

Contra las identidades primordiales: las encarnaciones de Shirin Neshat en *Women of Allah* (1993-1997)¹

Against Primordial Identities: The Embodiments of Shirin Neshat in *Women of Allah* (1993-1997)

REYNIER VALDÉS PIÑEIRO

Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México

Resumen: Entre 1993 y 1997, la artista de origen iraní Shirin Neshat (Qazvín, 1957) produjo en Estados Unidos la serie fotográfica *Women of Allah*, con la cual alcanzó amplio reconocimiento internacional. En ella reflexiona sobre el universo afectivo e identitario de las mujeres musulmanas iraníes que participaron en defensa de la nación en el contexto de la guerra Irán-Iraq (1980-1988). Neshat utiliza su propia imagen para encarnar, críticamente, el cliché de la mujer velada con

Recepción: 12 de mayo de 2021. / Aceptación: 19 de octubre de 2021.

¹ Este artículo tiene como antecedente la tesis de maestría “*Women of Allah*, la figura femenina en la obra fotográfica de Shirin Neshat: proceso de negociación con la imagen orientalista” (Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, 2013). Los nuevos planteamientos aquí tratados sobre este objeto de estudio forman parte de la investigación doctoral en curso titulada “Cierta aire de Fatma: la autorrepresentación como estrategia para subvertir la mirada colonial. Fotografías contemporáneas de origen iraní y marroquí que parodian las visiones orientalistas en torno a la mujer velada” (Universidad Iberoamericana, Ciudad de México).

chador que ha obsesionado a los medios de comunicación hegemónicos occidentales y que también responde al modelo de “mujer virtuosa” que ha construido el discurso oficial de la República Islámica de Irán. El objetivo principal de este estudio consiste en analizar cómo, a través de la autorrepresentación y de la poesía iraní escrita por mujeres, la artista subvierte estos modelos de representación.

Palabras clave: Shirin Neshat; *Women of Allah*; fotografía contemporánea; autorrepresentación; orientalismo; poesía iraní; Fátima.

Abstract: Between 1993 and 1997, the Iranian-born artist Shirin Neshat (Qazvin, 1957) produced in the United States the photographic series *Women of Allah*, with which she gained wide international recognition. In this series, she reflects on the affective and identity universe of Iranian Muslim women who helped defend the nation during the Iran-Iraq War (1980-1988). Neshat uses her own image to critically embody the cliché of the chador-veiled woman that has obsessed the Western hegemonic media and that conforms to the model of the “virtuous woman” as constructed by the Islamic Republic of Iran’s official discourse. The main objective of this study is to analyze how, using self-representation and Iranian poetry written by women, the artist subverts these models of representation.

Keywords: Shirin Neshat; *Women of Allah*; contemporary photography; self-representation; orientalism; Iranian poetry; Fatimah.

En el fondo la Fotografía es subversiva,
y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza,
sino cuando es pensativa.

ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida*.

***Women of Allah*, más allá del paradigma psicobiográfico**

Entre los años 1993 y 1997, Shirin Neshat (Qazvín, Irán, 1957) produjo la serie fotográfica *Women of Allah*, la cual significó su reconocimiento como artista de talla internacional. La

serie está integrada por 38 fotografías en blanco y negro que, en algunos casos, presentan elementos destacados en color en función de recalcar el sentido teatral que la distingue. La mayoría de las veces es la artista quien posa ante la cámara, con mayor frecuencia sola, aunque también acompañada por un niño —su hijo, por entonces pequeño— o por otras mujeres. El cuerpo aparece registrado en distintas escalas, con predominio del plano medio y el plano detalle, responsables, en alguna medida, del simulacro de conexión afectiva que generan estas obras con el espectador. Es importante precisar que si bien la autoimagen de Neshat es la que domina y articula el discurso de la serie, también hay piezas en las que no figura, como se comprueba en los trabajos “Careless” y “Him”, ambos de 1997 y a cargo del fotógrafo Larry Barns. Sobre esto último, resulta pertinente observar que el acto de obturar la cámara en *Women of Allah*, y por tanto de “traducir” los presupuestos conceptuales establecidos por Neshat, correspondió a distintos fotógrafos que colaboraron con la artista en este proyecto, entre los que se cuentan Plauto, Cynthia Preston, Robert Wesler, Kyong Park, Bahman Jallali y Larry Barns.

El eje discursivo que organiza la serie consiste en la problematización de la imagen de la mujer iraní revolucionaria promovida por el discurso oficial de la República Islámica de Irán a partir de 1979 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, a través del cual Neshat encarna la otredad cultural que supone la mirada de Occidente acerca de la mujer musulmana iraní y sobre el vínculo mujer-islam en un sentido más amplio. Esta intención queda subrayada desde la elección del título *Women of Allah* (Mujeres de Alá), que, en primera instancia, actualiza en el espectador un conjunto de fantasmagorías asociadas a la condición del sujeto femenino en las sociedades islámicas: subordinación, opresión, carencia de derechos, fanatismo religioso, entre otras obsesiones occidentales en torno al islam, como el derecho que tienen los hombres

a la poligamia y, en estrecho vínculo con lo anterior, el fetiche de las múltiples esposas del profeta Mahoma.

En el marco de estos prejuicios, Neshat los corporeiza con la ayuda de elementos altamente icónicos pertenecientes al universo semántico de la cultura islámica y de la mujer musulmana en particular. A lo largo de la serie, se hace referencia a la omnipresencia del chador —tipo de velo femenino característico del código de vestimenta islámico en Irán—, a la escritura con caracteres árabes que, en rigor, son elementos caligráficos de tradición persa,² y a los patrones decorativos asociados al arte islámico. La presencia de armas de fuego y balas, por su parte, insiste en el cliché relativo al fervor religioso de las mujeres iraníes que participaron en la guerra Irán-Iraq (1980-1988) —amparado, a su vez, en el estereotipo del islam chií como práctica religiosa que promueve el martirio— y sobre la supuesta violencia implícita en la práctica del islam en general.

Como se ha venido apuntando, la autorrepresentación desempeña un papel crucial en la construcción de los significados de la serie, lo cual evidencia un proceso de implicación singular con las ideas articuladas en estas obras, en tanto es el propio cuerpo-imagen de la artista el que se dispone para desdoblarse en diversas máscaras que le permiten encontrarse a “sí misma” en un espacio intersticial alternativo, en medio de la dislocación cultural y la experiencia de la diáspora, donde al habitar un tercer espacio logra “eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos” (Bhabha 2002, 59).

La noción de autorrepresentación con que se opera en este análisis deriva de la interpretación de Amelia Jones sobre el funcionamiento de este recurso en el autorretrato fotográfico posmoderno, en el que los creadores —y con marcada frecuencia las fotógrafas— encarnan (*embodiment*) performativamente la otredad, ya sea de género (Cindy Sherman), sexual (Lyle Ashton Harris), racial (Renee Cox) y anticanónica (Laura Aguilar),

² La conquista musulmana de Persia, entre el 637 y el 651 e.c., impuso, de manera progresiva, el alfabeto árabe sobre la lengua persa, que anteriormente se expresaba con las grafías del alfabeto pahlaví.

identificaciones que no son exclusivas en sí mismas y que pueden incorporar disímiles abyecciones. Lo singular de este tipo de encarnaciones, refiere Jones, es que la huella del cuerpo o el rostro del artista no se muestra como una marca referencial en relación con éste, sino que se asume como una máscara, que deviene un espacio de proyección e identificación con el/lo otro. Continúan siendo autorretratos en tanto la imagen que figura es la misma que ha concebido la puesta en escena, mas habría que entenderlos como el distanciamiento que se abre entre la imagen reconocible del artista y sus proyecciones teatrales, en el que se consuma la sentencia rimbaudiana de “yo es un otro”. Así lo explica Jones para el caso de las múltiples encarnaciones de Cindy Sherman:

Estas mujeres son definitivamente tipos ‘muertos’, máscaras de la ‘verdad’ Sherman que, sin embargo, continuamente nos elude a través de su falsedad reiterativa en éstas y otras series de autorretratos. Todo aquí está muerto, incluso yo, ya que no puedo encontrarme cómodamente alojada en estas escenas de subjetividad femenina (Jones 2002, 959).

Abigail Solomon-Godeau, en su estudio *Photography after Photography: Gender, Genre, History*, hace una distinción valiosa entre el significado de autorretrato (*self-portrait*) y el de autorrepresentación (*self-representation*) que resulta operativa para el presente análisis. Según Solomon-Godeau, el autorretrato, en tanto género delimitado por la propia historia del arte, supone la traducción de aspectos fisionómico-biográficos, subjetivos y psicológicos asociados a un individuo específico, a saber, la pretensión de captar sus rasgos “inmanentes”; mientras que la autorrepresentación, fenómeno característico de la sensibilidad posmoderna, trasciende esta dimensión afectivo-individual para recurrir a la autorreferencia como medio y no como un fin en sí misma: “La presencia material del autor /artista /sujeto no es en modo alguno idéntica a su presencia existencial. Por lo tanto, el aspecto sugestivo del uso del cuerpo se duplica al operar para desestabilizar las nociones del individuo único” (Solomon-Godeau 2017, 180). Así entendida, la autorrepresentación

tación deviene un recurso artístico ideal para el desdoblamiento performativo de la autoimagen del/la artista y, siguiendo a Jones, una dimensión ideal para ponerse en el lugar del otro. Es en este sentido como se emplea y se privilegia el término autorrepresentación.

Las fotografías escenificadas de Neshat, construidas a partir del acuerdo concertado entre la artista y los fotógrafos que encuadraron su imagen, han sido interpretadas desde disímiles posturas críticas que se dividen entre quienes leen en ellas enunciados feministas o posturas poscoloniales, y los que asumen *Women of Allah* como despliegues de autoexotismo que refuerzan los lugares comunes acerca de la mujer velada musulmana. Tales polaridades dan cuenta de la riqueza y la polémica interpretativas que ha suscitado la serie, inscrita en el canon visual de la historia del arte contemporáneo.

El análisis que se hace a continuación toma partido en el citado debate, pues entiende este *corpus* fotográfico como una obra articulada desde los presupuestos del pensamiento feminista poscolonial, según se constata en su voluntad de reconstruir subjetividades femeninas híbridas y ambivalentes, cuya incongruencia se opone al imaginario de la mujer iraní posrevolucionaria como despersonalizada, fanática, unívoca, monolítica. En ello se intuyen diálogos de la artista con la noción saidiana del orientalismo como un discurso de poder (Said 2006, 21-22), con el tercer espacio de Homi Bhabha (2002, 58-59), la defensa de la hibridez identitaria de Stuart Hall (2003a, 74) y los límites-tensiones del sujeto femenino poscolonial para articular su voz, según los predicados de Gayatri Spivak (2010, 92).

Antes de pasar al análisis, es oportuno reparar en el contexto sociopsicológico en que Neshat produjo esta serie y en torno al cual se ha construido una especie de mitologización sobre la fractura y el choque cultural que supuso estar separada de su tierra natal durante más de una década y su regreso a un país profundamente transformado en sus valores políticos, culturales y religiosos. En 1975, la artista se trasladó a Los Ángeles, California, para estudiar una licenciatura en Bellas Artes, con

el apoyo de sus padres, quienes defendían los principios prooccidentales del nacionalismo Pahlaví. El triunfo de la Revolución iraní de 1979 y las circunstancias de la guerra Irán-Iraq determinaron que Shirin Neshat permaneciera en Estados Unidos para continuar sus estudios de maestría en la Universidad de California, y no fue hasta 1990 cuando regresó a su país, ahora nombrado oficialmente República Islámica de Irán. A partir de esta fecha, la artista volvería regularmente a Irán, aunque su residencia se establecería en Nueva York, donde radica desde 1983.

Neshat ha declarado que la inspiración para *Women of Allah* nació de la descolocación cultural e identitaria que le produjo su regreso a Irán y, en especial, a raíz de la profunda islamización de la imagen de la mujer que se constataba en todos los órdenes visuales del país. Dicha alienación la llevaría a indagar acerca de las experiencias subjetivas de las mujeres iraníes que apoyaban el nuevo orden político, sobre todo de aquellas que habían perdido a sus hijos durante la llamada Guerra Impuesta (*jang-e tahmīlī*),³ o que se habían involucrado en la defensa de la nación de manera directa, a saber, como soldados, según lo reconoce en una entrevista con Arthur Danto del año 2000:

Yo estaba profundamente dedicada a la comprensión de los principios ideológicos y filosóficos detrás del islam contemporáneo, sobre todo del 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. Éste 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 (Danto y Neshat 2000, 63).

³ Término con que el discurso político oficial iraní identificó la guerra Irán-Iraq.

Tales circunstancias de exilio y separación marcarían, sin lugar a dudas, el universo emotivo de la artista, y permearon también su quehacer artístico, como lo demuestra el hecho de que Neshat descartó su creación anterior a *Women of Allah*; de modo que esta serie es el punto de partida de su reinención como artista en la diáspora.

Estos datos personales en torno a la serie, reiterados por Neshat en varias entrevistas, han conducido, en ocasiones, la interpretación de *Women of Allah* por el camino del determinismo psicobiográfico, situación que ha sesgado el análisis de sus mecanismos propiamente artísticos. Con ello se obvia la ficcionalidad de las encarnaciones que materializa Neshat, al igual que la dimensión contingente y polivalente de la obra artística. Esta perspectiva también ha conducido a una lectura binaria, según la cual, y jugando con los enunciados lingüísticos de Spivak (2010, 280), una mujer oriental radicada en un país democrático regresa a un país teocrático, donde las mujeres están subyugadas por hombres orientales. Tal maniqueísmo interpretativo, en la cuerda del alto contraste que caracteriza a *Women of Allah*, podría enmascarar posturas neorientalistas⁴ sobre la condición de las mujeres iraníes. Repárese, a modo de ejemplo, en la entrevista que le hiciera Scott MacDonald a Neshat en el 2000, publicada con el título de “Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat”. Se trata de una de las entrevistas más completas que se le han hecho a la artista; no obstante, hay un sesgo de fondo, sintomático en la comprensión de la obra de Neshat, al presuponer que su identidad está dividida entre un Oriente y un Occidente perfectamente delimitados (MacDonald y Neshat 2004).

El recurso de la autorrepresentación en *Women of Allah* quizás haya contribuido, en gran medida, a esta confusión de los significados de la serie con la biografía de la artista; como también ha ocurrido con el análisis de la obra de Frida

⁴ Entendidas como una actualización más poderosa en los contextos académicos y geopolíticos contemporáneos de los estereotipos orientalistas.

Kahlo, donde el mito personal se ha vuelto un obstáculo para comprender las intencionalidades y los modos de significar de la pintora mexicana (Mayayo 2008; Solomon-Godeau 2017, 205).

Prevenido de estas limitaciones para el examen del funcionamiento de la autorrepresentación en *Women of Allah*, asumida como un medio estratégico de subvertir la mirada masculina de tradición orientalista, el análisis se concentrará en los tropos discursivos y los recursos estilístico-formales de la serie.

Máscaras ambivalentes

“Rebellious Silence” (1994) es probablemente la fotografía más conocida y reproducida de *Women of Allah* (figura 1). Esta pieza ha sido incluida en el compendio sobre la *Historia del arte* editado por Marilyn Stokstad y Michael W. Cothren (2014, 1124) como representativa del discurso poscolonial, y Allison Young (n.d.) le dedica un ensayo en el sitio web educativo Khan Academy, en el apartado correspondiente al arte contemporáneo global. Tales ejemplos, además de toda la literatura crítica que ha generado, son sólo una muestra de la trascendencia de la serie y de este trabajo en particular, que ha pasado a formar parte del *atlas mnemosyne* de la praxis artística posmoderna.

En esta obra, Neshat se ha hecho retratar por Cynthia Preston en un plano medio que recorta el chador negro contra un fondo blanco, en un acentuado contraste. A modo de bisectriz, emerge un rifle, del que no se sabe quién lo sostiene: se podría presuponer que es la mujer hierática y velada que posa detrás de éste, mas no hay certeza porque no se aprecian sus manos; en tal sentido, el rifle pareciera estar impuesto, al igual que la guerra que debió librarse contra los ejércitos iraquíes por casi una década. Una vez impresa, Neshat ha inscrito con tinta sobre su “propio” rostro un fragmento del poema *Allegiance with Wakefulness* (Lealtad con la vigilia), publicado en 1980

FIGURA 1. Shirin Neshat, “Rebellious Silence”, 1994, impresión en plata sobre gelatina. Imagen proporcionada por la revista *Signs*



Fuente: <https://search.creativecommons.org/photos/2f5456b9-f35b-494a-a6ba-e3e1c0a26eea>

por la escritora iraní Tahereh Saffarzadeh (1936-2008),⁵ en el contexto de la efervescencia revolucionaria y el sacrificio en la contienda bélica entre Irán e Iraq, que comenzó ese año. En él, la poetisa se identifica con los predicados ideológicos y religiosos de la República Islámica, exaltando a los mártires nacionales caídos en la guerra:

⁵ Poetisa y traductora, fue vocera del discurso ideológico y propagandístico de la República Islámica de Irán.

Oh, tú, mártir,
sostén mis manos
con tus manos,
cortado de medios terrenales,
sostén mis manos,
soy tu poeta
con un cuerpo infligido,
he venido para estar contigo
y en el día prometido
nos levantaremos de nuevo.⁶

Los elementos descritos parecen redundar en la radicalización ideológica del sujeto femenino velado sobre el cual se inscribe esta retórica visual; no obstante, si se vuelve sobre el detalle inquietante del rifle insostenido —que aquí funciona como el *punctum* barthesiano (Barthes 1990, 65, 87, 89), en el sentido que desestabiliza la lógica cartesiana de la lectura fotográfica—, se comprobará que esta oda al martirio es impostada.

A propósito de “Rebellious Silence”, Young señala que “los ojos de la mujer miran con intensidad al espectador”; y habría que considerar esta fijeza como parte de la solemnidad performada, en la medida en que la mujer velada que interpreta Neshat se mueve en el registro de un estoicismo histriónico, presente en toda la serie; en un juego de seducción y rechazo del espectador, que termina por rebotarlo, especialmente en aquellas fotografías donde aparecen armas de fuego. Esta suerte de desafección en relación con quien mira,⁷ la advierte Iftikhar Dadi: “Una característica compartida por prácticamente todas las figuras en las fotografías —con o sin superposición caligráfica— es su falta de afecto y profundidad. Los rostros

⁶ Las traducciones al inglés y al alemán de los poemas que aparecen inscritos en las fotografías de la serie pueden consultarse en el catálogo en línea de la exposición *Shirin Neshat: Frauen in Gesellschaft / Women in Society* (Universalmuseum Joanneum 2018).

⁷ Este horizonte interpretativo no es categórico y no excluye la posibilidad de que los espectadores se identifiquen con estas fotografías. Por otra parte, hay que destacar que se está aludiendo, principalmente, a un espectador occidental, que fue el público ideal concebido por la artista. Para un espectador iraní, por ejemplo, familiarizado generacional y emocionalmente con los sucesos de la guerra Irán-Iraq, esta serie reviste otros significados.

de los personajes delatan pocas emociones, y las fotografías se representan de manera plana y escenificada” (Dadi 2008, 139).

Tal efecto de superficialidad viene a contradecir la “integridad” ideológica de esta “madre de los mártires”, y es en este punto donde todo el montaje binario —el blanco y negro acusados, la perfecta simetría que produce la irrupción del rifle— acusa su artificio. Con ello se desmorona también la convicción de estar frente a la mujer musulmana yihadista⁸ que con tanta seguridad han perfilado los medios de comunicación. En tal sentido, y siguiendo el paradigma interpretativo de Amelia Jones, Neshat ha asumido una máscara que la aliena y la distancia de esta escenografía. Dicha máscara puede interpretarse como un tropo estratégico de la artista para oponerse a la clausura binaria sobre el entendimiento de la mujer musulmana como una entidad primordial, donde aflora la agencia del sujeto poscolonial que refiere Homi Bhabha (2002, 226) en el acto de instaurar la ambivalencia, allí donde se espera el cierre dicotómico y soberano.

Iftikhar Dadi (2008, 138) apunta, como otra singularidad de *Women of Allah*, la ausencia de una secuencia narrativa que la organice; no obstante, al reparar en el motivo específico de la relación de la mujer velada con el arma de fuego, sobre todo si se toma en cuenta que “Rebellious Silence” figura en la portada del catálogo que reunió la serie por primera vez (Neshat, 1997), se podría hablar de una progresión hacia la acción, es decir, de la inconexión perturbadora analizada con anterioridad, se pasa a un vínculo más directo en el que la protagonista llega a empuñar el arma, según se aprecia en una fotografía de la serie como “Faceless” (figura 2).

El *in crescendo* de la violencia que encarna Neshat somete al espectador a una confrontación punzante con el estereotipo de

⁸ Se hace alusión a la apropiación tendenciosa por los medios de comunicación occidentales del término “yihad”, reducido a Guerra Santa del islam, que obvia los significados más complejos y diversos, relacionados con el esfuerzo personal por el perfeccionamiento moral, presentes en el texto coránico y en la cultura islámica en general.

FIGURA 2. “Faceless”, 1994, en la exposición *Shirin Neshat: Frauen in Gesellschaft / Women in Society*, Joanneumsviertel, Graz, Austria, 2018



Fuente: Fotografía de Universalmuseum Joanneum. <https://search.creativecommons.org/photos/0ec57e49-daea-4990-bdd1-07fc5ba09722>

la musulmana fundamentalista, y al interpelarlo de manera tan acuciante cuestiona sus asunciones sobre el valor de la mujer en la cultura islámica: el lugar común enfrentado a su hipérbole queda reducido a una caricatura. Esta puesta en primer plano del fetiche, el regodeo en la imagen de la mujer velada y armada, resulta sintomática de una praxis artística generada en la diáspora e interesada en deconstruir los mitos de la diferencia cultural, según lo advierte Stuart Hall (2003c, 275-276) en la obra del fotógrafo Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), de origen nigeriano y establecido en Londres, a propósito del replanteamiento deconstructivo de las fantasmagorías occidentales en torno al cuerpo y la sexualidad del hombre negro que tiene lugar en su obra.

***Women of Allah* y los medios de comunicación hegemónicos**

Los retratos de estudio de *Women of Allah* dialogan en clave paródica e intertextual con dos regímenes de representación que tienen una raíz común; por un lado, con la imagen de la mujer soldado y madre de los mártires iraníes que promovió la ideología oficial de la República Islámica de Irán en el contexto de la guerra Irán-Iraq, y, por el otro, con la reapropiación de esta imagen por los medios de comunicación hegemónicos occidentales, que la asumieron como una amenaza latente para la seguridad y los valores democráticos de Occidente. Al respecto, deben tomarse en cuenta los modos tendenciosos con que los medios occidentales cubrieron la participación de las mujeres en la Revolución iraní de 1979, que incentivaron los miedos orientalistas ante el cliché de la musulmana-velada-terrorista, el cual ya se había instalado en los imaginarios hegemónicos desde los acontecimientos de la guerra de independencia argelina (1954-1962) (Fanon 1976, 43; Kahf 1999, 179); lo mismo que con el secuestro del vuelo TWA 840 por Leila Khaled, en agosto de 1969, como parte de las acciones del Frente Popular para la Liberación de Palestina.⁹ Precisamente, la imagen de Khaled llevando por velo una kufiya y cargando un fusil AK-47, y que inmortalizara el fotógrafo Eddie Adams (Irving 2012, 2, 45), invita a reparar en el papel que ha desempeñado el fotoperiodismo en la circulación a gran escala de estas imágenes estereotipadas sobre las mujeres mediorientales, vinculadas de manera activa a los procesos políticos del Medio Oriente contemporáneo. No se trata de inculpar *a priori* a los fotoperiodistas por reproducir una mirada orientalista, pues dentro del género existen múltiples aproximaciones a la vida de las mujeres de Medio Oriente; más bien considero que,

⁹ Llevado a cabo por Leila Khaled y Salim Issawi, ambos miembros del Frente Popular para la Liberación de Palestina. El 29 de agosto de 1969 secuestraron el vuelo 840 de la aerolínea Trans World Airlines, en su escala en Atenas, que había partido del aeropuerto internacional Leonardo da Vinci en Roma con destino a Tel Aviv.

FIGURA 3. Eddie Adams, *Leila Khaled en un campo de refugiados palestinos en Líbano, 1970*



Fuente: <https://search.creativecommons.org/photos/0da09491-de96-44d9-8350-3de376fff431>

en lo que concierne a la relación entre el fotorreportaje y el orientalismo, no sólo descansa en la imagen, sino que implica también la selección y la consiguiente circulación de determinadas fotografías. Es decir, un(a) fotoperiodista puede articular una mirada compleja en torno a la vida de la(s) mujer(es) de Medio Oriente en un contexto histórico-político determinado; sin embargo, ese fotorreportaje se somete a un proceso de selección para su circulación, y es en esta criba donde suele emerger un orientalismo subyacente. Eddie Adams tomó varias fotos de Khaled vestida de guerrillera en un campo de refugiados palestinos en Líbano en 1970; no obstante, fueron unas específicas las que circularon y ganaron atención mediática inmediata (figura 3).

Por otra parte, también hay que apuntar que la recepción de este tipo de fotografías puede ser ambivalente. Volvamos so-

bre el caso de la célebre imagen de Khaled portando un fusil Kalashnikov: para los sectores que apoyan la causa palestina se volvió un emblema de su lucha; en cambio, para las autoridades hegemónicas se convirtió en una representación patente del terrorismo. Este potencial para una lectura doble y enfrentada es propio del registro documental que, en su supuesta “neutralidad de la mirada” (Tagg 2005, 85), pretende someter fragmentos de “realidad” al juicio de los espectadores.

Estas tensiones interpretativas están presentes en el registro que hizo el fotoperiodista Jean Gaumy, miembro de Magnum Photos, de la incorporación de las mujeres iraníes a la milicia durante la guerra Irán-Iraq (S.Za. 2012). Se trata de una documentación despersonalizada de este fenómeno, que funciona como uno de los posibles subtextos contra los que reacciona Neshat en *Women of Allah*. En este sentido, la serie manifiesta una plena conciencia de estos modos de representación del fotoperiodismo, los cuales subvierte a través de un proceso de subjetivización paródica.

Otro aspecto relevante que se debe tomar en cuenta para entender las motivaciones de *Women of Allah* radica en el clima de iranofobia que se generó en Estados Unidos a raíz de la crisis de los rehenes (1979-1981). Se hace referencia a la ansiedad y el temor que se apoderaron de la población estadounidense, a los que contribuyó de forma decisiva la televisión del conflicto de manera diaria (Said 2005, 199). El fotorreportaje de Marion S. Trikosko sobre este fenómeno da cuenta de las posturas xenófobas que se generaron ante la diáspora iraní radicada en Estados Unidos (figura 4), de la cual Shirin Neshat ya formaba parte, lo cual se tradujo en un clima de hostigamiento y suspicacias que se extendió por más de una década (Mostofi 2003, 691).

Teniendo esto en cuenta, las mujeres de Alá de Neshat encarnan las fantasmagorías del pavor fetichista inscrito en la memoria visual de Occidente ante la mujer musulmana velada. Este pánico cultural se reactiva periódicamente —la producción y premiación de la película *Argo* (Affleck 2012), por ejemplo,

FIGURA 4. Marion S. Trikosko, *Manifestación estudiantil ante la crisis de los rehenes de Irán, Washington, D.C., 1979*



Fuente: <https://search.creativecommons.org/photos/339ab612-78cc-46a2-9491-c573db9caed0>

responde a esta retórica— y es en este sentido que la serie actualiza sus significados ante cada nuevo escenario islamóforo. Al individualizar estos imaginarios en su propio cuerpo, Neshat les otorga un rostro y una dimensión subjetiva, aun cuando se trate de una máscara y una afectividad impostada. En ello radica una de las estrategias de inversión de la mirada orientalista que moviliza la artista en esta serie.

Cuestionamiento de los modelos de Fátima y Zainab

Igor Zabel (2001, 22) y Hamid Dabashi (2019, 142) han señalado que la potencia creativa de Shirin Neshat en *Women of Allah* no sólo radica en el desmontaje del cliché orientalista de la mu-

sulmana velada, sino también en su cuestionamiento, al unísono, de los modelos patriarcales impuestos por las sociedades islámicas sobre el cuerpo y la psique de la mujer. Esta doble deconstrucción se hace particularmente manifiesta en piezas como “Seeking Martyrdom, variation #1” y “Seeking Martyrdom, variation #2”, donde la artista parodia, con un marcado carácter intertextual, los arquetipos femeninos que promovió la ideología oficial de la República Islámica de Irán durante la década de 1980. Se hace alusión a la imagen de la guerrillera musulmana que participa en la defensa de su nación y a la madre de los mártires nacionales de la guerra Irán-Iraq. En este contexto ideológico, las artes visuales, la propaganda política y los medios de comunicación, en general, se encargaron de construir y legitimar ambos paradigmas que, en definitiva, confluyen en uno: la madre soldado. En función de ello, se pusieron en primer plano los prototipos religiosos de Fátima y de su hija Zainab,¹⁰ consideradas ideales femeninos de piedad e integridad moral en la tradición islámica, en su condición de hija y nieta del profeta Mahoma, respectivamente.

El paradigma de Fátima la luminosa (Fatima al-Zahra), como se le conoce en la cultura islámica, representó el pilar de la “feminidad virtuosa” frente a los modelos de “mujer moderna” que se incorporaron en Irán durante la dinastía Pahlaví (1925-1979). Así lo había defendido Alí Shari‘atí (1933-1977)¹¹ en su libro *Fátima es Fátima*, según lo reconoce Nikki Keddie en *Las raíces del Irán moderno*:

La decadencia de la sociedad musulmana y su concepción de la mujer exigían una reevaluación del papel de la mujer, una búsqueda de nuevos

¹⁰ Ambas figuras femeninas ocupan un lugar especial en el chiismo duodecimano, que es la rama del islam practicada por la mayoría de los musulmanes iraníes, la cual considera que el liderazgo y la capacidad de discernimiento espiritual de Mahoma se transmitió a sus descendientes varones a través del matrimonio de su hija Fátima con Alí, primo y yerno del Profeta. A partir de Alí, considerado el Primer Imán, se trazará una genealogía de 12 imanes.

¹¹ Alí Shari‘atí fue el principal representante de la ideología islámico-marxista en el movimiento de oposición al shah.

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 2006, 273).

La imagen de Zainab, por su parte, en tanto hermana del imán Husein, fue promovida como el ideal de la abnegación femenina en el cuidado de los hijos, ya que había protegido con especial vehemencia a su sobrino Alí ibn al-Husein en la mítica batalla de Karbala.¹²

Las circunstancias de la guerra Irán-Iraq hicieron que estos paradigmas femeninos adquirieran 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 patria. Peter J. Chelkowski y Hamid Dabashi (2000, 217-253), en *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, examinan varios sellos postales que resultan excelentes ejemplos de la reactualización de Fátima y Zainab¹³ a la luz del nuevo discurso ideológico. Emitidos durante los años de la guerra, revelan el empleo estratégico de tales caracteres femeninos por la nueva narrativa política, que hizo coincidir los aniversarios del nacimiento de Fátima y Zainab con la celebración del Día de la Mujer y el Día de la Enfermera, en uno y otro caso.

Es importante recalcar el carácter militante que adquiere Fátima en el contexto de la Guerra Impuesta, pues ella va a encarnar el modelo de las mujeres iraníes que fueron llamadas a com-

¹² La batalla de Karbala tuvo lugar el 10 de octubre del año 680, en Karbala, actual Iraq. Se trata del enfrentamiento del ejército del califa Yazid I contra Husein ibn Alí y sus seguidores, quienes se dirigían a Kufa para reconocer a Husein como califa legítimo. El asesinato de Husein y otros miembros de su familia que resultó de este combate es conocido, en la tradición chií, como el martirio de Karbala, y es conmemorado cada año en la festividad llamada Ashura (décimo día). En torno a esta celebración se desarrolló una cultura visual de gran riqueza.

¹³ Por ejemplo, los sellos postales “Demonstrating Women”, impreso en 1985 (https://colnect.com/en/stamps/stamp/460462-Demonstrating_women-Birthday_of_Fatima_606-632_womens_day-Iran), y “Nurse, Young Patient”, de 1987 (https://colnect.com/en/stamps/stamp/463000-Nurse_young_patient-Birthday_of_Hazrat_Zeinab_Nurses_Day-Iran).

batir. Esta dimensión del arquetipo de Fátima es reforzada cuando se la concibe junto al fusil, el cual es evocado por Neshat como *leitmotiv* privilegiado en el atrezo paródico de *Women of Allah*. Desde esta perspectiva, cuando la artista se presenta con las manos dramáticamente manchadas de sangre en “Seeking Martyrdom, variation #1”, está subvirtiendo de manera acentuada el ideal de la entrega incondicional de la mujer musulmana a la defensa de la nación. Su autorrepresentación como Fátima-soldado pone en primer plano la retórica de un discurso que descarta el proceso de autoconciencia del sujeto femenino. Se constatan unas manos culpables, denunciando de los artífices de esta ideología patriarcal que limita la agencia de la mujer a la defensa del territorio nacional. La elección del rojo para inculpar las manos homicidas también debe entenderse como parte de este disturbio contra la ideología oficialista que hizo de este color el emblema por excelencia de los soldados caídos. En este marco semántico, los combatientes iraníes muertos en la guerra Irán-Iraq fueron representados como tulipanes, motivo que en la cultura visual del chiismo duodecimano simboliza el dolor de los mártires de la masacre de Karbala.

La parafernalia de esta maternidad patriótica, construida según los intereses del Estado-nación, será remedada de manera más ambivalente en otras piezas de la serie en las que Neshat se hará retratar junto a su hijo. En “My Beloved” (1995), por ejemplo, en lugar del clamor incondicional de Fátima, Neshat ha instaurado el ensimismamiento de una madre que no está dispuesta a poner a su pequeño al servicio de ninguna causa. Como en el arquetipo de Zainab, la artista está usando un chador blanco que funciona como el refugio ideal de este amado, situado en un estado previo a su reconfiguración como sujeto dominante, quien ejercerá la autoridad heredada sobre la imagen y el cuerpo de la mujer-madre. Aquí vuelve a reaparecer el fusil incongruente, que pareciera evidenciar la violencia contrastante de las posiciones de género impuestas por la cultura patriarcal sobre las subjetividades de las mujeres y los hombres en las sociedades islámicas.

Si se comparan las encarnaciones de Neshat con el tratamiento de la maternidad heroica en la obra del pintor oficialista Kazem Chalipa (Teherán, 1957), se podrá constatar, de forma más notoria, la revisión a contrapelo de esta retórica figurativa que deconstruye la artista en *Women of Allah*. Chalipa se cuenta entre los artistas más importantes que ilustraron los fundamentos ideológicos de la República Islámica triunfante y, una vez iniciada la guerra Irán-Iraq, su quehacer pictórico se vio abocado a destacar el lugar central que ocupaba la madre como “guardiana” de la nación y como “matriz” de los soldados-mártires de la contienda bélica (Khany, Balay y Goudarzi 2017, 56). La correspondencia estratégica entre la simbología espiritual de la cultura religiosa chií y los valores del Irán posrevolucionario es singularmente notable en su pintura. Así se comprueba en una de las obras más icónicas de su carrera: *Sacrificio*,¹⁴ de 1981 (figura 5), que se reprodujo en carteles de gran formato por todo el país y que influyó de manera decisiva en la constitución psicológico-visual de la sociedad iraní en el contexto de la guerra (Goodarzi 2011, 242).

En ella se distingue a una mujer vestida con el tradicional chador negro que sostiene en sus brazos al hijo mártir, en un escenario mitológico y simbólico donde los soldados iraníes son homologados con los mártires de Karbala:

La pintura “Sacrificio” [...] representa dos eventos diferentes que están muy lejos uno de otro cronológicamente: el incidente de Karbala y la Revolución iraní. En sus obras, Chalipa ofrece una nueva mirada sobre el tema de la revolución. Representa la idea del sacrificio, donde las madres devotas envían a sus hijos al frente de guerra; el lugar donde uno tiene que sacrificarse: un hijo mártir es sostenido por las manos de su madre, quien de hecho lo ha dedicado todo y sacrificado a su amado, como si hubiera dedicado un ramo de flores divino y simbólico por sus creencias. La madre en el centro de la pintura es el punto focal del artista. Esta pintura denota otros significados desde otros ángulos. No está claro si el foco del artista está en la madre o en su hijo mártir que se ha dedicado a Dios. Las manos de la madre levantadas hacia el

¹⁴ *Isar* (ایشار) en persa. También conocida con el título *Certitude of Belief*.

FIGURA 5. Reproducción en un cartel de la pintura *Sacrificio*, de Kazem Chalipa, 1981



Fuente: Carteles de Medio Oriente [caja 3, cartel 67], Centro de Investigación de Colecciones Especiales Hanna Holborn Gray, Biblioteca de la Universidad de Chicago. <https://www.lib.uchicago.edu/ead/pdf/meposters-0003-067.pdf>

cielo para alzar el cuerpo de su hijo mártir representan una oración a Dios y esta oración la conecta con lo Divino (Goodarzi 2011, 238).

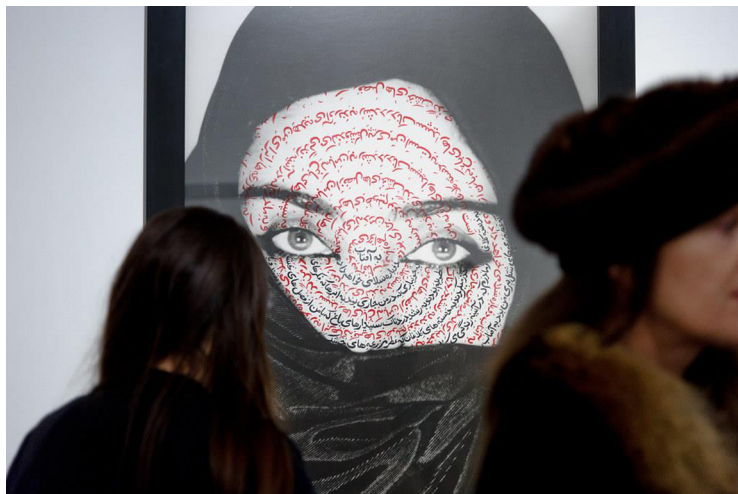
La manipulación ideológica a la que han sido sometidos estos imaginarios religiosos y su consecuente inscripción en la psique y el cuerpo de la mujer son puestas en evidencia en las obras de *Women of Allah* a través del énfasis en el carácter artificial de estas fotografías de estudio. Como parte de este propósito, habría que leer las irrupciones ambiguas del rifle, lo mismo que la solemnidad impostada que recorre la serie.

Siguiendo la línea narrativa ficticia que se ha trazado para establecer coordenadas interpretativas sobre los significados

de la serie, conviene reparar en un grupo de obras que discursan sobre el universo subjetivo de las múltiples identidades que encarna la artista. Estas exploraciones se hacen cada vez más incisivas y reveladoras, en la medida en que el encuadre transita del primerísimo primer plano al plano detalle. Ello se hace patente en trabajos como “I Am Its Secret” (1993) y “Speechless” (1996), que describen muy bien este proceso de mayor “identificación” emocional con los personajes femeninos aquí reconstruidos.

“I Am Its Secret” (figura 6) resulta una pieza significativa para valorar la deconstrucción de la imagen orientalista que realiza Neshat. Esta fotografía genera la impresión de hallarse frente a una actualización del lugar común sobre el supuesto carácter inescrutable de la mujer velada oriental. Como lo

FIGURA 6. “I Am Its Secret”, 1993, en la exposición *Shirin Neshat: Frauen in Gesellschaft / Women in Society*, Joanneumsviertel, Graz, Austria, 2018



Fuente: Fotografía de Universalmuseum Joanneum. <https://search.creativecommons.org/photos/dc8949c8-9789-4f27-8b8c-bc1a7fb01c19>

evoca el título, la artista está encarnando “el misterio del Oriente en sí mismo, un lugar común de la ideología orientalista”, según lo identifica Linda Nochlin (1989, 35) en “The Imaginary Orient”.

Un sistema de representación similar se constata en *Afghan Girl* (1984), la fotografía más célebre del fotoperiodista Steve McCurry (1950), que apareció en la portada de la *National Geographic* en junio de 1985. La imagen de la joven afgana (Sharbat Gula) captada en un campo de refugiados en Pakistán y de quien no se supo su identidad hasta el año 2002,¹⁵ pasó a convertirse en una de las fotografías de tradición orientalista más difundidas por los medios de comunicación occidentales. El régimen de representación y la mirada orientalista que en ella confluyen se sustentan en la cosificación del sujeto fotografiado, convertido en un objeto de “fascinación y misterio exótico” (Jones 2011, 162), así como en la despersonalización con que se presentó y circuló este “registro” fotográfico (figura 7).

Consciente de esta “gramática” orientalista, Neshat reinstala sus valores compositivos y fotogénicos en “I Am Its Secret”, al mismo tiempo que la socava por medio de la inscripción sobre “su” rostro de uno de los poemas más conocidos de la poetisa iraní Forugh Farrohzad (1935-1967), “Saludaré de nuevo al sol”.¹⁶ Así, con esta máscara escritural, enfrenta la imagen superficial de la belleza oriental velada con la profundidad melancólica de esta voz poética considerada en Irán como el punto de partida, por excelencia, de la poesía feminista. Al respecto, debe tomarse en cuenta que Farrohzad encarnó un modelo de mujer liberal e iconoclasta que subvertía en su universo poético los valores patriarcales que limitaban la realización del

¹⁵ Se trata de Sharbat Gula, una mujer de origen afgano que 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).

¹⁶ Perteneció al poemario *Tavalodi digar* (تولدی دیگر), traducido al español como *Nuevo nacimiento*, que 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 tienen lugar en él.

FIGURA 7. Steve McCurry, *Afghan Girl*, 1984

Fuente: <https://search.creativecommons.org/photos/31cc6985-c098-4610-8024-55aa621a624c>

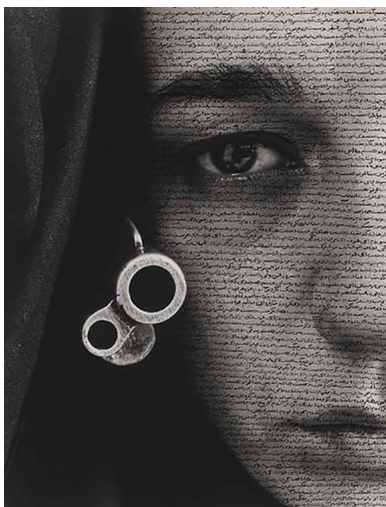
sujeto femenino. En tal sentido, su lectura en Irán siempre ha comportado un valor contracultural (Darznik 2010, 108), sobre todo después de instaurada la República Islámica, la cual vio en este paradigma de intelectual emancipada una amenaza para el ideal de la mujer-madre devota que preconizaba.

En el ámbito de esta insubordinación poética deben leerse los versos escritos manualmente, a modo de círculos concéntricos (Farrojazad 2004, 84-85):

Saludaré de nuevo al sol (به افتاب سلامی دوباره خواهم داد)
 al arroyo que corre en el interior (به جویبار که در من جاری بود)
 a las nubes que fueron mis largos pensamientos
 (به ابرها که فکرهای طولیم بودند)
 al doloroso crecimiento de los álamos del jardín
 (به رشد دردناک سپیدارهای باغ)
 que atravesaban conmigo las estaciones secas
 (که با من از فصل های خشک گذر میکردند)
 a las bandadas de cuervos (به دسته های کلاغان)
 que me obsequiaban el aroma de los nocturnos campos de labranza
 (که عطر مزرعه های شبانه را)
 (برای من به هدیه می آوردند)
 a mi madre que vivía en el espejo (به مادرم که در آئینه زندگی میکرد)
 y se parecía a mi vejez (و شکل پیری من بود)
 y a la tierra cuyo agitado interior
 (وبه زمین، که شہوت تکرار من، درون ملتہیش را)
 llenaba de semillas verdes mi anhelo de repetirme, saludaré de nuevo.
 (از تخمه های سبز می انباشت، سلامی دوباره خواهم داد)

En “Speechless” (figura 8), Neshat vuelve a poner a colisionar el imaginario hegemónico sobre la mujer velada con la tradición poética femenina iraní. En este caso despliega, sobre la mitad del rostro, los versos del poema ya citado, *Allegiance with Wakefulness*, de la escritora Saffarzadeh. A diferencia de su encarnación previa, aquí pareciera que se logra una coherencia entre la imagen de la mujer musulmana y lo que lee; sin embargo, en medio de esta fugaz certidumbre se abre paso el rifle-*punctum*, que desmorona el equilibrio entre representación e ideología. La violencia silenciosa con que aparece el cañón del rifle apuntando al espectador, y el ensimismamiento performado por Neshat, denuncian la tautología de este constructo identitario. Asimismo, la elección del título (sin palabras, muda...) podría estar dialogando con los postulados de Spivak (2010, 292) sobre la encrucijada en que se halla la mujer subalterna cuando es narrada, al mismo tiempo, por la lengua del colonizador y la hegemonía patriarcal nacionalista, situación que la sitúa en un punto muerto para articular su voz, incluso en la elección del autosacrificio.

FIGURA 8. Shirin Neshat, “Speechless”, 1996



Fuente: <https://search.creativecommons.org/photos/7f7ff2c8-b331-45d5-8aa5-319025715403>

La pretendida homogeneidad identitaria del personaje protagonista femenino que interpreta *Women of Allah* se muestra socavada, de una manera más lírica, en una fotografía de 1996 en la que la artista discursa sobre el cliché del silenciamiento de la mujer en las sociedades islámicas y, de modo más preciso, en la República Islámica de Irán. En ella, el plano detalle deja ver cómo el silencio augurado se quiebra por medio de las palabras que inundan su mano, la cual ha quedado hermosamente caligrafiada en una composición que recuerda los tatuajes de henna (*mehndi*) de India y el norte de África y que está enfatizando el carácter orientalizante implícito —para el público occidental— en la caligrafía persa (figura 9).

Sobre los dedos de la mano que sugieren sellar o entreabrir los labios, Neshat ha desplegado los primeros versos de otro poema emblemático de Farrojjad, “Siento lástima por el

FIGURA 9. Shirin Neshat, “Untitled”, 1996, en la exposición
Shirin Neshat: Frauen in Gesellschaft / Women in Society,
 Joanneumsviertel, Graz, Austria, 2018



Fuente: Fotografía de Universalismuseum Joanneum. <https://search.creativecommons.org/photos/d35377d4-b83f-4acb-a19b-4174b130175e>

jardín”,¹⁷ generalmente interpretado como una metáfora del destino de la nación:

Nadie está pensando en las flores (کسی به فکر گلها نیست)
 nadie está pensando en los peces (کسی به فکر ماهی ها نیست)
 nadie quiere creer (کسی نمی خواهد)

¹⁷ En persa, “Delam barayeh Baghcheh Misuzad”, publicado póstumamente en 1974 en el poemario *Creamos en el comienzo de la helada estación*.

(باور کند که باغچه دارد می میرد)
 que el jardín está muriendo
 (که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است)
 que el corazón del jardín se ha hinchado bajo el sol
 (که ذهن باغچه دارد آرام آرام)
 que la mente del jardín, lentamente,
 (از خاطرات سبز تهی می شود)
 está siendo drenada de recuerdos verdes.

En las primeras versiones de esta obra (Neshat 1997, 33), la artista había reservado para el dorso de la mano una fórmula religiosa del islam chií, a saber, el epíteto de Abbas, hijo del primer imán Alí y hermano consanguíneo del imán Husein: “Oh, luna de la familia Hashim” (*Ya qamar-i bani hashim* یا قمر بنی هاشم). Se trata de una invocación en nombre del mártir de Karbala que se recita en situaciones de particular temor (Wallach 2006, 126). Al inscribirla, Neshat está abrevando en la cultura visual y la tradición religiosa del chiismo duodecimano. Con ello instala también la incongruencia temporal y de registros, al hacer coincidir la espiritualidad chií con la poesía moderna de Irán. Ambas inscripciones, situadas en el terreno semántico de la inquietud, ya sea espiritual o política, vienen a complejizar el mundo subjetivo de la mujer que se insinúa detrás del chador tradicional y en el que se solapan dos máscaras: ella clama por la intersección de Abbas y recita los versos de “Siento lástima por el jardín”, lo cual desestabiliza la supuesta identidad cultural homogénea que han construido los medios de comunicación acerca de las mujeres iraníes de la época posrevolucionaria, al mismo tiempo que abre la posibilidad de establecer una fractura en el modelo femenino oficialista proclamado por el Estado iraní.

Consideraciones finales

En el transcurso de este análisis se han desmontado algunos de los recursos artísticos a los que recurre Shirin Neshat en *Women of Allah* para desestabilizar la autoridad de la mirada masculina —tanto la orientalista como la oficialista-estatal— sobre la representación de la mujer musulmana. Entre estas estra-

tegias discursivas sobresale la puesta en primer plano de los estereotipos asociados a su supuesta identidad cultural, imaginada como primordial, monolítica y unidireccional, los cuales resultan socavados a través de los “ruidos poéticos” y las máscaras desafectivas que asume la artista.

El estudio también busca demostrar cómo la identificación de *Women of Allah* (1993-1997) con la biografía de su creadora ha limitado una comprensión más amplia del funcionamiento de la autorrepresentación en la serie. En efecto, los mitos psicobiográficos que rodean estas fotografías suponen barreras interpretativas en lo que concierne al recurso artístico de la autoimagen. Como se ha visto, no faltan las voces críticas que deconstruyen los significados de estas obras a la luz de los fundamentos teóricos del pensamiento poscolonial; sin embargo, podría hablarse de cierta reticencia a vincular las estrategias discursivas a las que apela Neshat con recursos expresivos característicos del arte contemporáneo occidental. Así lo ha hecho notar Valentina Vitali, quien considera que el análisis de la obra de Neshat ha estado viciado por el fantasma de la etnicidad, lo cual ha impedido que se calibren en su justa medida “las complejidades de ser una artista de origen iraní que trabaja en Nueva York dentro de la institución ‘occidental’ de las ‘bellas artes’” (Vitali 2004, 15). En este sentido, el funcionamiento de la autoimagen en *Women of Allah* guarda relación con su empleo por artistas feministas estadounidenses como Hannah Wilke y Cindy Sherman, entre otras; lo mismo que con su uso en las exploraciones fotográficas de artistas diaspóricos como el nigeriano Rotimi Fani-Kayode y Renee Cox, de origen jamaicano, quienes deconstruyen en sus obras los mitos eurocéntricos de la diferencia cultural y racial. Se trata, siguiendo las claves teóricas de Amelia Jones y Abigail Solomon-Godeau, de recurrir a la imagen-cuerpo de la propia artista no para construir una biografía afectiva, sino para situarse en el lugar de una otredad cultural, que deviene una mismidad en tanto la estereotipación de su cultura de origen le afecta de manera directa. Así, en *Women of Allah*,

Neshat pone su imagen al servicio de habitar, al mismo tiempo que de cuestionar, ese espacio de otredad que representa la mujer musulmana velada para los discursos hegemónico-occidentales.

El lugar en el que se sitúa la artista respecto a estos imaginarios estereotipados resulta un *locus* muy singular, incluso paradójico. Desde la perspectiva de Homi Bhabha, Neshat se encuentra en una posición intermedia entre su cultura de origen y el Occidente hegemónico. Desde ese *in-between* (Bhabha 2002, 18, 30) concibe *Women of Allah*, y es esa condición intermedia la que genera la posibilidad de deconstruir los modelos de género y los fantasmas culturales, tanto del lugar de procedencia como del espacio de inserción, respectivamente. Esta mirada deconstructiva hacia ambos lados es sintomática en artistas diaspóricos como Shirin Neshat, quienes constatan que la hegemonía de las representaciones se produce en los regímenes nacionales lo mismo que en los órdenes globales.

A partir de la conciencia sobre la ubicuidad de lo hegemónico, Neshat desestabiliza las pretensiones de una identidad primordial y uniforme, la cual se le demanda a la mujer iraní musulmana por parte de dos discursos dominantes antagónicos que confluyen en su articulación patriarcal. Frente a estas expectativas, la artista apuesta, en *Women of Allah*, por socavarlas a través de la adopción de máscaras pseudoafectivas, semejantes a los modelos de identificación impuestos. Dichas máscaras funcionan como prótesis identitarias marcadas por incoherencias visuales y de sentido. Desde este enfoque, Neshat encarna, al unísono, los imaginarios mediáticos sobre la mujer musulmana velada al igual que los arquetipos oficialistas de Fátima y Zainab en tanto ideales político-religiosos promovidos por el discurso oficial de la República Islámica de Irán. Así, en lugar de las musulmanas “íntegras” que preconizan la ideología oficialista y los discursos orientalistas, los desdoblamientos de Neshat se mueven entre referentes culturales contrapuestos ideológicamente, como la poesía de carácter íntimo-feminista de Forugh Farrohzad y los versos patrióticos de Tahereh Saffar-

zadeh. En este sentido, las autorrepresentaciones de la artista sugieren seguir los predicados de Stuart Hall (2003b, 20-21) sobre el carácter ficcional, híbrido y subjetivo de las adhesiones identitarias del sujeto. En estrecho vínculo con lo anterior, habría que interpretar la colisión de “contrarios” que atraviesa la serie, que al enfrentarse producen el tercer espacio augurado por Bhabha y establecen una dimensión alternativa, esencialmente crítica.

Spivak (2010, 286-296) ha referido las limitaciones castrantes a las que se enfrenta la mujer subalterna cuando está narrada por la autoridad patriarcal nacional y el poder colonial-imperial. Shirin Neshat, en su condición de artista proveniente de la diáspora del sur e inserta en las dinámicas artístico-culturales del norte hegemónico, sitúa *Women of Allah* en esta encrucijada, donde el recurso de la autorrepresentación posmoderna —asumido como un legado del arte occidental contemporáneo con inquietudes feministas— le permite articular una contranarrativa propia, al menos en el ámbito de lo artístico. ❖

Referencias

- AFFLECK, Ben, dir. *Argo*. 2012; Burbank, CA: Warner Bros. Pictures.
- BARTHES, Roland. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- BHABHA, Homi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- CHELKOWSKI, Peter J. y Hamid Dabashi. 2000. *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*. Londres: Booth-Clibborn Editions.
- DABASHI, Hamid. 2019. “The Gun and The Gaze: Shirin Neshat’s Photography”. En *Contemporary Art, World Cinema, and Visual Culture: Essays by Hamid Dabashi*, editado por Hamid Keshmirshakan, 139-144. Nueva York: Anthem Press.
- DADI, Iftikhar. 2008. “Shirin Neshat’s Photographs as Postcolonial Allegories”. *Signs* 34, núm. 1 (otoño): 125-150. <https://doi.org/10.1086/588469>

- DANTO, Arthur C. y Shirin Neshat. 2000. "Shirin Neshat". *Bomb*, núm. 73 (otoño): 60-67. <https://bombmagazine.org/articles/shirin-neshat/>
- DARZNIK, Jasmin. 2010. "Forough Goes West: The Legacy of Forough Farrokhzad in Iranian Diasporic Art and Literature". *Journal of Middle East Women's Studies* 6, núm. 1 (invierno): 103-116. <https://doi.org/10.2979/MEW.2010.6.1.103>
- FANON, Frantz. 1976. *Sociología de una revolución*. Traducido por Víctor Flores Olea. México: Era.
- FARROJZAD, Forugh. 2004. *Nuevo nacimiento*. Traducido por Clara Janés y Sahand. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- GOODARZI DIBAJ, Morteza. 2011. *The Art of Painting in Post Revolution Era*. Teherán: Alhoda International Cultural, Artistic & Publishing Institution.
- HALL, Stuart. 2003a. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organizado por Liv Sovik; traducido por Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG.
- HALL, Stuart. 2003b. "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?" En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.
- HALL, Stuart. 2003c. "The Spectacle of the Other". En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, editado por Stuart Hall, 223-290. Londres: Sage.
- IRVING, Sarah. 2012. *Leila Khaled: Icon of Palestinian Liberation*. Londres: Pluto Press.
- JONES, Amelia. 2002. "The 'Eternal Return': Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment". *Signs* 27, núm. 4 (verano): 947-978. <https://doi.org/10.1086/339641>
- JONES, Rachel Bailey. 2011. *Postcolonial Representations of Women: Critical Issues for Education*, Dordrecht: Springer.
- KAHF, Mohja. 1999. *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*. Austin: University of Texas Press.
- KHANY, Minoo, Christophe Balay y Mostafa Goudarzi. 2017. "The Analysis of War Reflections in Kazem Chalipa's Paintings According to Panofsky. Case Study: Three Works on the Theme of Mother/Woman". *Bagh-e Nazar* 14, núm. 47 (abril): 55-77.
- KEDDIE, Nikki R. 2006. *Las raíces del Irán moderno*. Traducido por Joan Trejo. Barcelona: Belacqva.

- MACDONALD, Scott y Shirin Neshat. 2004. "Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat". *Feminist Studies* 30, núm. 3 (otoño): 620-659. <https://doi.org/10.2307/20458988>
- MAYAYO, Patricia. 2008. *Frida Kahlo: contra el mito*. Madrid: Cátedra.
- MOSTOFI, Nilou. 2003. "Who We Are: The Perplexity of Iranian-American Identity". *The Sociological Quarterly* 44, núm. 4 (otoño): 681-703. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.2003.tb00531.x>
- NESHAT, Shirin. 1997. *Women of Allah*. Turín: Marco Noire.
- NOCHLIN, Linda. 1989. "The Imaginary Orient". En *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, 33-59. Nueva York: Harper & Row.
- S.Za. 2012. "Jean Gaumy, Iran". Iconic Photos. World Press. 24 de junio de 2012. <https://iconicphotos.wordpress.com/2012/06/24/jean-gaumy-iran/>
- SAID, Edward W. 2005. *Cubriendo el islam. Cómo los medios de comunicación y los expertos determinan nuestra visión del resto del mundo*. Traducido por Bernardino León Gross. Barcelona: Random House Mondadori.
- SAID, Edward W. 2006. *Orientalismo*. Traducido por María Luisa Fuentes. Barcelona: Random House Mondadori.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. 2017. *Photography after Photography: Gender, Genre, History*. Editado por Sarah Parsons. Durham: Duke University Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2010. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Traducido por Marta Malo de Molina. Madrid: Akal.
- STOKSTAD, Marilyn y Michael W. Cothren. 2014. *Art History*. Nueva Jersey: Pearson.
- TAGG, John. 2005. *El peso de la representación*. Traducido por Antonio Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili.
- Universalmuseum Joanneum. 2018. *Shirin Neshat Women of Allah Translations Übersetzungen*. Graz: Universalmuseum Joanneum. Catálogo en línea de la exhibición *Shirin Neshat: Frauen in Gesellschaft / Women in Society*, presentada en la Neue Galerie del 18 de enero al 22 de abril de 2018. https://www.museum-joanneum.at/fileadmin//user_upload/Neue_Galerie/Ausstellung/2018/shirin-neshat/translation_neu2.pdf

- VITALI, Valentina. 2004. "Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat". *Women: A Cultural Review* 15, núm. 1 (junio): 1-18. <https://doi.org/10.1080/0957404042000197161>
- WALLACH, Amei. 2006. "Missed Signals: Nuance and the Reading of Immigrant Art". *American Art* 20, núm. 2 (verano): 126-133. <https://doi.org/10.1086/507504>
- YOUNG, Alisson. n.d. "Shirin Neshat, Rebellious Silence, *Women of Allah* series". Khan Academi. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/20th-century-apah/a/neshat-rebellious>
- ZABEL, Igor. 2001. "Women in Black". *Art Journal* 60, núm. 4 (invierno): 16-25. <https://doi.org/10.2307/778194>

Reynier Valdés Piñeiro es candidato a doctor en historia y teoría crítica del arte por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, donde desarrolla una investigación sobre fotografías contemporáneas de Medio Oriente que subvierten la mirada orientalista. Maestro en estudios de Asia y África por El Colegio de México y licenciado en historia del arte por la Universidad de La Habana, ha ejercido como profesor de historia del arte y temas culturales en espacios académicos como la Universidad de La Habana y la Universidad Anáhuac México, y ha impartido conferencias en instituciones de reconocido prestigio como la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México y la Universidad de Teherán. Sus intereses de investigación giran en torno al arte contemporáneo de Medio Oriente y las estrategias discursivas del arte posmoderno.

<https://orcid.org/0000-0001-7567-2723>
rvaldes@colmex.mx