazón del jardín se ha hinchado bajo el sol, (که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است)
que el jardín, lentamente, (که ذهن باغچه دارد آرام آرام)
está siendo drenado de recuerdos verdes. (از خاطرات سبز تهی می شود).

Para el dorso de la mano Neshat ha reservado una fórmula característica de la práctica religiosa chií duodecimana, que se expresa en árabe: *Ya qamar bani hashim* (یا قمر)

³⁰⁷ Nacida en Teherán, en el año 1935. Murió en esta misma ciudad en 1967.

³⁰⁸ En persa تولدی دیگر می سوزد, y traducido al inglés como *I Feel Sorry For the Garden*. Pertenece al poemario *Tavalodī dīgar* (تولدی دیگر), traducido al español bajo el título de *Nuevo nacimiento* y en inglés como *Another Birth*. Se publicó en 1964 y representa un momento cumbre en el desarrollo de la poesía moderna iraní, por sus búsquedas formales y por la renovación temática, con inquietudes feministas, que en él tienen lugar. El poema es citado en inglés por Mojgan Khosravi y Amei Wallach, y ha sido a partir de estas versiones que se ha propuesto la presente traducción al español, solo para los fines de la investigación. Consúltense Khosravi, "Shirin Neshat: A Contemporary Orientalist", *op. cit.*, p. 39 y Amei Wallach, "Missed Signals: Nuance and the Reading of Immigrant Art", *American Art*, vol. 20, núm. 2, verano, 2006, p. 126. Una versión completa del poema en persa aparece en "I Feel Sorry for the Garden! By Forough Farrokhzad", *Easy Persian*, mayo 2012, [www.easypersian.com/samples/persian-poetry-persian-sample-10/], consultado el 2 de octubre de 2013].

Siento lástima por el jardín, según lo explica Khosravi, es una metáfora de la nación, desarticulada y sin rumbo, en la época de Mohamed Reza Shah: la muerte del jardín, en este sentido, deviene alusión al sentimiento de frustración patria. Khosravi, "Shirin Neshat: A Contemporary Orientalist", *op. cit.*, pp. 39-40.

Este poema se ha vuelto muy familiar entre los iraníes, a partir de los años setenta. La preocupación por el destino de la nación latente en él, ha sido reinterpretada, en un sentido contracultural, en las nuevas condiciones de la República Islámica. Al respecto léase lo que apunta Jasmin Darznik: "A principios de la década de 1980, los estudiantes universitarios salieron a las calles de Teherán y corearon los versos de su poema, «Siento lástima por el jardín», en las protestas contra el gobierno." Meetra A. Sofia *apud* Jasmin Darznik, "Forough Goes West: The Legacy of Forough Farrokhzad in Iranian Diasporic Art and Literature", *Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 6, núm. 1, invierno, 2010, p. 108.

(بنی هاشم). Con ella se invoca la protección de Abbas, hijo del primer imán Alí y hermano consanguíneo del imán Husein, la cual se recita en situaciones de particular temor.³⁰⁹

La referencia a la poesía de Farrokhzad comporta una posición contracultural con relación a los predicados ideológicos de la República Islámica.³¹⁰ Hay que tener presente que la poetisa encarnó un modelo de mujer liberal e iconoclasta, cuyos poemas ejercieron una influencia considerable en el desarrollo de posiciones feministas radicales en Irán. Así pues, la proposición de una mujer cubierta con el chador tradicional, quien clama por la intersección de Abbas y la cual lee *Siento lástima por el jardín*, desestabiliza la supuesta identidad cultural homogénea que han construido los medios de comunicación acerca de la mujeres iraníes de la época posrevolucionaria, al mismo tiempo que abre la posibilidad para establecer una fractura en el modelo femenino oficialista, proclamado por el estado iraní. En el sentido que lo apunta Igor Zabel: “Sus fotografías no solo deconstruyen las representaciones estereotipadas occidentales del Medio Oriente, sino que exploran, de forma simultánea, la posición compleja, el rol y el contexto ideológico de las mujeres en la sociedad iraní.”³¹¹

Asimismo, en esta ambigüedad de sentido, Neshat está (auto)rescatando las contradicciones de la identidad iraní moderna, que se debate en el conflicto de cómo

³⁰⁹ Wallach, “Missed Signals: Nuance and the Reading of Immigrant Art”, *op. cit.*, p. 126.

Es importante hacer notar que la construcción metafórica de esta pieza ya había sido explorada por la artista –acaso con menos fuerza expresiva– en *Marca de nacimiento* (1995), donde aparece la misma advocación a Abbas.

³¹⁰ Sobre la dimensión contracultural de la poesía de Forough Farrokhzad en la sociedad iraní contemporánea, consúltese Darznik, “Forough Goes West: The Legacy of Forough Farrokhzad in Iranian Diasporic Art and Literature”, *op. cit.*, p. 108.

³¹¹ Zabel, “Women in Black”, *op. cit.*, p. 22.

conciliar la tradición cultural islámica y el legado “persa”, alienados por los discursos nacionalistas del siglo XX.

Yo soy su secreto, del año 1993,³¹² deviene una pieza significativa para valorar la problematización de la imagen orientalista en *Women of Allah* (ver figura 84).



Figura 84, Shirin Neshat, *Yo soy su secreto* (1993), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

La primera impresión que nos causa esta fotografía es que nos hallamos frente a una reproducción neorientalista de la imagen más tradicional y más llana de la mujer velada musulmana. La genealogía de esta obra, por ejemplo, podría rastrearse en trabajos de Antoin Sevruguin como *Retrato de una mujer persa velada, parada en un patio* (ca. 1880) –referido en el capítulo II (ver figura 39)–, así como en *Retrato de estudio: mujer velada*, realizado entre 1880 y 1930, (ver figura 85).³¹³

³¹² *I Am Its Secret* (1993), impresión en plata sobre gelatina y tinta, tomada por Plauto.

³¹³ *Studio Portrait: Veiled Woman*, Galería Freer de Arte y archivos de la Galería Arthur M. Sackler, Instituto Smithsonian, Washington D.C.



Figura 85, Antoin Sevruguin, *Retrato de estudio: mujer velada*, entre 1880-1930.

De igual manera, no sería desacertado reconocer en ella una relación intertextual con la fotografía de Steve McCurry³¹⁴ sobre una joven afgana refugiada en Pakistán,³¹⁵ la cual se convirtió en la portada de la *National Geographic* en junio de 1985, y que puede considerarse entre las imágenes de tradición orientalista más difundidas por los medios de comunicación occidentales, durante los últimos veinte años (ver figura 86).

³¹⁴ Nacido en Pensilvania, en el año 1950. Es un fotoperiodista que alcanzó celebridad con este retrato conocido como la *Niña afgana (Afghan Girl)*, el cual se dio a conocer en la portada de la *National Geographic*, en junio de 1985.

³¹⁵ Se trata de Sharbat Gula, una mujer de origen afgano, quien fue fotografiada por McCurry a la edad de 13 años, cuando se hallaba en un campo de refugiados en Pakistán, por causa de la invasión soviética a Afganistán (1979-1989).



Figura 86, Steve McCurry, *Niña afgana* (1984).

No cabe duda que en *Yo soy su secreto*, Neshat revisita los códigos composicionales y los valores fotogénicos de estos trabajos; sin embargo, una vez más el recurso del primer plano y la escritura de un poema de Farrokhzad, sitúan a esta obra en una zona de ambigüedad con relación a las implicaciones orientalistas que pudiera estar perpetuando. La presentación de la belleza femenina “oriental” como un arcano peligroso,³¹⁶ es contrarrestada por la mirada incisiva y poderosa de la artista, que logra invertir la relación espectador-obra, a través de un proceso en el que el estereotipo es quien enjuicia, sitúa y esencializa al público. Asimismo, la inclusión del poema *Saludaré una vez más al sol*,³¹⁷ de Forough Farrokhzad, desestabiliza el carácter superficial de la imagen, en ese intento por humanizar al estereotipo y salvar su posible mundo emotivo. Así la artista despliega sobre su rostro, a modo de círculos concéntricos, los siguientes versos:

³¹⁶ Léase en ello el estereotipo sobre una sexualidad femenina “oriental” amenazadora y primitiva.

³¹⁷ En persa به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد y traducido al inglés como *I Will Greet the Sun Again*. También pertenece al poemario *Nuevo nacimiento* (1964). En inglés consúltese Forough Farrokhzad, *Sin: Selected Poems of Forough Farrokhzad*, trad. Sholeh Wolpé, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2007, p. 78. La traducción al español aquí propuesta se ha hecho a partir de la traducción de Wolpé, solo para los fines de la investigación.

Saludaré una vez más al sol, (به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد)
al río que corre dentro de mí, (به جویبار که در من جاری بود)
a las nubes que eran mis largos pensamientos, (به ابرها که فکرهای طولیم بودند)
al doloroso crecimiento de los árboles del jardín, (به رشد دردناک سپیدارهای باغ که با من)
que conmigo cruzaban las estaciones secas del tiempo, (از فصل های خشک گذر میکردند)

La profunda introspección que evoca este poema contrasta con la inmediatez de la imagen sobre la que se ha inscrito; en ese juego de contrarios que moviliza la artista y que se erige como el *modus operandi* privilegiado en la construcción del sentido de la serie.

En *Sin palabras* (1996)³¹⁸, Neshat insiste en hallar un instante íntimo y subjetivo en la construcción monolítica acerca de la mujer iraní posrevolucionaria. La artista retoma las soluciones formales y simbólicas de las fotografías analizadas con anterioridad (ver figuras 83 y 84, respectivamente), para contraponer mutismo y abundancia de palabras: lo primero sugerido en el título; lo segundo expresado en el rostro cuidadosamente caligrafiado, al punto del *horror vacui*. El elemento novedoso en este trabajo es la presencia de un arma de fuego, que se abre paso entre la oscuridad del chador y que apunta al espectador (ver figura 87). Esta fotografía nos introduce en una zona temática de *Women of Allah* en la que los significados y la relación con los imaginarios orientalistas se vuelven todavía más ambiguos.

³¹⁸ *Speechless* (1996), impresión en plata sobre gelatina y tinta, tomada por Larry Barns.



Figura 87, *Sin palabras* (1996), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

La contraposición de sentidos que hemos advertido en la serie, se hace más evidente en este tipo de trabajos donde la artista reinterpreta la imagen de la mujer iraní revolucionaria, reducida a una condición de terrorista encubierta. Aquí se están citando aquellas fotografías en las que Neshat se hace retratar junto, o bien portando, balas y armas de fuego. Para proceder a una lectura de estas obras, que nos permita valorar qué tipo de relaciones se establecen con los imaginarios orientalistas, es preciso tomar en cuenta que en *Women of Allah*, Neshat se propone profundizar en la noción particular de martirio (شهادت, *shahādat*) que se desarrolló en Irán en el contexto de la revolución y, en especial, durante los años de la guerra contra Iraq:

Yo estaba profundamente dedicada a la comprensión de los principios ideológicos y filosóficos detrás del islam contemporáneo, sobre todo el origen de la revolución y cómo se había transformado mi país. Sabía que el tema era muy complejo y amplio, de modo que centré mi atención en algo tangible y específico. Decidí concentrarme en el significado del “martirio”, un concepto que se convirtió en el centro de la misión del gobierno islámico de la época, sobre todo durante la guerra Irán-Iraq.

Este promovió la fe, el sacrificio, el rechazo al mundo material, la vida después de la muerte. Sobre todo, yo estaba interesada en cómo sus ideas sobre espiritualidad, política y violencia estaban, y siguen estando, tan interrelacionadas y en cómo eran inseparables unas de otras.³¹⁹

Estas declaraciones de Neshat nos llevan a entender sus “puestas en escena”, en las que asume el rol de múltiples Fátimas combatientes, como un intento por repensar y reconstruir la complejidad identitaria de estas mujeres iraníes.

En piezas como *Buscando el Martirio*, versión # 1³²⁰ y *Buscando el Martirio*, versión # 2,³²¹ la artista asume los principales atributos de la figura femenina revolucionaria, los cuales hemos analizado en la producción gráfica iraní de la década del ochenta: el chador negro tradicional, el fusil de Fátima y el tulipán rojo, como emblema de autosacrificio (ver figuras 88 y 82, respectivamente). Una lectura simple podría ver en ellas una celebración de este paradigma oficialista, lo mismo que una oda al fundamentalismo religioso islámico; sin embargo, si se repara en el motivo paródico de las manos manchadas de sangre o en el tulipán coloreado según la estética del *pop art*, se comprueba una intención por desajustar-burlar la autonomía de esas imágenes cliché. Se trata, en ambos casos, de hipérboles que ponen en ridículo el carácter monolítico asignado a las Fátimas de la revolución, ya sea por el discurso oficial de la República Islámica o por las visiones orientalistas de Occidente.

³¹⁹ Danto y Neshat, “Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 63.

³²⁰ *Seeking Martyrdom*, variation # 1(1995), impresión en plata sobre gelatina y tinta, tomada por Cynthia Preston.

³²¹ *Seeking Martyrdom*, variation #2 (1995), impresión en plata sobre gelatina y tinta, tomada por Cynthia Preston.



Figura 88, *Buscando el Martirio*, versión # 1 (1995), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).



Figura 82, Shirin Neshat, *Buscando el Martirio*, versión # 2 (1995), de la serie *Women of Allah* (1993-1997)..

Lealtad con vigilancia (1994),³²² una pieza que se ha vuelto icónica en la difusión de la serie, propone, contrario al análisis anterior, un “ennoblecimiento” de la imagen de la mujer revolucionaria iraní y en especial de los principios ideológicos y espirituales que animaron su disposición al sacrificio (ver figura 89).

³²² *Alliance with Wakefulness* (1994), impresión en plata sobre gelatina y tinta, tomada por Cynthia Preston.

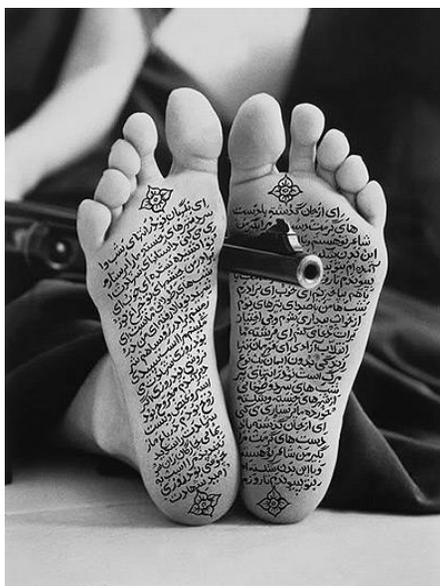


Figura 89, *Lealtad con vigilancia* (1994), de la serie *Women of Allah* (1993-1997).

El recurrente primer plano de *Women of Allah*, muestra esta vez los pies desnudos de la artista, sobre los cuales Neshat ha escrito el poema de Tahereh Saffarzadeh,³²³ *Lealtad con vigilancia*,³²⁴ que da título a la fotografía y sobre el cual se estructura el sentido de la obra. La creación poética de Saffarzadeh se identificó con los predicados ideológicos de la República Islámica y es, en este contexto, que debe comprenderse esta elegía a un mártir de la revolución:

Oh, tú, mártir,
Sostén mis manos,
Con tus manos

³²³ Nacida en Sirjan, Provincia de Kermán, en 1936. Murió en Teherán en el año 2008.

³²⁴ En persa بیعت با بیداری, y traducido al inglés como *Allegiance with Wakefulness*. Se trata de un poema que la autora publicó en 1980, en el contexto de la efervescencia revolucionaria y el sacrificio por la causa de la guerra que comenzó ese año. En inglés consúltese Farzaneh Milani, *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Nueva York, Syracuse University Press, 1992, p. 172. A partir de esta versión en inglés se ha propuesto una traducción al español, solo para los fines de la investigación.

Cortadas de medios terrenales,

Yo soy tu poeta...

La alusión a este poema, en el que Saffarzadeh elide su voz individual para identificarse con la causa mayor de la gesta revolucionaria, contrasta con la intimidad de la escena, en la que pueden constatar referencias eróticas. Como en *Sin palabras*, el cañón del fusil emerge silencioso, sin saber quién lo dirige, en un discurso ambiguo que nos deja pensando si estamos ante una situación de violencia impuesta o conciliada.

Las contradicciones que emergen de la interpretación del estatus del sujeto femenino en *Women of Allah*, así como de la lectura sobre los roles ambiguos, opuestos y contingentes que este asume a lo largo de la serie, refieren un proceso de problematización de la identidad de la mujer musulmana contemporánea y en particular de los componentes identitarios de la mujer iraní posrevolucionaria; ambas asumidas como individuos cuyas culturas no pueden ser traducidas en términos inamovibles y esencialistas. Es en este rescate del carácter proteico y performativo de la identidad, donde constatamos un cuestionamiento de las representaciones orientalistas tradicionales sobre la figura femenina iraní.

Hasta este punto del análisis hemos asumido que Neshat interpreta estas vidas posibles de mujeres (iraníes) musulmanas, desde una posición de clase que la empodera con relación a sus sujetos narrados. No obstante, habría que problematizar la propia estabilidad de esta postura, si se toma en cuenta la situación de “conflicto cultural” en que se halla la artista, como sujeto iraní en condición de diáspora y exilio. Su inserción en el escenario artístico estadounidense –por más que la artista se situara en un puesto privilegiado

económico, educacional e incluso racial –,³²⁵ no escapó a un fenómeno de esencialización de su propuesta artística, entendida desde el enfoque restrictivo de “arte iraní”. Valentina Vitali, en su estudio sobre cómo la literatura crítica acerca de la obra de Neshat ha contribuido a legitimar esta perspectiva de análisis, advierte:

Esto confirma el reclamo implícito de que la obra de Neshat debe, por definición – es decir, dado su origen étnico– ser evaluada en relación al modo en que ella presenta Irán a Occidente. Lo que la crítica académica y el catálogo no le permiten hacer es representar las complejidades de ser una artista con una formación iraní, trabajando en Nueva York, dentro de la institución “occidental” de las “bellas artes”. Eso, una vez más por definición, es descartado, ya sea como una traición a las complejidades de los iraníes o bien una confirmación de la especificidad iraní.³²⁶

Shirin Neshat, quien conoció desde dentro el fenómeno de demonización y caricaturización de la cultura iraní –como parte de la reorientalización que experimentó Irán en el contexto de la crisis de los rehenes (1979-1981) –, tiene plena conciencia de los estereotipos que implica ser una “mujer iraní” en un contexto occidental que se piensa a sí mismo como el baluarte de los valores democráticos. A partir de esta certeza, la estrategia que la artista desarrolló en *Women of Allah* para dialogar con estos prejuicios, no fue la de borrar los “rasgos” asociados con su “etnicidad”, sino, por el contrario, la de potenciarlos y amplificarlos con un sentido estratégico; a saber, minarlos de ambigüedad y contraposiciones, al punto de que el espectador no logre reconocer en ellos aquellos signos estables y cómodos que tradicionalmente le han descrito a la mujer “oriental” y musulmana.

³²⁵ Al respecto consúltense el estudio de Mostofi, sobre cómo la comunidad iraní en Estados Unidos performa su “blanquitud” (*whiteness*). Nilou Mostofi, “Who We Are: The Perplexity of Iranian-American Identity”, *The Sociological Quarterly*, vol. 44, núm. 4, otoño, 2003, Pp. 691, 694.

³²⁶ Vitali, “Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat”, *op. cit.*, p. 15.

La artista, como Reza Shah, está advertida de las implicaciones políticas que encierra el acto de representar a la mujer iraní; pero, a diferencia de este, no destruye los negativos en placa de vidrio de Sevrugin, que perpetuaban la imagen orientalista sobre la mujer iraní: ella los salva a través de un método donde el estereotipo, ahora ambiguo, pasa a enjuiciar al espectador, por tan acostumbrado a su presencia.

CONCLUSIONES

El análisis emprendido acerca de la representación de la figura femenina en la pintura y la fotografía orientalistas del siglo XIX, permite comprobar que, aunque no se trató de un fenómeno homogéneo ni monolítico, sí existieron rasgos generales en su tratamiento que se pueden localizar en la mayoría de los artistas citados. La asociación de la mujer oriental con las fantasías erótico-sexuales de la cultura europea decimonónica se convirtió en una constante en dicha producción artística. Ello explica la trascendencia que alcanzaron el tema de la odalisca y las escenas del harén, lo cual se tradujo en un lenguaje visual convencional en el que, por lo general, la mujer es presentada como un sujeto pasivo. La pintura de Jean Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix y Jean-Léon Gérôme, así como la fotografía de los hermanos Zangaki, Roger Fenton, Jean Geiser y E. Aubin son representativas de este síntoma.

Igualmente se ha observado un tratamiento alternativo de la figura femenina en obras específicas de algunos creadores que participaron en la corriente orientalista. Es el caso de Osman Hamdi Bey, Henriette Browne y la firma fotográfica establecida por Jean Pascal Sébah. La representación alternativa en la creación de Hamdi Bey y Sébah podría estar relacionada con el factor identitario, en tanto se trata de individuos formados e identificados con la cultura otomana quienes, si bien recrearon los clichés que demandaban el campo del arte y el mercado occidental de la época, lograron concebir trabajos más cercanos a sus ideas personales sobre la situación de la mujer en el Imperio Otomano. Este fenómeno podría ser entendido como un proceso de negociación con los imperativos representacionales del género orientalista, que expresa un papel activo y una resistencia consciente del sujeto “oriental” ante la simplificación y caricaturización de su cultura. En

este sentido podría trazarse un proceso de continuidad entre las estrategias desarrolladas por estos creadores y las que utiliza Shirin Neshat en *Women of Allah*, para problematizar la condición de la mujer musulmana en las sociedades islámicas contemporáneas.

La exploración también ha referido la participación de artistas mujeres en la corriente orientalista del siglo XIX, tales como Comtesse de Croix-Mesnil y Henriette Browne. La primera reproduce los convencionalismos establecidos para la concepción del sujeto femenino “oriental”, mientras que algunas pinturas de Browne muestran un acercamiento más humano y menos sexual hacia las mujeres otomanas. Este fenómeno de humanización podría relacionarse con el rescate de una dimensión subjetiva, en la reinterpretación de los estereotipos mediáticos sobre la mujer iraní posrevolucionaria, que tiene lugar en *Women of Allah*.

En lo que concierne a las visiones orientalistas acerca de la mujeres iraníes, el estudio ha rastreado cómo los diarios de viajeros europeos, que visitaron Persia durante el período Qajar, reprodujeron los lugares comunes que estaban en boga para “describir” la vida de estas. En general se las presentó como víctimas del pensamiento religioso chií, que a los ojos occidentales era el responsable de la situación de “reclusión” y “subordinación” en que se hallaban.

En el ámbito de la fotografía, la investigación repara en un fenómeno de interiorización de estos tópicos representacionales por sujetos vinculados culturalmente a la región, según se advierte en los trabajos personales de Naser al-Din Shah y en la producción, de carácter comercial, de Antoin Sevruguin. En ambos casos se trata de una reproducción consciente de los *topos obligés* legitimados por el género orientalista, lo cual

da cuenta de las readecuaciones estratégicas que implicó su asimilación, así como la complejidad del fenómeno.

El discurso nacionalista que se desarrolló con la instauración de la dinastía Pahlavi, en el año 1925, se opuso a las imágenes estereotipadas sobre las mujeres de Persia, que habían sido difundidas en Occidente durante el período Qajar. A raíz de ello, se estimuló un ideal de mujer, cuya apariencia y conducta debían reflejar los valores modernos del nuevo régimen. Como parte de esta retórica política, en el año 1936, se prohibió el uso del velo en el espacio público, lo cual significó un acto de violencia cultural; sobre todo para los sectores populares que no estaban familiarizados con las ideas prooccidentales, fomentadas por el nacionalismo Pahlavi. Al respecto puede hablarse de una asimilación estratégica de imaginarios autoorientalistas por determinados sectores de la élite social iraní, que van a privilegiar los elementos culturales de tradición “persa”, sobre lo “árabe” asumido como regresivo. Esto como parte del esfuerzo por construir una imagen de nación poderosa y ancestral.

El reinado de Mohamed Reza Shah siguió patrocinando el arquetipo de mujer iraní moderna y occidentalizada, el cual halló en la familia real a sus principales embajadoras. Esta situación generó un gran abismo cultural entre las mujeres que conservaban valores islámicos tradicionales y aquellas que habían incorporado los principios de “emancipación” social y política, impulsados por el estado.

El establecimiento de la República Islámica de Irán en 1979, promulgó un nuevo ideal femenino que se opuso, de forma radical, al que auspiciara la ideología Pahlavi. En este sentido se promovió un arquetipo que retomaba valores “islámicos” tradicionales, tanto

en la conducta como en la forma de vestirse. Ello se tradujo en la institución de un código de vestimenta islámico, requerido para la participación de las mujeres en la esfera pública; el mismo que fuera prohibido en época de Reza Shah.

La nueva visualidad propuesta a las mujeres se inspiró en los arquetipos religiosos de Fátima y Zainab, las cuales fueron reinterpretadas como paradigmas de sacrificio por la defensa de la nación. El contexto de la guerra Irán-Iraq (1980-1988), hizo que estos modelos femeninos –profundamente arraigados en el pensamiento religioso chií–, adquirieran una connotación más militante, en tanto pasaron a representar a las mujeres iraníes que se unieron a las fuerzas armadas del país. Este nuevo ideal estimuló la reconfiguración de una serie de imaginarios orientalistas acerca de la situación de las mujeres en las sociedades islámicas, toda vez que, en sentido general, la opinión occidental lo asumió como expresión del “fanatismo religioso musulmán”. Todos estos significados, asociados con la imagen de la mujer iraní revolucionaria, serán precisamente explorados en *Women of Allah*, a través de una reposición ambigua que subvierte, al mismo tiempo, el paradigma oficialista y el estereotipo mediático.

La reinterpretación de las imágenes cliché asociadas con la figura femenina oriental en la obra de Shirin Neshat, se inscribe dentro de una tendencia que se desarrolló en el ámbito de las artes visuales contemporáneas, a partir de los años noventa; la cual protagonizaron artistas mujeres, originarias del Medio Oriente y el norte de África. Esta corriente tuvo como medio privilegiado a la fotografía, y *Women of Allah* se cuenta entre las series pioneras. Se trata de “nuevas Shahrazades”, en el sentido que lo apunta Rose Issa, creadoras que negocian con las demandas del mercado del arte y que, a su vez, se resisten,

por medio de estrategias visuales y conceptuales, a los esencialismos legados por la tradición orientalista sobre la condición de las mujeres en la cultura islámica.

En *Women of Allah*, Shirin Neshat tematiza una serie de lugares comunes relacionados con la imagen de la mujer musulmana, en general, y con el modelo femenino iraní posrevolucionario, de manera específica. En este proceso la artista enfatiza cuatro tópicos orientalistas fundamentales: el motivo del velo y, de modo más concreto, la visualidad de la mujer cubierta con el tradicional chador negro, el “carácter pasivo” del sujeto femenino oriental, el mito de su naturaleza “misteriosa” e “indescifrable” –a través del recurso “orientalizante” de la caligrafía persa inscrita sobre las fotografías–; así como la imagen militante y “peligrosa” de las mujeres iraníes revolucionarias.

A partir de estos escenarios orientalistas, Neshat establece un cuestionamiento de tales estereotipos, al rescatar la individualidad y el mundo subjetivo de las mujeres musulmanas. La focalización en la expresión del rostro, a través del recurso del autorretrato, contribuye a este propósito, según se aprecia en una parte considerable de los trabajos que integran la serie.

La inclusión de poemas pertenecientes a la tradición poética femenina iraní del siglo XX, caligrafiados sobre las zonas del cuerpo que permite ver el *hiyab*, constituye otra de las estrategias privilegiadas por la artista, para subvertir las ideas monolíticas acerca de las mujeres iraníes revolucionarias, tradicionalmente presentadas como algo abstracto y anónimo. La coexistencia de versos de Forough Farrokhzad con invocaciones religiosas propias del chiismo duodecimano, desestabiliza el constructo de un sujeto femenino posrevolucionario, poseedor de una identidad cultural homogénea; con lo cual se

cuestionan tanto el estereotipo mediático de tradición occidental, como el paradigma oficialista impuesto por la retórica ideológica de la República Islámica. Asimismo, el ennoblecimiento de la “estética de Fátima y Zainab”, por medio de la profundización en los elementos espirituales que condicionaron la participación de las mujeres iraníes en la defensa del nuevo proyecto revolucionario, también logra dar una visión más compleja sobre el universo psicológico de estas, y los sujetos femeninos islámicos, en un sentido más amplio.

En general, en el acto de interpretar diversas y posibles subjetividades musulmanas, Shirin Neshat logra cumplir con ciertas expectativas visuales de tradición orientalista, que le aseguran una suerte de “familiaridad” con el espectador occidental; sin embargo, el despliegue de estos lugares comunes comporta estrategias estético-visuales que fracturan la soberanía de los estereotipos evocados. La investigación propone ver en ello procesos estratégicos de negociación con los imperativos representacionales de la tradición visual orientalista, que forman parte de una historia de diálogos en contrapunteo con la “autoridad” occidental para hablar por boca de las culturas “orientales”. En dicha historia destacan una serie de creadores, identificados con procesos históricos y valores culturales del llamado Oriente, quienes logran resistirse, a través de sus propuestas artísticas, a la simplificación de la diversidad cultural y existencial de las mujeres de sus espacios de origen.

BIBLIOGRAFÍA

- ABDI, Kamyar, "Nationalism, Politics, and the Development of Archaeology in Iran", *American Journal of Archaeology*, vol. 105, núm. 1, enero, 2001, pp. 51-76.
- ADLE, Chahryar, "Daguerrotipe", *Encyclopaedia Iranica*, 11 de noviembre de 2011, [www.iranicaonline.org/articles/daguerreotype-the-first-practical-photographic-process-introduced-into-persia-in-the-early-1840s-shortly-after-its-officia, consultado el 4 de junio de 2013.]
- ALGAR, Hamid, "Čādor", *Encyclopaedia Iranica*, 15 de diciembre de 1990, [www.iranicaonline.org/articles/cador-a-loose-female-garment-covering-the-body-sometimes-also-the-face, consultado el 1 de junio de 2013.]
- ALLOUHA, Malek, *The colonial harem*, trad. Myrna Godzich y Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- ALMARCEGUI, Patricia, "La fascinació del viatge a orient. Lady Wortley Montagu", en Patricia Almarcegui *et al.*, *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2003, pp. 14-34.
- AMIR-MOEZZI, Mohammed A., *The Divine Guide in Early Shi'ism: The Sources of Esotericism in Islam*, trad. David Streight, Nueva York, State University of New York Press, 1994.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDERSON, T. S., *My Wanderings in Persia*, Londres, 1880, [www.archive.org/stream/mywanderingsinp00andegoog/mywanderingsinp00andegoog_djvu.txt, consultado el 8 de junio de 2013.]
- ANDREEVA, Elena, *Russia and Iran in the Great Game: Travelogues and Orientalism*, Londres-Nueva York, Routledge, 2007.
- BABAIE, Sussan, "Voices of Authority: Locating the «Modern» in «Islamic» Arts", *Getty Research Journal*, núm. 3, 2011, pp. 133-149.
- BAHRAMITASH, Roksana, "Market Fundamentalism versus Religious Fundamentalism: Women's Employment in Iran", *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, vol. 13, núm. 1, primavera, 2004, pp. 33-46.
- BALAGHI, Shiva, "Writing with light: Abbas's photographs of the Iranian Revolution of 1979", en Shiva Balaghi y Lynn Gumpert (eds.), *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, Londres-Nueva York, I. B. Tauris, 2002, pp. 102-125.
- BASH, Sophie, "Osman Hamdi Bey et la chronique «Orient» d'Adolphe Thalasso dans L'Art et les Artistes (1906-1914)", *Turcica*, vol. 42, 2010, pp. 191-219.
- BEGOLO, Zephie, "Veiled Politics", *History Today*, vol. 58, núm. 9, septiembre, 2008, pp. 42-44.

- BEHDAD, Ali, "The Power-Ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran", *Iranian Studies*, vol. 34, núm. 1/4, 2001, pp. 141-151.
- BENDAVID-VAL, Leah, "Maynard Owen Williams. National Geographic Field Man, 1919-1953", en Leah Bendavid-Val *et al.*, *Odysseys and Photographs: Four National Geographic Field Men: Maynard Owen Williams, Luis Marden, Volkmar Wentzel, Thomas Abercrombie*, Washington, Focal Point-National Geographic, 2008.
- BHABHA, Homi K., *El lugar de la cultura*, trad. César Aira, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- BOHRER, Frederick N., "The Sweet Waters of Asia: Representing Difference/Differencing Representation in Nineteenth-Century Istanbul", en Jocelyn Hackforth-Jones y Mary Roberts (eds.), *Edges of Empire, Orientalism and Visual Culture*, Malden MA, Blackwell Publishing, 2005, pp. 121-138.
- BOURNOUTIAN, George, "Griboedov, Alexander Sergeevich", *Enciclopedia Iranica*, 23 de febrero de 2012, [www.iranicaonline.org/articles/griboedov-alexander-sergeevich, consultado el 13 de mayo de 2013].
- CALMARD, Jean "Hosayn B. 'Ali ii. In Popular Shi'ism", *Encyclopaedia Iranica*, 23 de marzo de 2012, [www.iranicaonline.org/articles/hosayn-b-ali-ii, consultado el 21 de junio de 2013.]
- CHATTERJEE, Partha, *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University, 1993.
- CHELKOWSKI, Peter J. y Hamid Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 2000.
- CIACCIO, Nichali M., "300: Identity and Masculinity in a Ridiculous Epic", *Bitch*, núm. 36, verano, 2007, p. 21.
- CLEVELAND, William L., *A History of the Modern Middle East*, Boulder, Colorado, Westview, 2000.
- DABASHI, Hamid, "It Was in China, Late One Moonless Night", *Social Research*, vol. 70, núm. 3, otoño, 2003, pp. 935-980.
- DADI, Iftikhar, "Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories", *Signs*, vol. 34, núm. 1, otoño, 2008, pp. 125-150.
- DAFTARI, Fereshteh, *Without Boundary Seventeen Ways of Looking*, Nueva York, Museum of Modern Art: Distributed Art Publishers, 2006.
- DANTO, Arthur C. y Shirin Neshat, "Shirin Neshat", *BOMB*, núm. 73, otoño, 2000, pp. 60-67.
- DARZNIK, Jasmin, "Forough Goes West: The Legacy of Forough Farrokhzad in Iranian Diasporic Art and Literature", *Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 6, núm. 1, invierno, 2010, pp. 103-116.
- DEPELCHIN, Davy, "From Delacroix to Kandinsky. Orientalism in Europe", *Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, 15 de octubre de 2010, [www.expo-orientalisme.be/, consultado el 2 de abril de 2013].

- EIGNER, Saeb, *Art of the Middle East, Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran*, Londres, Merrell Publishers Limited, 2010.
- ERTEM, Fulya, "Facing the 'Other': A critical Approach to the Construction of Identity Narratives in the Early Photographic Practice of the Ottoman Empire", *Early Popular Visual Culture*, vol. 9, núm. 4, noviembre, pp. 293-307.
- FARROKHZAD, Forugh, *Sin: Selected Poems of Forugh Farrokhzad*, trad. Sholeh Wolpé, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2007.
- FAY, Mary A., "Early Twentieth-Century Middle Eastern Feminisms, Nationalisms, and Transnationalisms", *Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 4, núm. 1, invierno, 2008, pp. 1-5.
- FLEISCHMANN, Ellen L., "The Other «Awakening»: The Emergence of Women's Movements in the Modern Middle East, 1900-1940", en Margaret L. Meriwether y Judith Tucker (eds.), *A Social History Of Women And Gender In The Modern Middle East*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1999, pp. 89-139.
- GNILKA, Joachim, *Biblia y Corán. Lo que los une, lo que los separa*, trad. Marciano Villanueva, Barcelona, Herder, 2005.
- GOLSHIRI Barbad, "For They Now What They Do Know", *e-flux journal*, núm. 8, septiembre, 2009, [www.e-flux.com/journal/for-they-know-what-they-do-know/, consultado el 8 de agosto de 2013].
- GOODARZI, Morteza, *The Art of Painting in Post Revolution Era*, Teherán, Alhoda International Cultural, Artistic & Publishing Institution, 2011.
- GÜRSAN-SALZMANN, Ayşe, *Exploring Iran: The Photography of Erich F. Schmidt, 1930-1940*, Filadelfia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2007.
- HAGHANI, Fakhri, "The «New Woman » of the Interwar Period: Performance, Identity, and Performative Act of Everyday Life in Egypt and Iran", *al-Raida*, Issue 122-123, verano-otoño, 2008, pp. 32-41.
- HATEM, Mervat F., "Modernization, the State, and the Family in Middle East Women's Studies", en Margaret L. Meriwether y Judith Tucker (eds.), *A Social History Of Women And Gender In The Modern Middle East*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1999, pp. 63-87.
- HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, trad. Omar Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2002.
- HOFFMAN, Katherine, "Orientalism", en John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York-Londres, Routledge-Taylor & Francis Group, 2008, pp. 1029-1032.
- HUA, Julietta, "Feminism, Asylum and the Limits of Law", *Law, Culture and the Humanities*, vol. 6, núm. 3, octubre, 2010, pp. 375-393.
- "I Feel Sorry for the Garden! By Forugh Farrokhzad", *Easy Persian*, mayo 2012, [www.easypersian.com/samples/persian-poetry-persian-sample-10/, consultado el 2 de octubre de 2013].

- IRWIN, Robert, *Dangerous Knowledge Orientalism and its Discontents*, Woodstock- Nueva York, Overlook Press, 2006.
- ISSA, Rose (ed.), *Iranian Photography Now*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008.
- _____, “Les noves Xahrazads”, en Patricia Almarcegui *et al.*, *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2003, pp. 136-163.
- KABBANI, Rana, *Europe's Myths of the Orient*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- KAMALI, Masoud, *Multiple Modernities, Civil Society and Islam: The Case of Iran and Turkey*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006.
- KEDDIE, Nikki R., “Culture and Politics in Iran Since the 1979 Revolution”, *The New Cambridge History of Islam*, vol. 6, Nueva York, Cambridge University Press, 2010, pp. 454-455.
- _____, “Iranian Women's Status and Struggles Since 1979”, *Journal of International Affairs*, vol. 60, núm. 2, primavera-verano, 2007, pp. 17-33.
- _____, *Las raíces del Irán moderno*, trad. Joan Trejo, Barcelona, Belacqva, 2006.
- KESHMIRSHEKAN, Hamid, “The Question of Identity Vis-à-Vis Exoticism in Contemporary Iranian Art”, *Iranian Studies*, vol. 43, núm. 4, septiembre, 2010, pp. 489-512.
- KINZER, Stephen, *Todos los hombres del sha: un golpe de Estado norteamericano y las raíces del terror en Oriente Próximo*, trad. Ricard Martínez i Muntada, Barcelona, Debate, 2005.
- KHOSRAVI, Mojgan, "Shirin Neshat: A Contemporary Orientalist", Tesis de Arte y Diseño, Ernest G. Welch School of Art and Design, Georgia, 2011.
- KUEHN, Julia, “Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 32, núm. 2, 2011, pp. 31-63.
- LEWIS, Bernard, “The Question of Orientalism”, *The New York Review of Books*, 24 de junio de 1982, [www.nybooks.com/articles/archives/1982/jun/24/the-question-of-orientalism/?pagination=false , consultado el 3 de junio de 2013].
- LEWIS, Reina, *Gendering Orientalism: Race, Fertility and Representation*, Londres, Routledge, 1996.
- LOCKE, Ralph P., “Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saens's «Samson et Dalila»”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 3, núm. 3, noviembre, pp. 261-302.
- LOTFALIAN, Mazyar, “Islamic Revolution and the Circulation of Visual Culture”, *Radical History Review*, núm. 105, invierno, 2009, pp. 163-167.
- LYONS, Jonathan, *Islam through Western Eyes: From the Crusades to the War on Terrorism*, Nueva York, Columbia University Press, 2012.
- MACDONALD, Scott y Shirin Neshat, “Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat”, *Feminist Studies*, vol. 30, núm. 3, otoño, 2004, p. 621-650.

- MACKENZIE, John M., *Orientalism: History, Theory, and the Arts*, Manchester, Manchester University, 1996.
- MAHMOODI, Khalil y Esmail Z. Jelodar, “Orientalized from Within: Modernity and Modern Anti-Imperial Iranian Intellectual *Gharbzadegi* and the Roots of Mental Wretchedness”, *Asian Culture and History*, vol. 3, núm. 2, julio, 2011, pp. 19-28.
- MCCLINTOCK, Anne, “«No Longer in a Future Heaven»: Women and Nationalism in South Africa”, *Transition*, núm. 51, 1991, pp. 104-123.
- MERNISSI, Fatema, *Sueños en el umbral: memorias de una niña del harén*, trad. Ángela Pérez, Barcelona, Muchnik Editores, 2002.
- MESA, Luis, “Minorías nacionales e identidad en Irán”, en Susana B.C. Devalle (comp.), *Identidad y etnicidad: continuidad y cambio*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2002, pp. 33-63.
- MILANI, Farzaneh, *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Nueva York, Syracuse University Press, 1992.
- MITCHELL, Timothy, *Colonising Egypt*, Nueva York, Cambridge University, 1988.
- MOHANTY, Chandra T., “Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales”, en Liliana Suárez y Rosalba A. Hernández (eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, pp. 117-163.
- MOORE, Lindsey, *Arab, Muslim, Woman: Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*, Nueva York-Londres, Routledge, 2008.
- _____, “Frayed Connections, Fraught Projections: The Troubling Work of Shirin Neshat”, *Women: A Cultural Review*, vol. 13, núm. 1, 2002, pp. 1-17.
- MOSTOFI, Nilou, “Who We Are: The Perplexity of Iranian-American Identity”, *The Sociological Quarterly*, vol. 44, núm. 4, otoño, 2003, pp. 681-703.
- MOTARJEMZADEH, Mohammad K., “Photography in the Grey Years (1920–40)”, *History of Photography*, vol. 37, núm. 1, pp. 117-125.
- NAMEGHI, Khadijeh M. y Carmen Pérez, “From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s”, *History of Photography*, vol. 37, núm. 1, pp. 48-73.
- NAVAB, Aphrodite, *De-Orientalizing Iran: the Art of Sevruguin, Neshat, Navab and Ghazel: A Comparative Analysis of the Autobiographical Art of Four Diasporic Iranians: Neshat, Navab, Sevruguin and Ghazel*, Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
- _____, “Sevruguin, Antoin”, *Encyclopaedia Iranica*, 20 de julio de 2003 [www.iranicaonline.org/articles/sevruguin-antoin-1, consultado el 14 de mayo de 2013.]
- _____, “To Be or Not to Be an Orientalist?: The Ambivalent Art of Antoin Sevruguin”, *Iranian Studies*, vol. 35, núm. 1/3, invierno-verano, 2002, pp. 113-144.

- _____, “Unsayings Life Stories: The Self-Representational Art of Shirin Neshat and Ghazel”, *Journal of Aesthetic Education*, vol. 41, núm. 2, verano, 2007, pp. 39-66.
- NESHAT, Shirin y Shadi Sheybani, “A Conversation with Shirin Neshat”, *Michigan Quarterly Review*, vol. 38, núm. 2, primavera, 1999, pp. 204-216.
- _____, *Women of Allah*, Torino, Marco Noire Editore, 1997.
- NOCHLIN, Linda, “The Imaginary Orient”, en Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Nueva York-Londres, Routledge, 2004, pp. 289-298.
- ORTNER, Sherry, “Is Female to Male as Nature Is to Culture?”, *Feminist Studies*, vol. 1, núm. 2, otoño, 1972, pp. 5-31.
- PARDO, Eldad J., “Iranian Cinema, 1968-1978: Female Characters and Social Dilemmas on the Eve of the Revolution”, *Middle Eastern Studies*, vol. 40, núm. 3, mayo, 2004, pp. 29-54.
- RIEFFEL, Véronique, *Islamania, de l’Alhambra à la burqa, histoire d’une fascination artistique*, Paris, Beaux Arts éditions, Institut des Cultures d’Islam, 2011.
- SAID, Edward W., *Covering Islam How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*, Nueva York, Pantheon, 1981.
- _____, *Cubriendo el islam. Cómo los medios de comunicación y los expertos determinan nuestra visión del resto del mundo*, trad. Bernardino León Gross, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.
- _____, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____, “Orientalism Reconsidered”, *Cultural Critique*, núm. 1, otoño, 1985, pp. 89-107.
- _____, *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes, Barcelona, Random House Mondadori, 2006.
- SA‘ĪDĪ SĪRJĀNĪ, ‘Alī-Akbar, “Clothing xi. In the Pahlavi and post-Pahlavi periods”, *Encyclopaedia Iranica*, 25 de octubre de 2011 [www.iranicaonline.org/articles/clothing-xi], consultado el 14 de junio de 2013].
- S/A, *Unveiled: New Art from the Middle East*, Londres, The Saatchi Gallery, 2009.
- SCHNEIDER, Laurie A., *The Methodologies of Art: An Introduction*, Boulder, Colorado, Westview Press, a member of the Perseus Books Group, 2010.
- SHADITALAB, Jaleh, “Islamization and Gender in Iran: Is the Glass Half Full or Half Empty?”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 32, núm. 1, pp. 14-21.
- SHEIKH, Reza y Farid Fadaizadeh, “The Man who Would be King: The Rise of Reza Khan (1921–25)”, *History of Photography*, vol. 37, núm. 1, pp. 99-116.
- SPIVAK, Gayatri C., “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius*, vol. 3, núm. 6, 1998, [www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/sumario], consultado 5 de junio de 2013].

- STEET, Linda, "Gender and Orientalism: «National Geographic's» Arab Woman", *The High School Journal*, vol. 79, núm. 3, pp. 202-210.
- "The Lure of the East: British Orientalist Painting", *Tate Britain Exhibition*, 4 de junio de 2008, [www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/lure-east-british-orientalist-painting, consultado el 2 de abril de 2013.]
- TAVAKOLI-TARGHI, Mohamad, *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism and historiography*, Nueva York, Palgrave, 2001.
- THORNTON, Lynne, *Women as Portrayed in Orientalist Painting*, Courbevoie, ACR Edition, 1994.
- "Reza Shah Pahlavi", *Time The Weekly Newsmagazine*, vol. XXXI, núm. 18, 25 de abril de 1938, [www.time.com/time/magazine/0,9263,7601380425,00.html, consultado el 8 de junio de 2013]
- UENO, Chizuko, "Orientalismo y género", *Debate Feminista*, vol. 14, año 7, octubre, 1996, pp. 165-186.
- VECCIA, Laura, "Fāṭima", *Encyclopaedia of Islam*, CD-ROM Edition, vol. 10, Leiden, Koninklijke Brill NV, 1999.
- VILLING, Alexandra, "Persia and Greece", en John Curtis y Nigel Tallis (eds.), *Forgotten Empire: the World of Ancient Persia*, Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 236-249.
- VITALI, Valentina, "Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat", *Women: A Cultural Review*, vol. 15, núm. 1, 2004, pp. 1-18.
- WALLACH, Amei, "Missed Signals: Nuance and the Reading of Immigrant Art", *American Art*, vol. 20, núm. 2, verano, 2006, pp. 126-133.
- WALLERSTEIN, Immanuel M., *Análisis de sistema-mundo: una introducción*, trad. Carlos Daniel Schroeder, México, Siglo XXI, 2005.
- WENSINCK, Arend J., "Takbīr", *Encyclopaedia of Islam*, CD-ROM Edition, vol. 10, Leiden, Koninklijke Brill NV, 1999.
- WOODWARD, Michelle L., "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization: Photographic Practice in the Late Ottoman Era", *History of Photography*, vol. 27, núm. 4, invierno, 2003, pp. 363-374.
- YEGANEH, Nahid, "Women, Nationalism and Islam in Contemporary Political Discourse in Iran", *Feminist Review*, núm. 44, verano, 1993, pp. 3-18.
- YEĞENOĞLU, Meyda, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Nueva York, Cambridge University, 1998.
- ZABEL, Igor, "Women in Black", *Art Journal*, vol. 60, núm. 4, invierno, 2001, pp. 16-25.
- ZIA-EBRAHIMI, Reza, "Self-Orientalization and Dislocation: The Uses and Abuses of the «Aryan» Discourse in Iran", *Iranian Studies*, vol. 44, núm. 4, 2011, pp. 445-472.
- ZÜRCHER, Erik, *Turkey: A Modern History*, Nueva York, I. B. Tauris, 1994.