

## Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath

Pere Parramón Rubio  
Universitat de Girona

Nos os hemos hecho pueblos y tribus, diferentes,  
para que reconozcáis las diferencias y la igualdad  
de los unos y de los otros (El Corán, 49: 12).

Los medios de comunicación europeos y norteamericanos construyen una imagen de la mujer islámica en ocasiones estereotipada y centrada en distinguirla como “otro” atrapado en un sistema cultural que le es hostil y que la victimiza. Un ejemplo es el mensaje radiofónico que Laura Bush dirige a la nación el 17 de noviembre de 2001. Para esta intervención, una de las escasas con carácter político desde que es esposa del presidente de los Estados Unidos, escoge el tema de las mujeres afganas bajo el dominio de los talibanes. En el discurso aborda sus duras circunstancias, la privación de sus derechos fundamentales y la obligación de cubrir la totalidad de sus cuerpos<sup>1</sup>. Las afganas, según el retrato de la Primera Dama, son víctimas, una imagen a menudo alimentada por los medios de comunicación desde 1996, cuando los talibanes llegan al poder e imponen a la población femenina el uso de un vestuario basado en la ocultación total de sus personas. En los mismos años, y en primera instancia de forma paradójica, las apariciones públicas de la Reina Rania al-Abdullah de Jordania son constantes, y su imagen de modernidad y lucha por los derechos sociales, mezclada con una cierta aura romántica de princesa del islam, se difunde por todo el mundo; Rania, esposa de un monarca hashemita descendiente directo del Profeta Muhammad, viste habitualmente desprovista de signos de tipo confesional –en ocasiones puntuales se cubre la cabeza parcialmente con un velo–, y desarrolla sus tareas

de representación de la corona jordana sin limitaciones derivadas de su sexo.

La imagen de la mujer del islam<sup>2</sup> que difunden los medios de comunicación europeos y norteamericanos en determinadas ocasiones puede resultar ambigua: desde la persona desconocida que ni siquiera tiene derecho a mostrar su rostro hasta la aristócrata famosa que ocupa portadas de revistas. Por un lado, el ser anónimo e invisibilizado por sociedades percibidas como profundamente sexistas, simbolizado en la forma de afganas silenciosas y ocultas de la cabeza a los pies por metros de tela, o mediante enjambres negros de iraquíes o iraníes exaltadas durante entierros y manifestaciones. En este sentido, las televisiones y el fotoperiodismo suelen trasladar una imagen de la mujer del islam como víctima. En cambio, se hacen visibles con más dificultades las muestras que las contradicen, casos como el de las militantes de la Revolutionary Association of the Women of Afghanistan (RAWA), que desde 1977 luchan por los derechos de las mujeres y se oponen a la tiranía en cualquiera de sus formas. En el otro extremo, resplandecientes individualidades con nombres y apellidos, mujeres bellas e inteligentes que a menudo ocupan la prensa dedicada a la *people* (a los personajes famosos) y a la moda, medios desde los que se dictan los patrones de belleza, elegancia y expectativas sentimentales de muchos lectores. La imagen de la mujer del islam, por tanto, puede ejemplificar aquello que Europa y los EUA rechazan, pero al mismo tiempo, algunos de sus deseos más íntimos. En cualquier caso, son los medios los que en numerosas ocasiones se encargan de construir unas imágenes y otras, porque sus fines princi-

pales consisten en satisfacer las demandas de un público que ya tiene asociada la imagen de la mujer islámica a la de una víctima o a la de una princesa de cuento de hadas.

No obstante, en el presente la globalización permite un intercambio cada vez más fluido entre países y culturas diversas, de manera que cada cierto tiempo se difunden imágenes del islam tomadas desde otras perspectivas, especialmente en lo que respecta a sus mujeres. Los estudios de género europeos y norteamericanos poco a poco redescubren la importancia de pioneras del feminismo árabe como Hoda Shaarawi; los libros de la marroquí Fatema Mernissi sobre la realidad social de la mujer musulmana y los cómics autobiográficos de la iraní Marjane Satrapi son éxitos de ventas; también del Irán actual, regido por un sistema teocrático islámico, surge la imagen de valentía y compromiso de Shirin Ebadi, Premio Nobel de la Paz en 2003; y en los circuitos artísticos europeos y norteamericanos cada vez se hace más evidente que artistas como Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath, entre muchas otras, colocan la imagen de la feminidad en el centro de su producción. Los ejemplos podrían continuar; pero el denominador común del imaginario que construyen es el mismo: la imagen de la mujer del islam desde las propias mujeres del islam. Las víctimas mudas e invisibles que discursos como los de Laura Bush describen, resultan tener voz y rostro. La situación de las mujeres en el islam puede ser difícil –lamentablemente, como sucede con tantas otras repartidas a lo largo y ancho del planeta–, pero muchas de ellas han comprendido que la vía del victimismo no es la más efectiva para defender sus derechos. Pese al trato discriminatorio y a las innegables desventajas sociales resultantes de la segregación ejercida sobre su sexo biológico, las mujeres del islam también despliegan estrategias diversas para escalar posiciones y conquistarse el lugar digno que les corresponde. No en vano la heroína del recopilatorio *Kitab alf layla wa layla [Libro de las mil y una noches]*, Shahrazad, es alguien capaz de salvarse a sí misma y al resto de mujeres del reino, amenazadas por la misoginia patológica del monarca Shahriyar, traumatizado por la infidelidad de una esposa anterior. En su aventura cívica y civilizadora, la astuta Shahrazad esgrime una única arma, la inteligencia.

No atender a las imágenes que las mujeres del islam proyectan voluntariamente comporta el peligro de reducir las a alteridades imposibles de conocer. Contentarse con los espejismos levantados a su alrededor implica aceptar un muro entre sus realidades y el “yo”. Condenarlas a la alteridad supone alimentar los conflictos entre civilizaciones, porque, como recuerda Fatema Mernissi, hoy en día comprender a la mujer del islam es

comprender mejor al islam mismo<sup>3</sup>. Verlas únicamente como víctimas exóticas sólo sirve para tejer ficciones que alimenten la incomprensión, los tópicos y los prejuicios. Es decir, todos aquellos fenómenos que llevan a analistas como Samuel P. a advertir de los peligros del “choque de civilizaciones” que sacude al mundo contemporáneo en *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order [El choque de civilizaciones y el nuevo orden mundial]* (1996)<sup>4</sup>. Las relaciones basadas en la alteridad se saldan irremediabilmente con hostilidades de signo diverso. Siendo el otro algo lejano y extraño, uno no tiene por qué sentirse responsable de él, con todo lo que ello implica. Como recuerda Xavier Antich en sus comentarios sobre la obra filosófica de Emmanuel Lévinas, la guerra y el ejercicio imperialista del poder son, por definición, la ausencia de respeto por la alteridad<sup>5</sup>.

Para el islam, el lenguaje es la peregrinación que permite la salida de uno mismo hacia los demás, y, junto a ellos, en conjunto, evocar a la tercera persona ausente (usando términos gramaticales), recordar al *garīb* (“extranjero”)<sup>6</sup>, el Desconocido identificado con la verdad<sup>7</sup>. Solamente mediante la comunicación con el otro se puede intentar luchar contra el “choque de civilizaciones” y conseguir la paz. El primer paso, sin embargo, es escuchar. Escuchar, por ejemplo, la voz de las mujeres, y de entre todos sus mensajes, el más básico, aquel donde exponen *quienes* son. Este es el principal objetivo de la tesina *Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath*, atender a las imágenes que determinadas mujeres del islam lanzan de ellas mismas, para contribuir a dejar de sentir las como alteridades inalcanzables, como criaturas desconcertantes con problemáticas remotas. Consecuentemente, la separación “Oriente/Occidente” –es decir, la frontera entre “ellos” y “nosotros”– se verá comprometida, porque si los otros dejan de ser “otros” es que han sido aceptados en el seno del “nosotros”. Las imágenes de las mujeres artistas del islam, de este modo, en tanto influyen en la sociedad, demuestran una carga política que solamente se puede entender en un contexto de militancia activa en defensa de sus derechos. Un contexto opuesto al victimismo construido frecuentemente en los medios de comunicación europeos y norteamericanos.

El trabajo de investigación *Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath* se centra en ese tipo de autorrepresentaciones, concretamente en la obra de tres artistas vinculadas de una forma u otra al islam y que, además, debido a sus periplos existenciales particulares, tienen una experiencia del mundo como globalidad en la que las nociones de

frontera o choque cultural necesariamente tienen que replantearse. La primera, Shirin Neshat (Qazvin, Irán, 1957), es fotógrafa y autora de trabajos en vídeo y cine; Mona Hatoum (Beirut, el Líbano, 1952), después de una etapa trabajando principalmente en el campo de la *performance*, se concentra en la instalación y la escultura; la tercera, Randa Shaath (Filadelfia, EUA, 1963), formada en el campo del periodismo, se dedica a la fotografía. Todas ellas viven la época postcolonial de los entornos en los que pasan su infancia y juventud o bien en los que desarrollan habitualmente sus actividades profesionales. Nacida en el Irán prerrevolucionario, Neshat desde joven vive en los EUA; Hatoum pertenece a una familia palestina refugiada en el Líbano, país donde nace debido a las circunstancias políticas, y se establece en Gran Bretaña desde que se traslada por motivo de estudios; Shaath, aunque nacida en los EUA, vive y trabaja en Egipto. En los tres casos, la cuestión del desplazamiento es un aspecto biográfico decisivo para la comprensión de su obra artística. De hecho, la emigración, la inmigración y el exilio son algunos de los temas frecuentes en el arte contemporáneo vinculado al *dār al-islām* (“mansión del islam”, expresión referida al mundo islámico), ya que la agitada situación política que sufren muchos de sus países y regiones<sup>8</sup>, ligada a serios problemas económicos, propician grandes cantidades de desplazados. Además, según diversas pensadoras feministas, como Caren Kaplin y Julia Kristeva, la productividad creativa del desplazamiento es especialmente notable entre las mujeres artistas. Janet Wolff concreta que la carencia de adscripción a un territorio facilita la transformación personal a través de un proceso de reescritura del yo que descarta las convenciones más restrictivas de la tradición, por estar lejos del hogar y sus imposiciones culturales<sup>9</sup>. Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath aceptan una vida nómada que las lleva a transitar por diferentes países pertenecientes o no al *dār al-islām*, con la predisposición derivada, además, de vivir en un mundo globalizado que facilita los desplazamientos. Como diría la artista Jacqueline Morreau, son “nómadas globales”.

Al margen de las lecturas feministas, la idea del desplazamiento es clave para la fe musulmana y los modos de vida que despliega. Cuando Muhammad y sus seguidores temen por sus vidas deciden retirarse de la Meca hacia el exilio, llegando el 16 de septiembre de 622 a Medina. Revelaciones divinas aparte, este episodio, conocido como Hégira –de *hiǵra* (“emigración”)–, es el más importante de la vida del Profeta, tanto que a partir de sus acontecimientos empieza a contar la era islámica. Incluso las visones apocalípticas insisten en la importancia

del exilio para los pueblos musulmanes: llegará el día en que un Mesías impostor (en términos cristianos, un Anticristo) seducirá a los hombres y el islam quedará reducido a un minúsculo reducto de verdaderos fieles; dice Muhammad: «Un grupo de mi pueblo no cesará de luchar por la Verdad, el Islam comenzó en el exilio y terminará en el exilio»<sup>10</sup>. Por otro lado, un aspecto religioso y cultural relacionado con el viaje como transformación vital es el *ḥāǵǵ* (“visita a los santos lugares”), la peregrinación que todo buen musulmán ha de realizar al menos una vez en la vida al centro del islam, la santa Ka'ba<sup>11</sup>. Aunque se trate de un viaje de ida y vuelta, implica un no retorno existencial, un cambio permanente a nivel espiritual. El islam interioriza la idea de viaje en el sentido de transformación, de manera que cuando Neshat, Hatoum y Shaath se ven impelidas a atravesar fronteras lo hacen desde el convencimiento que la experiencia del desplazamiento las transformará para siempre. Así, regresar resulta imposible: siendo ellas las que cambian, sus relaciones con los puntos de partida son forzosamente distintas, convirtiéndose esos lugares en espacios nuevos.

De esta manera, sus caminos enlazan con los del Abraham bíblico según la interpretación de Emmanuel Lévinas. La lectura del filósofo lituano acaba acentuando las ventajas del camino sin retorno de Abraham y su puebla en tanto forma destacada de aproximación al otro, en contraposición del modelo de Ulises, que siempre desea volver al punto de origen en un alarde de autocomplacencia en sí mismo. En el momento de reflexionar sobre la imagen de la mujer y su relación con la alteridad, Neshat, Hatoum y Shaath son tres privilegiadas por su condición apátrida: situadas en el no retorno perpetuo, no tienen más remedio que acercarse al rostro del otro. Empezando por ellas mismas, porque como mujeres comprenden bien el significado de ser “otro”. Las tres artistas se autorrepresentan buscando su identidad, en un proceso que recuerda de nuevo a Shahrzad, que para salvar a las doncellas de la arbitrariedad y las imposiciones de un sistema que las discrimina, se hace visible al rey con el propósito poder desplegar ante él toda su astucia. Las artistas contemporáneas del islam contribuyen a este planteamiento político, destinado a alterar las macroestructuras sociales que a menudo no les son favorables, haciendo así visible aquello que cualquier forma de ocultación cultural o religiosa no deseada pueda esconder<sup>12</sup>.

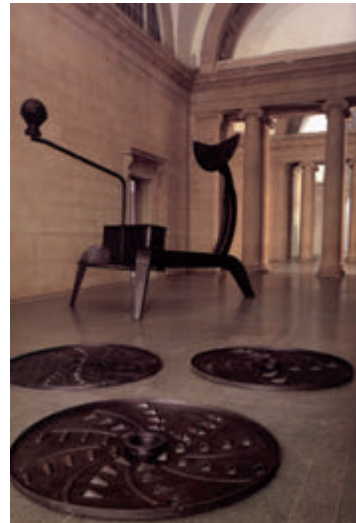
Pese a que durante el siglo XIX Karl Marx llega a firmar de los orientales que «no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados», o a que en la actualidad ciertos sectores de la prensa fomenten la opinión según la cual solamente privilegiadas como la reina Rania

al-Abdullah de Jordania disponen de imagen propia, y aunque personas influyentes como la Primera Dama de los EUA, Laura Bush, juzguen a las mujeres obligadas a llevar la *burqa* como víctimas incapaces de luchar por ellas mismas contra las adversidades, la obra de artistas contemporáneas del islam como Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath dibujan un panorama bien distinto (“distinto” en el sentido de divergente, pero también de algo que se percibe con claridad): no solamente están en disposición de autorrepresentarse –sin necesidad de privilegios aristocráticos– y visibilizarse<sup>13</sup>, sino que además lo hacen conscientes del poder de sus imágenes para cambiar el mundo, para influir política y éticamente en la realidad.

Las imágenes son herramientas de poder, y por mucho que en la Europa y los EUA contemporáneos se banalicen –según Gilbert Durand en *L'imaginaire* [*Lo imaginario*] (1994)<sup>14</sup>–, nunca son inofensivas. Por este motivo cuando Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath se autorrepresentan o representan a sus congéneres no ofrecen imágenes de victimismo y pasividad, sino de fuerza y confianza en ellas mismas, en sus posibilidades y en su fortaleza. Entre otros ejemplos de cada una de ellas, Neshat se muestra como mártir guerrera –*Allegiance with Wakefulness* [*Fidelidad en vela*] (1994) [fig. 1]–; Hatoum asume el concepto de domesticidad amenazadora –*Mouli-Julienne (x 21)* [*Trituradora de verduras (x 21)*] (2000) [fig. 2]–; i Shaath reclama proximidad y normalidad a través de sus retratados, sean personas anónimas o famosas –*Safinaz Kazem. Escritora y crítica de teatro* (2002) [fig. 3]–. Con obras como estas se hace visible una realidad, la femenina, a menudo menospreciada y condenada a la ocultación (por el *hijâb* cuando es imposición, por el orientalismo inventor de exotismos que nunca han existido, por las ansias de dominio de los poderes totalitarios, por las estrategias imperialistas de aculturación, etc.). En *Las mil y una noches*, Shahrazad se da cuenta de que nadie pone remedio a los asesinatos selectivos promovidos por el rey Shahriyar, obcecado en ejecutar a todas las doncellas casaderas del reino; para poner fin a la masacre, la hija del visir ruega a su padre que la case con el monarca, es decir, que la haga visible a sus ojos. Una vez desposada con el homicida, potencia su visibilidad con la inteligencia, concretada en la habilidad para mantener la atención del hombre noche tras noche mediante los cuentos que le explica y, así, retrasar su muerte y la de futuras víctimas. La combinación de visibilidad e inteligencia permite a Shahrazad repercutir en la realidad que la rodea, de manera que sus acciones se convierten en políticas. En un proceso análogo al del personaje literario,



Shirin Neshat, *Allegiance with Wakefulness* [Fidelidad en vela] (1994)



Mona Hatoum, *Mouli-Julienne (x 21)* [Trituradora de verduras (x 21)] (2000)



Randa Shaath, *Safinaz Kazem. Escritora y crítica de teatro* (2002)

Neshat, Hatoum y Shaath se autorrepresentan para transformar las sociedades de donde provienen o que las acogen, para mostrar que son iguales que cualquier otro de sus miembros y que merecen idénticos derechos y oportunidades.

Partiendo de las ideas del filósofo Jacques Rancière en su libro *Le partage du sensible: Esthétique et politique* [*La división de lo sensible: Estética y política*] (2000), Neshat, Hatoum y Shaath en su práctica artística se revelan trabajadoras de la vida en tanto el arte «anticipa el trabajo porque realiza su principio: la transformación de la materia sensible en presentación en sí de la comunidad»<sup>15</sup>. El substrato islámico que comparten las tres acentúa este aspecto político de sus obras, porque la unidad social del islam se encamina hacia una gestión ética de los asuntos públicos que transmuta cualquier faceta de la realidad en una defensa de la *umma* (“comunidad”), la colectividad homogénea que unifica a todos los hermanos musulmanes. El trabajo de estas artistas se acomoda al mismo principio, pero con dos discrepancias importantes: sin excluir a nadie, ampliando su cabida, y conciliando la singularidad con la comunidad.

De las imágenes de Neshat, Hatoum i Shaath se desprende que bajo cualquiera de los velos que puedan disimular a las mujeres del islam –físicos o no, voluntarios o obligados– hay seres humanos, no “otros” extraños. En todos los retratos y autorretratos de estas artistas late la misma reivindicación de pertenencia a una gran comunidad, la humanidad. Las tres construyen una imagen de quien son que se opone, de un lado, a la alteridad –y a la consiguiente invisibilidad– a que las condena la defensa tradicional de la homogeneidad de la *umma*, y, por otro lado, a la construida por la distinción “Oriente/ Occidente” (en el primer caso por ser mujeres y en el segundo por ser mujeres musulmanas). Respecto a esta última separación, que Georges Corm en *Orient-Occident, la fracture imaginaire* [*Oriente-Occidente, la fractura imaginaria*] (2002)<sup>16</sup> considera insostenible por motivos históricos, filosóficos y conceptuales diversos, la dibujante Marjane Satrapi ofrece un ejemplo clarificador en su sencillez. En el cómic *Broderies* [*Bordados*] (2004)<sup>17</sup> describe la reunión de un grupo de mujeres comparten sus historias particulares mientras toman té. El lector pronto se da cuenta de que la única diferencia entre estas iraníes y las europeas es que las primeras preparan el té con samovares de cobre y las segundas en teteras. Por lo que respecta al resto, actúan igual que cualquier otra persona en el mundo: hablan del amor y el desamor; de la necesidad de afecto, de la superación personal, etc. Son diferentes solamente en la medida que sus entornos culturales lo son, pero eso no las convierte en seres extraños, en “otros”.

La defensa de una comunidad sin exclusiones de ningún tipo no está reñida con la singularidad de cada persona por separado, que también respetan y consignan Neshat, Hatoum y Shaath, que tras reivindicar la humanidad de las mujeres, destacan sus agravios y reflexiones sobre aspectos concretos relacionados con la identidad: cuestiones de género, roles sociales, parentescos étnicos, filiaciones culturales, creencias religiosas y todo aquello pone en contacto a una persona concreta con uno o diversos colectivos de los muchos (diferentes) que forman la humanidad. Con el fruto de su singularidad, las mujeres retratadas o representadas por estas artistas enriquecen la *umma* en vez de desestabilizarla, al tiempo que, vistas desde Europa resultan tan cercanas que términos como “exotismo” o “pintoresquismo”, que las empujarían hacia la alteridad, dejan de ser aplicables. Así sucede con fotografías como *Samah Anwar. Actriz* (1999) [fig. 4], de Randa Shaath (también podría ser un ejemplo igualmente válido *Safinaz Kazem. Escritora y crítica de teatro*, porque la proximidad no depende del uso o no de velos).



Randa Shaath, *Samah Anwar. Actriz* (1999)

Por otro lado, la percepción del tiempo islámica, que vincula el presente con el pasado y con el futuro en una especie de suspensión temporal, permite que todas ellas acomoden la tradición a la modernidad. Por este motivo son capaces de denunciar aquello que se debe corregir para continuar creciendo socialmente, pero sin necesidad de atacar o romper con la sociedad misma. Shirin Neshat apuesta por una distinción entre la mujer y el hombre que no se base en entenderlos como principios opuestos, así como en una relación con el espacio –en especial el urbano– donde los usos no se tengan que codificar en función del sexo; el tradicional yugo femenino, su vinculación a lo doméstico, sirve a Mona Hatoum para demostrar que una mujer puede librarse de sus límites, sean de piedra, de tela, físicos, mentales, geográficos o culturales; por último, Randa Shaath aporta un modelo relacional

con el entorno y con los demás en el que el concepto de alteridad no tiene cabida. Neshat lucha contra las dualidades, Hatoum contra las fronteras y Shaath contra la discriminación; en otras palabras, las tres se enfrentan a la fragmentación que tanto propicia la alteridad. Se acercan así al centro mismo de la espiritualidad islámica, al corazón de la Ka'ba, donde ya no es necesaria la orientación ritual, donde las diferentes direcciones se anulan y, como recuerda Titus Burckhardt, los contrastes y oposiciones que caracterizan el mundo ya no son dominantes sino dominados<sup>18</sup>.

Neshat, Hatoum y Shaath salen de ellas mismas para reclamar respeto por el otro. Su enfrentamiento a la alteridad femenina es el rechazo manifiesto hacia cualquier forma de alteridad. En consecuencia, la lectura política de sus imágenes de feminidad islámica conduce también a la desintegración de la percepción del islam mismo como "otro". Percepción decisiva y necesaria en un proceso de globalización pacífica y constructiva en la que el "choque de civilizaciones" advertido en el presente por Samuel P. Huntington en *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* no tiene porqué ser inevitable.

Entre los verbos *safara* ("quitarse el velo") y *sâfara* ("viajar") hay una diferencia tan mínima que el sistema de transliteración aquí utilizado la distingue con un simple diacrítico; en árabe, una y otra palabra divergen en una cuestión de cantidad vocálica —la primera tiene una "a" corta que en la segunda es larga—. No deja de resultar sintomático que la distancia entre "quitarse el velo" y "viajar" sea tan ínfima: desvelar implica librarse de los límites, la oportunidad de explorar, de recorrer el mundo, de entrar en contacto con formas de pensamiento y de percepción diferentes. Cuando artistas como Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath deciden autorrepresentarse o representar a otras mujeres (u hombres), están poniendo en práctica las dos acciones (*safara* y *sâfara*) para ellas, para su crecimiento personal, pero también para los espectadores, porque estos, en el momento en que se levantan los velos, están en disposición de viajar a través de los rostros del otro<sup>2</sup> para descubrir que no hay *otros* y *nosotros*, sino solamente un inmenso *nosotros* que es la humanidad.

## Notas

- 1 El discurso completo se puede consultar en Internet: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/11/20011117.html>
- 2 Se usa la expresión "del islam" y el adjetivo "islámico" en el sentido de pertenencia al entramado cultural y social que trasciende lo meramente religioso. Referirse a "mujeres islámicas" implicaría incurrir en una inexactitud, ya que el adjetivo "islámico" no debe aplicarse a personas, porque los miembros del islam son los "musulmanes", no los "islámicos". Por otro lado, la expresión "mujeres musulmanas" también comportaría problemas en el presente contexto, ya que no todas las mujeres vinculadas a sociedades islámicas profesan la religión de los musulmanes.
- 3 MERNISSI, F. (2001): *L'harem occidental*, Edicions 62, Barcelona, pág. 55.
- 4 HUNTINGTON, S. P. (2006): *El Choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Paidós, Barcelona.
- 5 ANTICH, X. (1993): *El rostro de l'altre: Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas*, Edicions 3 i 4, València, pág. 61.
- 6 Las transliteraciones científicas en el presente texto siguen las reglas propuestas por la Escuela Española de Arabistas.
- 7 MASSIGNON, L. (1999): *Ciencia de la compasión: Escritos sobre el Islam, el lenguaje místico y la fe abrahámica*, Trotta, Madrid, pág. 100.
- 8 Para una introducción crítica a la situación del mundo islámico actual, véase el capítulo «El drama del mundo árabe» en NAÏR S. (2003): *El imperio frente a la diversidad del mundo*, Areté, Barcelona, pág. 111-146.
- 9 KEELAN, S. H. (1999): *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present* (catálogo de la exposición, WAL, Londres, pág. 42).
- 10 HORRIE, CH.Y CHIPPINDALE, P. (2005): *¿Qué es el Islam?*, Alianza, Madrid, pág. 53.
- 11 La Ka'ba (al-Ka'ba, "el cubo") es el edificio cúbico sagrado situado en la gran mezquita de la Meca. La tradición cuenta que Adán puso sus cimientos, pero que fueron Ibrahim (Abraham) e Ismâ'il (Ismael) los que la construyeron, usando como piedra angular la sagrada Piedra Negra de origen meteórico, traída del cielo por el arcángel Yibrîl (Gabriel). No se trata de un santuario que pueda ser adorado por él mismo, sino un punto focal de adoración de Dios. en la cosmovisión islámica es el centro del mundo, hacia el que se dirigen todas las miradas de los orantes.
- 12 Según sociólogas como Fatema Mernissi, en ciertas sociedades tradicionales la defensa contra la disidencia femenina consiste en no dejar destacar a la mujer; ocultarla, hacerla invisible; es decir, se la convierte en "otro" en un proceso que culmina con la invisibilidad. La estrategia pasa por recortar el acceso a la educación o a determinados puestos de trabajo, pero es en las imposiciones en la vestimenta donde más evidente se hace la distinción. El *hîyâdb* ("barra") que en numerosas ocasiones se traduce de forma excesivamente simplista como "velo", se orienta a la ocultación de la mujer; a hacerla invisible para así proteger la preciosa homogeneidad de la *umma* (el *hîyâdb* puede tomar diversas formas, desde un simple pañuelo en la cabeza hasta la burqa afgana, que cubre la totalidad del cuerpo). Los estudiosos del tema distinguen entre *hîyâdb* personal e *hîyâdb* político; el primero es aquel que la persona escoge libremente, sea por motivaciones religiosas, éticas, intelectuales o culturales, entre otras, mientras que el segundo es el empleado por ciertos gobernantes para tener sometida y silenciada a buena parte de la población.

- 13 Al respecto tampoco existen impedimentos relacionados con la supuesta aversión musulmana hacia la figuración. Como señala Silvia Naef, la vida cotidiana de los musulmanes contemporáneos se encuentra tan inundada de imágenes como la de aquellos que viven fuera del *dâr al-islâm*. El aniconismo islámico solamente se aplica a la representación de la divinidad. Ahmad Muhammad Issa, en un de los estudios clásicos sobre la cuestión, el artículo titulado *Majallat al-Azhar* (1951), concluye que no hay ningún versículo en todo el Corán donde se prohíban explícitamente las imágenes. Véase la traducción inglesa en 'ÎSÂ, A. M. (1955): "Muslim and taswir" en *The Muslim World* 45: 250-268. 'isa, 1955. Véase también NAEF, S. (2005): *Y a-t-il une «question de l'image» en Islam?*, Tétrèdre, París.
- 14 DURAND, G. (2000): *Lo imaginario*, Ediciones del Bronce, Barcelona.
- 15 RANCIÈRE, J. (2002): *La división de lo sensible: Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, pág. 76.
- 16 CORM, G. (2003): *La Fractura imaginaria: las falsas raíces del enfrentamiento entre Oriente y Occidente*, Tusquets, Barcelona.
- 17 SATRAPI, M. (2004): *Bordados*, Norma, Barcelona.
- 18 Burckhardt, T. (1988): *El arte del Islam: Lenguaje y significado*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, pág. 15.
- 19 Los visages de la obra de Emmanuel Lévinas. Lévinas propone una nueva relación entre el yo y el otro: el otro no es una representación, sino una presencia revelada a través del rostro. Este rostro no es un fenómeno visual, sino la revelación verbal de alguien que habla, de un otro que dice algo al yo que no puede ser desoído, que le desarma sin violencia, tan sólo hablándole y poniéndole en la tesitura de la responsabilidad ineludible que tiene para con él, el prójimo inocente.