

<https://artnodes.uoc.edu>

## ARTÍCULO

## NODO «ARTIVISMO MEDIÁTICO»

# La cultura de segregación en la videocreación orientalista: hacia la cuestión del cuerpo femenino y la geometría de poder en la obra de Shirin Neshat

**Farshad Zahedi**

Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de presentación: junio de 2023

Fecha de aceptación: enero de 2024

Fecha de publicación: enero de 2024

## Cita recomendada

Zahedi, Farshad. 2024. «La cultura de segregación en la videocreación orientalista: hacia la cuestión del cuerpo femenino y la geometría de poder en la obra de Shirin Neshat». En: Carolina Fernández-Castrillo y Diego Mantoan (coords.). «Artivismo mediático». *Artnodes*, no. 33. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.417689>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## Resumen

La obra de Neshat, desde varias perspectivas teóricas, merece un estudio pormenorizado. Mi intención en este estudio es, a propósito de dos de sus videoinstalaciones, *Zarin* (2005) y *Munis* (2008) de la serie *Mujeres sin hombres* (*Zanan bedun-e mardan*, 2004-2009), examinar la visión de la artista al orientalismo y a las geometrías del poder. Forma parte del marco teórico de este estudio una relectura al contexto histórico del orientalismo, además de las teorías de los espacios generizados en una intersección con los estudios de la representación en las artes visuales. La pregunta principal de esta investigación es cómo la estética elegida por Neshat responde al potente imaginario orientalista, a la vez que a las coordenadas espaciales y arquitectónicas de la cultura de segregación. Se ha observado que la estética de los casos de estudio contiene un método latente de arqueología de medios, implicando desaterrar memorias y nociones del imaginario, a fin de provocar una nueva lectura y posición para el sujeto femenino que representa.

## Palabras clave

espacio generizado; geometría del poder; orientalismo; Shirin Neshat; videoinstalación

## *The culture of segregation in Orientalist video creation: to the question of the female body and power geometry in the work of Shirin Neshat*

### **Abstract**

*Neshat's work, from several theoretical perspectives, deserves a detailed study. My intention in this study is, as for two of her video installations, Zarin (2005) and Munis (2008) from the Women Without Men series (Zanan bedun-e mardan, 2004-2009), to examine the artist's vision of Orientalism and power geometries. A re-reading of the historical context of Orientalism is part of the theoretical framework of this study, in addition to the theories of the spaces generated at an intersection with the studies of representation in the visual arts. The main question of this research is how Neshat's chosen aesthetic responds to the powerful Orientalist imaginary, while also responding to the spatial and architectural coordinates of the culture of segregation. It has been observed that the aesthetics of the case studies contain a latent method of media archaeology involving the earthing of memories and notions of the imaginary, in order to provoke a new reading and position for the female subject it represents.*

### **Keywords**

*gendered space; power geometry; Orientalism; Shirin Neshat; video installation*

## **Introducción**

El gran repertorio de trabajos de Shirin Neshat en las últimas tres décadas incluye experimentos en las artes plásticas, caligrafía, fotografía, videoarte y cine. Artista iraní en el exilio, se considera una activista política, lo que rubrica en ocasiones con tratamientos provocativos sobre los temas sociales y políticos del Oriente islámico y de su país de origen. Su obra cobra importancia por su tendencia a recuperar herramientas tradicionales de comunicación del arte milenarista persa en una nueva forma y un nuevo contexto, muy lejos de los tropos recurrentes. Un manifiesto ejemplo de esta tendencia es su uso de caligrafía, poesías y textos religiosos sobre la imagen de rostros y manos femeninos en su célebre serie fotográfica *Women of Allah* (1993-1997).

Nacida en 1957 en la ciudad iraní de Qazvin, Shirin Neshat es una artista plástica y audiovisual de amplio reconocimiento internacional. En 1974, abandona Irán para estudiar arte en Los Ángeles. Los drásticos cambios sociopolíticos que sufre Irán tras la Revolución de 1979 la llevan a un autoexilio en Estados Unidos. Neshat ha dedicado gran parte de su obra a los retratos femeninos y, particularmente, llama la atención su enfoque hacia las mujeres vestidas con el velo islámico chador. Desde finales de los 90, sus instalaciones de video y piezas de videoarte le traen el reconocimiento internacional. Un ejemplo a destacar es *Turbulent* (1999), la pieza que genera una narrativa audiovisual disruptiva: una pantalla muestra a un hombre que canta una canción tradicional iraní dando la espalda a una audiencia masculina, y en una pantalla paralela, una mujer ejecuta cánticos que gradualmente se vuelven atonales ante un salón de concierto vacío. Su

proyecto posterior trata una adaptación de la novela mágico realista *Mujeres sin hombres* (*Zanan bedun-e mardan*, Shahnush Parsipur 1989) que vio la luz en forma de cinco piezas de videoinstalaciones, basadas en imágenes derivadas de las cinco mujeres protagonistas de la novela: *Mahdojt* (2004), *Zarin* (2005), *Munis* (2008), *Farroj Legha* (2008) y *Faezeh* (2008). El proyecto también resultó en un largometraje homónimo a la novela, galardonado por el León de Plata en el Festival de Venecia en 2009.

En este estudio, mi intención es explorar dos de las cinco videoinstalaciones mencionadas derivadas de la adaptación de la novela *Mujeres sin hombres*. Se trata de *Zarin* y *Munis*, en las que la crítica de Neshat al imaginario orientalista se entremezcla con su lectura de la historia y de la cultura iraní. En este sentido, el objetivo es examinar la respuesta de la autora a una célebre pintura orientalista, además de su visión crítica a los espacios arquitectónicos tradicionales desde la perspectiva de género y la geometría del poder. Se abordarán los esfuerzos arqueológicos de Shirin Neshat a fin de resignificar la representación femenina en los habituales discursos sociopolíticos, mediante eficaces estrategias audiovisuales de creación de espacio y retratos corporales. Las dos piezas permiten observar la mirada crítica de la autora a la cultura de segregación en términos espaciales. Destacan ambas por apuntar hacia un nuevo imaginario feminista marcado por respuestas corporales a esta cultura desde distintas perspectivas. El movimiento de las protagonistas, cruzando las fronteras de lo íntimo y privado, hacia los confines públicos y prohibidos, muestra la visión de la artista a la posibilidad de resistencia por parte de los sujetos femeninos silenciados dentro de las geometrías arquitectónicas del poder político.

## 1. *Zarin*: la deconstrucción del erotismo orientalista

En la novela de Shahrnush Parsipur, el capítulo de Zarin cuenta la historia de una joven prostituta. Zarin sufre altas presiones psicológicas en un prostíbulo de Teherán de los años 50. Padece un trastorno psicológico que le provoca alucinaciones. En ocasiones ve a los clientes sin cabeza, lo que le lleva a abandonar el lugar y refugiarse, primero en un baño público a fin de liberarse del peso de la culpabilidad, lavando su cuerpo obsesivamente, para después marcharse hacia la ciudad sin tener un destino fijo. El viaje de Zarin al final termina en un jardín, donde cobijan las otras cuatro mujeres de la novela. La pieza de video de Neshat acoge tres escenarios: el enfrentamiento de Zarin con un cliente en el prostíbulo, su obsesivo autocastigo en el baño público y, al final, su viaje errático en la ciudad antigua. Por la condición de exilio de Neshat, todos los escenarios han sido reconstruidos en Marruecos.

La secuencia del baño en la videoinstalación de *Zarin* merece nuestra primera atención. Un movimiento panorámico de cámara desde el techo hasta el suelo del baño crea un espacio parecido a las pinturas de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) (figura 1). La célebre serie de baños de Gérôme fue pintada entre 1870-1890 tras varios viajes del pintor francés a la Constantinopla otomana. Antes del análisis de la obra de Neshat, conviene elaborar el contexto de esta imagen orientalista, al que esta escena hace referencia.<sup>1</sup>



Figura 1. *La gran piscina de Bursa*, Jean-Léon Gérôme, 1885

Fuente: Dickinson, *Four Orientalist Masterpieces by Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, (2011): 37

El éxito y la fama de la serie de los interiores del harén y los baños turcos de Gérôme contribuyeron en gran medida a establecer una institución para la pintura orientalista en Francia. En 1895 fue creada la Société des Peintres Orientalistes Français, para la que Gérôme fue

elegido primer presidente honorífico (Dickinson 2011, 11). Gérôme puso la piedra angular del imaginario erótico europeo sobre Oriente en las artes visuales. Sin embargo, el contexto de la obra Gérôme muestra la compleja relación de esta representación con las realidades a las que el pintor se enfrentó en sus viajes a Estambul en el transcurso de 1875-1879. Eran tiempos del auge de la fotografía en Francia, y Gérôme llevaba consigo una cámara fotográfica (vid. Brick 2012, 90). Tal y como apunta en sus recuerdos, en uno de los viajes recibe el permiso de entrar a un baño público en la antigua ciudad de Bursa, en las cercanías de Estambul (citado en Dickinson 2011, 19-20). No obstante, la fotografía simplemente sirve al pintor academicista para recrear en el lienzo el majestuoso espacio arquitectónico del baño, construido en el siglo XVI, al puro estilo otomano del célebre arquitecto Mimar Sinan. Aunque no hay un claro indicio para ello, una lectura de los apuntes de Fredric Masson, amigo personal de Gérôme, sugiere que el pintor, o bien tuvo permiso de entrar en el baño en el turno de hombres, o bien usa algunos modelos masculinos para sus primeros esbozos. En ambos casos, muy probablemente las imágenes de los desnudos femeninos fueron añadidas a este espacio en su vuelta a Francia (Masson, citado en Dickinson 2011, 38). Su conocimiento de la escultura y de la representación anatómica le ayuda a crear una simbiosis entre cuerpos imaginarios y una topografía con referencias reconocibles. La mezcla, un tropo habitual de los pintores del imperio, alimenta la imaginación europea sobre Oriente y provoca admiraciones hacia el pintor francés en varias exhibiciones en París y Londres en el transcurso de 1874-1885 (vid. Hering 1892, 221-247). La representación del espacio íntimo por parte de Gérôme, aportando una estructura fiel a la realidad, crea una ficción centrada en el desnudo femenino para así responder a la exigente imaginación europea sobre el hedonismo del sultanato en el harén.



Figura 2. Fotograma de *Zarin* (2005)

Fuente: Shirin Neshat, *Zarin* (2005). Videoinstalación. <https://mubi.com/es/es/films/zarin>

Tal y como fue mencionado, la imagen de Zarin en el baño recrea la geografía imaginaria de Gérôme. Zarin, anoréxica y herida, es antagonista de la fantasía orientalista del pintor francés. Las heridas del personaje, generadas por ella misma en el baño frotando la tradicional

1. Véase Neshat (citado por Holman 2013) donde la autora apunta a la intencionalidad de la recreación de la obra de Gérôme en la escena de baño de *Zarin*.

manopla exfoliante *kiseh* por su cuerpo en señal de su obsesión por la limpieza (figura 2), parece no solo una herida, sino que una respuesta a la imagen orientalista. En la novela de Parsipur, esta reacción del personaje es debida a los estigmas sociales que recibe, y se produce por las cargas de culpabilidad acumulada en su psicología por ejercer de prostituta. En la pieza de Neshat, el cuerpo herido de Zarin problematiza el sentido habitual del imaginario erótico orientalista. El matiz fenomenológico de esta estrategia háptica, a modo de provocar estímulos sensoriales en el espectador, crea una posición de observación a la escena en las antípodas de lo generado hace un siglo por Gérôme. Cabe mencionar que, de este modo, la posición de privilegio voyerista que otorga la obra de Gérôme al espectador, en la obra de Neshat da lugar a una sensación de abyecto provocado por el cuerpo sangriento de Zarin en medio del baño público.

La imagen de Gérôme forma parte de una tradición epistemológica sobre Oriente que continúa hasta día de hoy, y aquí es pertinente detenerse en la palabra *Oriente* como un extracto arqueológico. Tal y como el estudio de Alfred Kavanagh muestra, *Oriente* para los autores europeos del siglo XIX, fundamentalmente, fue el mundo árabe regido entonces bajo la bandera del Imperio Otomano. El Oriente representado en la obra de Gérôme no es nada nuevo en Europa, ya que «está muy presente en la cultura grecolatina, tras la campaña de Alejandro Magno en Asia, en la cual, según las fuentes occidentales, el héroe muere por ese exceso que representa Oriente en lo político-sensual» (Kavanagh 2023, 153). Kavanagh apunta a un potente imaginario sobre un Oriente «apasionante y aterrador» que a su vez llevó a Edward Said (1979) a una lectura crítica sobre el «imperialismo orientalista» y su instrumento más potente que no era otra cosa que una representación selectiva que en menor o mayor grado distorsionaba las realidades para ajustarla al imaginario androcentrico de la Europa del colonialismo. Pero también es aterrador que, no solo los pintores, sino también los traductores del periodo orientalista, «adaptaban el texto original a las expectativas del público o del editor» (Kavanagh 2023, 157). Un ejemplo que apunta Kavanagh es la traducción poco fiel que hace Fitzgerald de los poemas de Jayyam, el poeta persa del siglo XI-XII. De modo similar, Richard Burton, un contemporáneo de Gérôme, en el transcurso de 1885-1888 tradujo el título del mítico *Las mil y una noches*, libro de origen indo-persa, a *Noches arábigas*.<sup>2</sup> La conclusión de Kavanagh nos lleva a una imperiosa necesidad de desaterrar la herencia orientalista y volver a ello con una rigurosa tarea de relectura bajo el paraguas de la arqueología de medios:

«Considerando que Fitzgerald se atrevió también a traducir a Calderón de la Barca al inglés en su juventud, nos hacemos una idea de cómo la construcción del Mediterráneo y de Oriente en el imaginario del Norte de Europa y en el continente americano era más bien una distorsión que una traducción. Oriente, por tanto, se convierte en una

distopía que perdura hasta nuestros días dado que gran parte de las traducciones disponibles en formato libro o digital de las obras clásicas en lengua persa, árabe o sánscrito son traducciones del periodo victoriano». (Kavanagh 2023, 157)

Aparte de la crítica al orientalismo, la lectura de Neshat a la célebre pintura de Gérôme también puede considerarse desde la perspectiva de género. Un estudio reciente de Fernández-Castrillo y López-Arza (2022) aporta novedades respecto a la crítica feminista de la violencia simbólica que propagan los medios de comunicación y, particularmente, aquellos que siguen la retórica del cine, para naturalizar y legitimar la dominación masculina mediante un dispositivo narrativo estructurado por la puesta en escena, encuadre, montaje y la banda sonora. La lectura foucaultiana de los autores a la «tecnología del sexo» y su visión a la teoría de la «performatividad» de Judith Butler, en una intersección con la «dominación masculina» de Bourdieu y la crítica atroz de Laura Mulvey al cine como un aparato inconscientemente androcéntrico, aporta una base teórica para considerar y reevaluar los medios de comunicación como aparatos ideológicos de reproducir «aquello que la sociedad espera de mujeres y varones, formas de comportamiento deseadas y valoradas y a la vez condena las rechazadas» (Nuria Varela, citado por Fernández-Castrillo y López-Arza 2022, 9). El cine por tanto «es un arma más para normalizar esos esquemas de percepción erróneamente considerados como naturales» (Fernández-Castrillo y López-Arza 2022, 10). Lo que resulta en «una subordinación encantada y erotizada donde la libido femenina se organiza en torno al deseo de ser sometida a la dominación masculina» (Fernández-Castrillo y López-Arza 2022, 4). Los autores abordan las estrategias feministas de resignificación de una imagen cargada de esta mencionada ideología del dominio masculino, en términos de contestar e incumplir la normativa de género siguiendo la icónica sentencia de Laura Mulvey en «la destrucción del placer [espectatorial] como arma radical» (Mulvey 1975, 7).

La referencia pictórica de Neshat a Gérôme precisamente sigue esta estrategia. El cuerpo herido de Zarin en medio del baño público inestabiliza el placer voyerista que proporciona la obra de Gérôme. Cabe destacar aquí la desconexión de la pintura romántica-orientalista de la realidad. La lapidaria frase de Edward Said, «el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente» (Saeid 1979, 21), ha de ser releída en clave de la aportación lacaniana a la fantasía erótica masculina como el soporte activo de una dominación, y la base estructural de la política de diferencia entre sexos. En este sentido, la célebre fórmula de Lacan, *La femme n'existe pas* (2008, 80-93), apunta irónicamente a la negación del sujeto femenino dentro de la fantasía de la dominación (*vid.* Johnston, 2023). Del mismo modo, y siguiendo la metodología interpretativa lacaniana, Oriente ni siquiera existe, es más bien una proyección del ego-narcisismo de la Europa del

2. Véase por ejemplo un libro resultado de una exhaustiva investigación realizada por Bahram Beyzaie (2012) en el que el autor demuestra la procedencia de *Las mil y una noches* desde un texto de origen indo-persa llamado *Hezar Afsan* (Mil leyendas). Una de las fuentes de investigación de Beyzaie, un texto escrito por el historiador Al-Mas'udi (896-957 d. C.), también había sido el recurso de los apuntes de Silvestre de Sacy (1829) y Gustav Flügel (citado en Kavanagh 2023, 156) quienes a propósito de las traducciones del libro indican el mismo origen indo-persa de *Las mil y una noches*.

colonialismo. Las pinturas de Gérôme en este marco conceptual no tratan el Oriente, sino más bien las proyecciones de las fantasías de un poder político en clave geocorporal y geopolítica (vid. Winichakul 1997).

Desde esta perspectiva se puede entender la respuesta de Neshat dentro de un marco práctico compuesto por una interconexión entre las lecturas de la autora del feminismo y su posición poscolonialista. Sin lugar a duda, esta doble lectura ha ocurrido en un espacio marcado por las tensiones identitarias del exilio, detonantes de esta postura reactiva al orientalismo. En una palabra, esta revisión a la representación femenina hace posible una lectura arqueológica a una fantasía europea llamada Oriente.

Dentro de esta mencionada cultura de resistencia y respuesta feminista, en la pieza de *Zarin*, cobra interés el movimiento del personaje desde el prostíbulo hasta el baño público, y al final, su viaje errático en la ciudad antigua. Son fundamentos de la expresión en este viaje la composición de las imágenes y una puesta en escena fílmica. Todo comienza en la habitación de Zarin, adornada, de nuevo, con una pintura orientalista de retratos femeninos al estilo de Benjamin Constant (1767-1830) o William Clarke Wontner (1857-1930) (figura 3). El prostíbulo, además de un lugar de depósito de fantasías masculinistas, materializa el lado más oscuro de la dominación masculina. Zarin de nuevo cristaliza esta visión de las autoras, Neshat y Parsipur, en su enfrentamiento con este espacio. La habitación es un «espacio generizado» (vid. Daphne Spain 1992) en el que reluce una pintura orientalista para adornar un lugar de transición para los clientes y un hogar con referencias psicopatológicas para Zarin. En este lugar, se escenifica un encuentro entre Zarin y un cliente, un hombre de mediana edad, que termina por ser el detonante de la rebelión silenciosa de la joven para abandonar definitivamente este espacio.



Figura 3. Fotograma de *Zarin* (2005)

Fuente: Shirin Neshat, *Zarin* (2005). Videoinstalación. <https://mubi.com/es/es/films/zarin>

## 2. *Munis*: el activismo femenino y la geometría del poder

La condición de exilio en la obra de Neshat, tal y como apunta Patricia White (2015, 89) le confiere libertades de creación para generar miradas críticas a la cultura androcéntrica y sus resonancias en la vida de las mujeres. En este sentido, *Munis*, el segundo caso de este estudio, sirve de ejemplo. Se trata de un personaje con un peso político importante en la videoinstalación y en la película *Mujeres sin hombres*.

La historia de *Munis* vuelve al golpe de Estado de 1953 en Irán contra el primer ministro Mosaddegh tras nacionalizar la industria del petróleo. En la apertura de la pieza, en un espacio doméstico situado en la ciudad de Teherán, el espectador se enfrenta con Munis que atentamente escucha las noticias de las revueltas sociales en las calles desde la radio. Su hermano Amir reprime a Munis prohibiéndole escuchar la radio y salir a la calle. Le ordena en cambio que prepare la cena para un pretendiente que, junto con su familia, les visitará por la noche. Amir usa un lenguaje marcado por la violencia simbólica para tratar a su hermana, apuntando a su edad y la urgencia de formar una familia en vez de pensar en la política. Para escenificar este momento,

3. Una brillante lectura feminista de *Gheisar* se encuentra en Dönmez-Colin (2012).

la pieza de video emplea una eficaz estrategia de encuadre: se utilizan los primeros planos de Munis para revelar sus emociones, limitando la visión del público al cuerpo sin cara de Amir y sus manos autoritarias, las mismas que ordenan a Munis que sea obediente y doméstica y que le impiden violentamente utilizar la radio para informarse de la agitación social exterior.

La siguiente escena retrata a Munis en la azotea de su casa, el único lugar donde puede tener un mínimo contacto visual con la ciudad, sumergida en el proceso político. La imagen de Munis con un chador oscuro en la azotea se acompaña, primero, con las voces de los manifestantes, y después, con el sonido de un disparo que le sorprende. Munis observa a un hombre malherido por el impacto de bala, que yace en el suelo en medio de la calle. Acto seguido, ella se arroja al aire, mientras en la banda sonora el sonido ambiental da lugar a un llamamiento a la oración.

La lectura que Maud Ceuterick (2020) hace de esta escena —que se reproduce con algunos cambios en la película— conecta a la misma con el concepto de las geometrías del poder desarrollado por algunas geógrafas feministas. Ceuterick considera que esta escena empodera al personaje, en el sentido de que Munis, como sujeto femenino, reclama el espacio urbano que le ha sido negado por la autoridad y por la cultura. Munis se arroja a la calle interrumpiendo la llamada a la oración y perturbando un orden social geoméricamente representado por la arquitectura urbana. En términos de Ceuterick, la poética de esta imagen funciona como «interrupciones visuales del espacio generizado y da forma a una resistencia voluntaria contra los límites espaciales sexistas [...] El cuerpo de Munis sumergiéndose en el aire toma el control de su propia movilidad y garantiza su futura participación en la esfera pública» (Ceuterick 2020, 100).



Figura 4. Fotograma de *Munis* (2008)

Fuente: Shirin Neshat, *Women Without Men* (2009). Filme

La imagen de Munis en la azotea sirve principalmente para subrayar la relación dialéctica de la película entre el interior y los exteriores (figura 4). Munis atraviesa la frontera culturalmente construida entre los interiores íntimos y privados, y la esfera pública y política del exterior. El precio que tiene que pagar para conseguir esta libertad de movilidad es su propio cuerpo. Tiene que renunciar a su cuerpo, no en su materialidad como sujeto femenino, sino como un signo, reflejo del egonarcisismo masculino, que lo considera de su propiedad. A este respecto, cabe recordar la definición del comportamiento homosocial de Luce Irigaray,

La cultura de segregación en la videocreación orientalista: hacia la cuestión del cuerpo femenino y la geometría de poder en la obra de Shirin Neshat

que se refiere a una economía general masculina en la que «las mujeres, los signos, los bienes, la moneda, todo pasa por la mano de un hombre a otro» (Irigaray 1981, 107). Desde esta perspectiva, la economía homosocial fantasea con sujetos femeninos como objetos intercambiables. Crucial para la consistencia de esta economía es el concepto de hogar como espacio tradicionalmente albergado por el género femenino, particularmente porque las geometrías de la arquitectura del hogar garantizan la no-accesibilidad a la esfera pública, donde según los patrones culturales patriarcales, los objetos intercambiables pasan de manos de un hombre a otro. En este sentido, la huida poética de Munis al suelo urbano para juntarse con un compañero activista debe verse bajo la luz del desafío feminista al patriarcado mediante la creación de «géneros, espacios e identidades fluidas» (Ceuterick 2020, 98). Tras su muerte y renacimiento simbólico, Munis cruza los límites del género y espacio doméstico para cumplir su deseo y convertirse en una mujer nueva, emancipada a la vez que fantasmagóricamente errante. Munis, después de suicidio, resucita en el jardín de su casa, donde su hermano le había enterrado, para convertirse en una fantasma invisible y así liberarse de su cárcel doméstica.

La imagen de Munis en la azotea también hace referencia a la arquitectura tradicional de las ciudades islámicas. Las lecturas de Zeynep Çelik sobre la arquitectura urbana de la antigua Casba de Argel, apunta a una estructura organizada a partir de los espacios albergados por género:

«Los exteriores de las casas de Argel reflejaban la semiótica de la segregación sexual [...] las casas de la Casba se cerraban a la calle y daban a un patio rodeado de elaboradas arcadas. Las condiciones geográficas y topográficas de Argel añadieron otro elemento a las casas de la Casba: las terrazas en los tejados. En contraste con los patios interiorizados y las habitaciones relativamente cerradas de las casas, las terrazas se abrían a los vecinos, a la ciudad, al mar, al mundo. La preocupación por la intimidad, tan dominante en la definición de las fachadas de las calles, se desintegraba a la altura del tejado. Fue este ámbito alternativo el que las mujeres de Argel reclamaron para sí, como lugar de trabajo, socialización y recreo». (Çelik 1996, 128-130)

La azotea permite a las mujeres ver el mundo sin ser vistas y es por tanto un lugar que aparentemente les otorga una sensación de poder en el que el espacio público está bajo su mirada. Pero, aunque este lugar pertenece a las mujeres, también garantiza su distancia y su falta de movilidad en la calle. En este sentido, los estudios de Doreen Massey sobre la relación entre el espacio, movilidad y la segregación social son de interés cuando apunta: «las relaciones sociales siempre tienen una forma y un contenido espacial. Existen, necesariamente en el espacio [...] y a través del espacio. Y es el vasto complejo de interacción y articulación de relaciones sociales las que forman el espacio social» (Massey 1994, 168). Massey, en otro lugar, desarrolla la idea de la segregación espacial en términos de geometría de poder, lo cual para ella es una formación espacial resultado de los movimientos sociales:

«[La geometría de poder] apunta no solo a la idea de quien mueve y quien no [...] Parece que la movilidad y control sobre la movilidad refleja y refuerza el poder [...] La movilidad y el control de algunos grupos puede activamente debilitar otros [...] Nos tenemos que preguntar, en otras palabras, si nuestra relativa movilidad y poder sobre la movilidad y comunicación provocaría la encarcelación espacial de otros grupos» (Massey 1993, 62-64).

Figura 5 y 6. Fotograma de *Munis* (2008)Fuente: Shirin Neshat, *Women Without Men* (2009). Filme

El retrato de la mirada inicial de Munis a la calle desde la azotea debe entenderse dentro de esta lógica de los espacios y movilidades generizados, contra los que el personaje se rebela físicamente (figuras 4 y 5). El acto de Munis desafía la geometría de poder, localizada en la arquitectura de su domicilio, una bella y tradicional cárcel doméstica para las mujeres. El plano subjetivo de Munis en el aire aborda la geometría de la azotea mientras cae al suelo (figura 6). La forma aquí permite lecturas alegóricas sobre el cuerpo femenino como un signo político. Tanto en la pieza audiovisual como en la novela se presenta el cuerpo de Munis en la calle, como una protesta femenina subversiva contra las normas tradicionales, en las que el suicidio es tabú, sobre todo cuando lo llevan a cabo chicas jóvenes (con todas las connotaciones sexuales de acoso o de rebelión femenina que ello podría implicar). Pasa aquí al primer plano la cuestión del honor, un asunto importante masculino para la estructuración de los espacios sociales. De nuevo, en palabras de Çelik, la ciudad islámica estructura arquitectónicamente este código de honor, y es en este marco en el que debe verse la muerte de Munis, como su protesta a las geometrías de la estructura arquitectónica tradicional (Çelik 1996). Ni la película ni la novela aniquilan a Munis tras su suicidio, sino que le proporcionan una existencia posterior a su muerte como mujer espectral que disfruta ampliamente de libertad de movimiento para convertirse en la activista política que tanto deseaba.

## Conclusiones

Las dos piezas de video, obra de Shirin Neshat, en este estudio, muestran la visión de la autora mediante la creación de espacios para la mo-

vilidad de sus personajes femeninos. Pero hay que entender esta movilidad como resultado de la resistencia femenina contra las coordenadas de la geometría del poder, remarcadas por la arquitectura urbana. En este sentido, ambos personajes abandonan sus cárceles domésticas – un burdel en el caso de Zarin, y la casa en el caso de Munis– para lograr una libertad de movimiento. Las mujeres pagan el precio de conseguir esta libertad con su propio cuerpo. Zarin se autocastiga lesionándose la piel en señal de su obsesión por la limpieza antes de iniciar su viaje errático, y Munis renuncia a su cuerpo suicidándose para conseguir la libertad de movimiento y participar en el proceso social.

También cabe remarcar que las imágenes de Neshat, dentro de un amplio marco del activismo artístico (artivismo), otorgan voz a los sujetos femeninos silenciados históricamente. La recreación del baño público de la pintura de Gérôme le permite una nueva lectura al Oriente distópico representado por el orientalismo europeo. De este modo, los cuerpos femeninos erotizados de la pintura orientalista se desplazan para dar lugar al cuerpo herido de Zarin. Asimismo, en la pieza de Munis, un evento histórico es reconsiderado y reconstruido desde el punto de vista del personaje femenino marginado y estigmatizado. La cuestión de cuerpo herido es fundamental en ambas piezas como un reflejo y una estrategia de mostrar la resistencia femenina a las coordenadas –históricamente asentadas– de la segregación espacial.

La dimensión material de esta resistencia en forma de movimiento humano entre distintas fronteras marcadas por la cultura de segregación nos ha permitido un análisis desde la perspectiva de género, pero también desde los estudios de geografías de poder. En este sentido el artivismo de Neshat se manifiesta mediante la recreación de los espacios que en la realidad histórica materializan esta cultura de dominación, pero aquí en la ficción se encuentran cuestionados y desestabilizados. Como última conclusión, podemos apuntar a este retrato del movimiento femenino, de cruce de fronteras prohibidas marcadas por las geometrías del poder, como una estrategia narrativa para empoderar no solo a las protagonistas de ficción, sino a la propia audiencia de las videoinstalaciones.

## Referencias bibliográficas

- Bakhtiar, Mohsen. «Cognitive Model of Gheirat in Persian». *Cognitive Linguistic Studies*, vol. 2, n.º 2, (2015): 257-88. DOI: <https://doi.org/10.1075/cogls.2.2.03bak>
- Beyzaie, Bahram. *En busca de la raíz del viejo árbol [Risheh yabi-ye derajt-e kohan]*. Teherán: Roshangaran va motaleat-e zanan, 2012.
- Brick, Maja. «Les Animaux de Jean-León Gérôme». *Revue des Deux Mondes* (2012, diciembre): 89-98.
- Çelik, Zeynep. «Gendered Spaces in Colonial Algiers». En: Diana Agrest, Patricia Conway y Leslie Kanes Weisman (eds.). *The Sex of Architecture*, (Nueva York: Harry N. Abrams, 1996): 127-141.
- Ceuterick, Maud. «Walking, Haunting, and Affirmative Aesthetics: The Case of Women Without Men». *Aniki*, vol. 7, n.º 1, (2020): 96-114. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v7n1.564>

- Dickinson (galerías). *Four Orientalist Masterpieces by Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*. Londres: Simon D. Dickinson, 2011.
- Dönmez-Colin, Gönül. *Women, Islam and cinema*. Clerkenwell (R.U.): Reaktion Books, 2004.
- Fernández-Castrillo, Carolina y Carlos Lara Arza López. «Integración de la violencia simbólica en la teoría fílmica feminista: visibilizando lo invisible». *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 198, n.º 805, (2022): 2-12. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2022.805014>
- Hering, Fanny Field. *The Life and Works of Jean-León Gérôme*. Nueva York: Cassell Publishing Company, 1892.
- Holman, Rosa. «Holding a Mirror to Iran: Liminality and Ambivalence in Shirin Neshat's Women Without Men». *Screening the Past*, n.º 38, (2013): 1-14.
- Irigaray, Luce. «When the Goods Get Together». En: Elaine Marks y Isabelle de Courtivron (eds.). *New French Feminisms: An Anthology*, (Nueva York: Schocken B, 1981), 107-110.
- Johnston, Adrian. «Non-Existence and Sexual Identity: Some Brief Remarks on Meinong and Lacan». *Lacan.com*, (2023). <https://www.lacan.com/nonexist.htm>. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2023].
- Kavanagh, Alfred G. «El orientalismo en Jorge Luis Borges: ficciones y lecturas de Persia a través del imaginario simbólico de sus obras». *Hesperia, culturas del mediterráneo*, n.º 26, (2023): 149-164.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan: Aun, libro 20, 1972-1973*. Traducido por Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Massey, Doreen. «Power-geometry and a Progressive Sense of Place». En: Jon Bird *et al.* (eds.). *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, (Londres: Routledge, 1993), 60-70.
- Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Screen*, vol. 16, n.º 3, (1975): 6-18. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Ridgeon, Lloyd. *Javanmardi: The Ethics and Practice of Persianate Perfection*. Londres: Gingko Library, 2018. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv75d0fs>
- Saeid, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1979.
- Spain, Daphne. *Gendered Spaces*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.
- White, Patricia. *Women's cinema, world cinema: projecting contemporary feminisms*. Durham: Duke University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822376019>
- Winichakul, Thongchai. *Siam Mapped: A History of the Geo-body of a Nation*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780824841294>

**CV**

---

**Farshad Zahedi**

Universidad Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación

[fzahedi@hum.uc3m.es](mailto:fzahedi@hum.uc3m.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9315-9624>

Desde 2008 es doctor en Historia del cine. En la actualidad es profesor titular en la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M) en el Departamento de Comunicación, donde imparte docencia en asignaturas como Historia de los Medios y Cine en Oriente Medio y Asia. Es miembro del grupo de investigación Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria (TECMERIN). En los últimos años ha publicado ampliamente sobre sus intereses en la geopolítica fílmica e historia del audiovisual, de entre los cuales destacan, «Adapting a Persian Magic Realist Novel on Screen: The Case of Women Without Men». *Adaptation* 15, n.º 3 (2022): 419-438; y «Doors, Windows and the Notebook of Solidarity: Rethinking Abbas Kiarostami's Where Is the Friend's House? (1987)». *Third Text* (2023): 1-17.