



Facultad de Ciencias Humanas
y Sociales
Grado en Relaciones Internacionales

Trabajo Fin de Grado
Cuando el arte se vuelve protesta

El arte iraní entre la censura y el exilio

Estudiante: **Marina Coya González**

Director: Pablo Gilolmo Lobo

Madrid, abril 2026

در نومیدی بسی امید است
پایان شب سیه سپید است
“En la desesperación hay mucha esperanza;
al final de la noche más oscura llega el amanecer”
Nizami Ganjavi, s. XII

Al arte, que, como río, incluso en tiempos convulsos encuentra siempre su camino hacia el mar. A mis padres, por enseñarme a apreciarlo.

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado analiza el papel del arte como herramienta de protesta política y mecanismo de influencia no coercitiva (soft power) en el contexto de la República Islámica de Irán. A través de un enfoque cualitativo, el estudio examina cómo distintas expresiones artísticas han servido para visibilizar realidades silenciadas, desafiar la censura y cuestionar las estructuras de poder desde la Revolución Islámica de 1979 hasta el movimiento “Women, Life, Freedom” de 2022. Asimismo, se compara el arte producido dentro de Irán con el desarrollado en la diáspora, destacando su papel en la proyección internacional del conflicto y en la construcción de identidades colectivas. En conjunto, el trabajo muestra cómo el arte puede actuar como una forma de diplomacia cultural alternativa con impacto en las relaciones internacionales.

Palabras clave: Actores no estatales, soft power, arte de protesta, diáspora, movimiento Mujer, Vida, Libertad

Abstract

This undergraduate thesis analyzes the role of art as a tool for political protest and a mechanism of soft power in the context of the Islamic Republic of Iran. Using a qualitative approach, the study examines how various artistic expressions have served to bring silenced realities to light, challenge censorship, and question power structures from the 1979 Islamic Revolution to the 2022 “Women, Life, Freedom” movement. It also compares art produced within Iran with that created in the diaspora, highlighting its role in protecting the conflict internationally and in constructing collective identities. Overall, the work demonstrates how art can function as a form of alternative cultural diplomacy with an impact on international relations.

Key words: Non-state actors, soft power, protest art, diaspora, Women, Life, Freedom movement

ANEXO: Declaración de uso de herramientas de IA generativa

Nombre Grado/Máster:	Relaciones Internacionales
Nombre Alumno:	Marina Coya González
Coordinador/a TFG/TFM:	Belén García-Noblejas Floriano Javier Gill Pérez
Nombre Director/a de TFG/TFGM:	Pablo Gilolmo Lobo

Declaro que para la elaboración del presente Trabajo Fin de Grado / Trabajo Fin de Máster se ha utilizado inteligencia artificial generativa como herramienta de apoyo.	<u>SÍ</u>	NO
---	------------------	-----------

Uso de la IA Generativo

Si tu respuesta ha sido **SÍ**, contesta a las siguientes preguntas. Si has contestado **NO**, pasa al apartado 2.

Uso ético

	SÍ	NO
¿A la hora de usar la herramienta IA, en los <i>prompts</i> utilizados has incluido datos de carácter sensible o de carácter personal (fotos de personas reales, datos personales, etc.)? <i>Si tu respuesta es afirmativa especifica cuáles.</i>		NO
¿Has orientado tu uso a suplantar tu trabajo personal sin hacer una revisión crítica de la extraído en la herramienta IA? <i>Si tu respuesta es afirmativa especifica cuáles.</i>		NO
¿Has tenido en cuenta las recomendaciones académicas que te han hecho específicamente en el Grado/Máster sobre lo que está permitido o no con la IA?	SI	

Uso técnico realizado:

¿Qué herramientas has utilizado (ChatGPT, Copilot, Claude, Nano Banana...)? Especifica la versión o tipo de licencia.

Marcar lo que corresponda:

- ☐ Generación de texto (*Especificar qué herramientas*) →
- ☒ Reformulación (*Especificar qué herramientas*) → Quillbot, Claude
- ☒ Traducción / corrección (*Especificar qué herramientas*) → Deepl, Claude
- ☒ Sugerencia de estructura (*Especificar qué herramientas*) → Claude
- ☒ Apoyo metodológico (*Especificar qué herramientas*) → Notebooklm
- ☒ Buscar o citar bibliografía (*Especificar qué herramientas*) → Notebooklm
- ☐ Generar contenido audiovisual (videos, infografías, audios, imágenes, gráficos. *Especifica en concreto qué contenidos has generado con IA además de citarlo correctamente en el trabajo.*)
- ☐ Otros (*Especificar qué herramientas*) →

Confirmo que el contenido final ha sido revisado, corregido y validado íntegramente por mí como autor/a y asumo la plena responsabilidad académica del mismo.

La utilización de la IA no ha sustituido el análisis crítico, la reflexión personal ni el trabajo intelectual propio exigido en un TFG/TFM.

Firma:

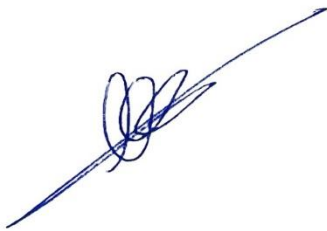
A handwritten signature in blue ink, consisting of a series of loops and a long, sweeping stroke extending upwards and to the right.

Tabla de contenidos

1.	Introducción.....	1
1.1.	Preguntas de investigación y justificación del tema.....	3
1.2.	Estado de la cuestión	4
2.	Metodología.....	5
3.	Marco teórico.....	7
3.1.	Teorías generales de las Relaciones Internacionales	7
3.1.1.	El realismo y el neorrealismo	7
3.1.2.	Liberalismo y neoliberalismo	8
3.1.3.	Teoría constructivista.....	8
3.1.4.	Feminismo y RRII	9
3.1.5.	La Escuela Inglesa	10
3.2.	Teorías aplicadas.....	11
3.2.1.	Teorías sobre el arte como activismo	11
3.2.1.1.	Rancière: El reparto de lo sensible	11
3.2.1.2.	Pierre Bourdieu: El campo de producción cultural	12
3.2.1.3.	Groys: el arte como activismo	12
3.2.2.	Soft Power	13
3.2.3.	Arte en la diáspora.....	14
3.3.	El espacio como resistencia.....	15
3.4.	Síntesis teórica.....	15
4.	Contextualización histórica	18
4.1.	Del Imperio Preislámico a la consolidación Safávida (550 a.C.-1505).....	18
4.1.1.	La antigüedad preislámica (550 a.C-651 d.C.).....	18
4.1.2.	La era islámica (636 d.C.-1501)	19
4.1.3.	El Imperio Safávida (1501-siglo XIX)	19
4.2.	La modernidad: de los Qajar a la era Pahlaví (siglos XIX–1979).....	20
4.2.1.	La dinastía Qajar.....	20

4.2.2.	La era Pahlavi y la secularización forzada	21
4.2.3.	La Revolución Blanca y el Movimiento Saqqakhaneh	23
4.3.	La República Islámica: censura y resistencia (1979–2022)	25
4.3.1.	La Revolución de 1979 y la depuración cultural	25
4.3.2.	De la Reconstrucción al "Deshielo Cultural" (1988–2000).....	27
4.3.3.	Ciclos de apertura, represión y radicalización del arte (2000–2022)	29
5.	Análisis	31
5.1.	Contexto de las protestas “Mujer, Vida, Libertad”	31
5.1.1.	Detonante y causas de las protestas	31
5.1.2.	Reacción popular y evolución	32
5.1.3.	La reacción del régimen	33
5.1.4.	La respuesta internacional	34
5.2.	El espacio corporal como resistencia.....	35
5.2.1.	Antecedentes.....	36
5.2.2.	El cabello como arma	36
5.2.3.	Romper la monotonía visual: “Las Smarties”	37
5.2.4.	El cuerpo como herramienta de lenguaje	38
5.3.	El espacio de la calle: performances y sabotaje	40
5.3.1.	La performance: el cuerpo como arma política	40
5.3.2.	La resignificación de los objetos cotidianos: sabotaje al régimen.....	41
5.4.	El espacio físico: Muros, carteles, instalaciones	43
5.4.1.	El arte en los muros	43
5.4.2.	Carteles y posters clandestinos	44
5.4.3.	Las instalaciones artísticas.....	46
5.5.	El espacio digital: Redes sociales, música y archivos libres	47
5.5.1.	La música de protesta	48
5.5.2.	Archivos digitales y redes sociales	49

5.6.	El espacio exterior: la diáspora y la reacción internacional	51
5.6.1.	La diáspora iraní: antecedentes.....	51
5.6.2.	El arte en la diáspora de 2022.....	52
5.7.	La solidaridad global	57
5.8.	Discusión: La dimensión internacional y el soft power	59
6.	Conclusiones.....	61
	Bibliografía.....	62

Tabla de figuras

Figura 1: Portada de la revista Khorus-e Jangi (vol. 1).....	23
Figura 2: Escape	24
Figura 3: Mural de un miembro de la fuerza Basij en el centro de Teherán	27
Figura 4: Qajar #10.....	28
Figura 5: Retrato de Azin (“ <i>The Smarties</i> ”)	38
Figura 6: Zohreh Solati: <i>This is who I am</i>	39
Figura 7: Fuentes teñidas de rojo en Teherán	42
Figura 8: <i>Just a Warrior Girl</i>	45
Figura 9: <i>Call Me By Name:</i>	47
Figura 10: Baraye	48
Figura 11: <i>Zan, Zendegi, Azadi 1</i>	50
Figura 12: <i>My Hair is not your Battle Ground</i>	53
Figura 13: <i>Women, Life, Freedom</i>	57
Figura 14: <i>Zan, Zendegi, Azadi 2</i>	58

Lista de abreviaturas

- **AIOC:** *Anglo-Iranian Oil Company* (compañía petrolera irano-británica)
- **CCTV:** *Closed-Circuit Television* (sistema de cámaras de videovigilancia)
- **FARAJA:** Fuerza de Policía de la República Islámica de Irán
- **FFMI:** Misión Internacional Independiente de Investigación sobre Irán
- **IRGC:** *Islamic Revolutionary Guard Corps* (Guardia Revolucionaria Islámica)
- **IWofGD:** *Iranian Women of Graphic Design* (Mujeres iraníes diseñadoras gráficas)
- **MCOI:** Ministerio de Cultura y Orientación Islámica
- **MOIS:** *Ministry of Intelligence and Security* (Ministerio de Inteligencia y Seguridad)
- **SAVAK:** Oficina de Inteligencia y Seguridad Nacional del Irán pahlavi
- **TMoCA:** *Tehran Museum of Contemporary Art* (Museo de Arte Contemporáneo de Teherán)
- **VPN:** *Virtual Private Network* (Red Privada Virtual)

Lista de terminología técnica

- **Aniconismo:** Prohibición de representar figuras humanas o divinas en contextos religiosos islámicos,
- **Basij:** Milicia paramilitar iraní dependiente de la Guardia Revolucionaria (IRGC)
- **Dokht-e jangi:** Expresión persa que significa “chica guerrera”, empleada en el trabajo para describir la figura femenina combativa que los artistas iraníes del movimiento sustituyeron al héroe masculino
- **Gasht-e ershad:** Denominación en farsi de la Policía de la Moral iraní (“Patrulla de Orientación Islámica”)
- **Hashd al-Shaabi:** Milicia chiita iraquí aliada con el régimen iraní,
- **Kashf-e hijab:** Ley impuesta por Reza Shah Pahlaví en 1936 que prohibía el uso del velo en público
- **Khorus-e Jangi:** Nombre de la revista de la “Asociación del Gallo Combatiente”, fundada en 1948 por el pintor Jalil Ziapour
- **Nowruz:** Año nuevo persa, celebrado el 21 de marzo
- **Saqqakhaneh:** Primer movimiento de arte moderno propiamente iraní, surgido en los años cincuenta y sesenta del siglo XX
- **Shahnameh:** “El Libro de los Reyes”, poema épico escrito por el poeta Ferdousí en el siglo X-XI
- **Stencil (estarcido):** Técnica artística que consiste en estampar diseños mediante un molde recortado sobre una superficie

1. Introducción

El presente Trabajo de Final de Grado (TFG) de Relaciones Internacionales (RRII) abordará cómo el arte puede trascender su dimensión estética para convertirse en un elemento de lucha, reivindicación y protesta política. El arte permite visibilizar realidades, identidades y conflictos sistemáticamente silenciados del espacio público, desempeñando así una función de influencia simbólica capaz de disputar las narrativas dominantes. En este sentido, puede entenderse como una forma de “*soft power*” (poder blando) (Nye, 1990), al actuar como mecanismo de persuasión, que trasciende fronteras, supera censuras y cuestiona las estructuras de poder.

El trabajo se sitúa en la República Islámica de Irán, analizando el rol político del arte y su proyección internacional. Desde la Revolución Islámica de 1979, la creación artística iraní ha estado monitorizada por el Ministerio de Cultura y Orientación Islámica (MCOI), encargado de censurar contenidos según la ideología oficial (Agah, 2021). Sin embargo, esta vigilancia, no ha eliminado la producción artística, sino que ha favorecido su evolución y adaptación, abriéndose paso en un panorama hostil y consagrándose como un método de desafío y canalización del cambio (Karimi, 2024b).

Concretamente este trabajo se centrará en la producción artística, vinculada al movimiento “*Women Life Freedom*” (Mujer, Vida Libertad), surgido tras la muerte de Mahsa Amini en septiembre de 2022. Su detención por la Policía de la Moral, tras supuestamente incumplir el código de vestimenta, y su posterior muerte desencadenaron protestas masivas en todo el país, centradas en demandas de libertades y cambios (Alcaraz, 2025). A pesar de la respuesta represiva, las protestas se mantuvieron activas abordando cuestiones como la lucha contra el velo obligatorio o la demanda de un cambio político. La mayoría contaban con la participación de mujeres que en acto de rebeldía se quitaban el velo y se cortaban su cabello (Afary & Anderson, 2023).

Además, estas protestas se canalizaron mediante expresiones artísticas, que tanto dentro como fuera del país, apoyaban al movimiento dotando a la causa de mayor simbolismo y configurando una “estética de la protesta”. Siguiendo a Rancière (2004), estas prácticas no solo transmitían un mensaje político, sino que alteraban el “reparto de lo sensible”, reconfigurando lo visible y lo decible en el espacio público. En Irán, el régimen impone lo que debe ser perceptible y lo que no, haciendo del espacio público un lugar de coerción.

Sin embargo, arte actuó reconfigurándolo, ampliando los límites de lo perceptible y cuestionando el statu quo.

Esta dimensión trascendió además las fronteras nacionales mediante la diáspora iraní, cuyas producciones circulaban en plataformas digitales y espacios culturales internacionales, contribuyendo a la difusión de las protestas, a la disputa de las narrativas oficiales y la construcción de identidades colectivas. Dado que, dentro del país, los artistas se enfrentan a condenas, encarcelamientos e incluso la muerte, el arte producido es más alegórico y fugaz (Karimi, 2023). Debido a esto, los artistas en la diáspora asumían la responsabilidad de mantener vivo el mensaje del movimiento en favor de la libertad y los derechos de las mujeres.

Este trabajo pretende analizar el arte iraní en el contexto del movimiento “Mujer, Vida, Libertad”, como encarnación de resistencia política y cultural. El objetivo es examinar el arte producido dentro de Irán, donde las expresiones artísticas funcionan como mecanismos de reapropiación del espacio público, para luego estudiar la proyección exterior de la protesta a través del arte de la diáspora, que amplifica el mensaje más allá de las fronteras. Mediante este recorrido, el trabajo examinará cómo el arte opera como soft power, como herramienta de diplomacia cultural y como forma de consolidación de identidades colectivas con impacto en las RRII¹.

¹ Este trabajo fue iniciado con anterioridad a los acontecimientos más recientes en Irán (2026), por lo que no se incluyen en el presente análisis.

1.1. Preguntas de investigación y justificación del tema

La investigación pretende contribuir al debate académico sobre el papel del arte en las RRII, demostrando que las producciones artísticas no son fenómenos secundarios del sistema internacional, sino herramientas capaces de movilizar solidaridad, construir identidades colectivas y disputar quién controla los relatos. Igualmente, el trabajo busca ofrecer un análisis del arte de protesta vinculado al movimiento “*Mujer, Vida, Libertad*”, documentando sus formas, sus espacios de producción y su proyección internacional, de modo que este fenómeno quede recogido y analizado desde el campo de las RRII.

La elección de Irán responde en primer lugar, a su relevancia inmediata. En 2026, Irán se encuentra en el epicentro de las tensiones internacionales, todas las miradas están dirigidas hacia el país y sus tensiones con Estados Unidos (EEUU) e Israel. Este trabajo toma esa relevancia como punto de partida para ir más allá de la geopolítica y analizar una dimensión igualmente significativa pero menos visible: el movimiento “*Mujer, Vida, Libertad*” y su producción artística. La magnitud de las protestas, y la riqueza de las producciones artísticas hacen de este movimiento un objeto de estudio pertinente para las RRII. Sin embargo, su dimensión artística ha recibido atención académica escasa lo que refuerza la necesidad de esta investigación. Además, ayuda a reafirmar y cuestionar empíricamente algunas de las premisas más arraigadas de las teorías de las RRII, resaltando la influencia real que los artistas y ciudadanos obtuvieron en el panorama internacional, erosionando la legitimidad del régimen.

De todo lo anterior se desvela la pregunta central de esta investigación: ¿de qué manera el arte de protesta iraní del movimiento “*Mujer, Vida, Libertad*” (producido dentro del país y en la diáspora) opera como mecanismo de resistencia política, diplomacia cultural y soft power no estatal en el contexto de las RRII? Esta pregunta se desglosa para encauzar el análisis: ¿qué características adopta el arte de protesta en cada espacio de producción y cómo condicionan su capacidad de resistencia y difusión? ¿Puede entenderse este arte como *soft power* no estatal capaz de disputar la narrativa del régimen ante la opinión pública internacional?

1.2. Estado de la cuestión

Como se mencionó previamente, la literatura académica sobre el movimiento de 2022 es escasa debido a la dificultad de acceso a la información y la proximidad temporal de los acontecimientos, aun así, existen diversas publicaciones que conviene mencionar.

La principal referencia académica es la obra de la historiadora Pamela Karimi, que mediante su artículo *"Art of Protest in Five Acts"* (2023) y su posterior libro *"Women, Art, Freedom: Artists and Street Politics in Iran"* (2024), ofrece el análisis más completo del arte de protesta, documentando las expresiones producidas dentro del país y abordando la relación entre el activismo artístico y las estructuras de poder del régimen. En esta misma línea, destaca el volumen editado por Malu Halasa (2023), *Woman Life Freedom: Voices and Art from the Women's Protests in Iran*, donde aúna testimonios y material visual de artistas iraníes, funcionando como un archivo del movimiento.

Por otro lado, el estudio cuantitativo de Esmael Motlagh (2025) analiza las ilustraciones difundidas en Instagram durante las primeras semanas de las protestas. Además, colectivos como Ajam Media Collective (2023) han estudiado cómo los artistas anónimos se reapropriaron de la simbología del régimen para arrebatárle al Estado el monopolio cultural. Asimismo, autores como Almasi (2025) han analizado desde la sociología cómo los artistas han subvertido la hegemonía del régimen a través de formas de resistencia, como el baile o el canto sin velo, o la reactivación de mitos preislámicos como el *Shahnameh*, entendidas como ejercicios de desobediencia civil performáticos.

Finalmente, desde los estudios culturales Alami Fariman & Hakiminejad (2025) contribuyen investigando la ocupación del espacio público. En su artículo defienden que, a través de performances, protestas artísticas y la negación de los códigos de vestimenta, las mujeres irrumpieron redefiniendo las fronteras espaciales y arrebatándole al Estado su autoridad sobre el entorno urbano.

No obstante, la literatura existente presenta un vacío de conocimiento, pues no parece haber estudios que analicen el movimiento desde el campo de las RRII, ni vincula el arte de protesta con conceptos como el *soft power* no estatal, la diplomacia cultural o el papel de la diáspora. Es precisamente en este espacio donde se asienta la contribución de esta investigación.

2. Metodología

Esta investigación se asienta sobre un enfoque cualitativo, adecuado para el análisis de fenómenos culturales, simbólicos y políticos que no pueden reducirse a datos cuantitativos. El diseño metodológico se articula en tres niveles interconectados.

El primero es la revisión bibliográfica y el análisis de marcos teóricos, partiendo de un estudio de las principales teorías de las RRII, y otras específicas sobre el arte como práctica política, el *soft power*, las diásporas y el espacio. Los autores de referencia son entre otros Nye (1990, 2021), Bourdieu (1993) o Enloe (2014). Esta base teórica dota al estudio de un soporte conceptual y permite evidenciar las limitaciones de los enfoques clásicos para abordar el fenómeno del arte como actor político en el sistema internacional.

En segundo lugar, antes de abordar el análisis del movimiento “Mujer, Vida, Libertad”, el trabajo recorre la historia del arte iraní desde la antigüedad preislámica hasta 2022, identificando las continuidades y rupturas entre el poder y la producción artística durante el tiempo. Este recorrido es necesario pues ayuda a comprender las raíces de donde emanan las prácticas de resistencia contemporáneas.

Finalmente, el análisis organizado por espacios de producción artística. A diferencia de un análisis centrado en disciplinas artísticas, este trabajo estructura el estudio del arte de protesta en torno a los espacios donde este emerge, se reproduce y circula, los seleccionados son: el espacio corporal, el espacio de la calle, el espacio físico, el espacio digital y el espacio exterior (la diáspora y la solidaridad internacional). Esta decisión metodológica se amolda a la naturaleza del fenómeno, ya que, en un contexto de censura extrema, el espacio, quién lo ocupa, quién lo controla y quién lo disputa, no es un elemento neutro, sino una dimensión política en sí misma. Además, este enfoque permite integrar dentro de un mismo marco analítico disciplinas artísticas muy diversas, y en cada uno de estos espacios, se seleccionarán casos concretos de obras, prácticas y artistas.

Los criterios de selección contemplan la relevancia política de la obra o práctica, su impacto documentado y su capacidad para ilustrar las teorías empleadas. Asimismo, el análisis de cada caso examina a las condiciones de producción (quién produce, dónde y con qué medios), a las estrategias empleadas para sortear la censura o amplificar el mensaje, y a su recepción dentro y fuera de Irán. Las fuentes empleadas para acceder a las obras son de naturaleza diversa, desde artículos y libros sobre arte iraní y relaciones internacionales, hasta medios de comunicación especializados en cultura y política iraní.

Finalmente conviene señalar dos limitaciones al estudio. Por un lado, el acceso a información del interior de Irán es parcial, ya que la censura y la represión dificultan la documentación de las prácticas artísticas, por lo que el análisis se apoya en fuentes externas, como la diáspora o periodistas en el exilio, que pueden presentar sesgos. Por otro lado, la selección de casos no pretende ser exhaustiva, sino representativa de la diversidad de espacios, disciplinas y contextos que caracterizan el arte de protesta iraní en el período analizado.

3. Marco teórico

3.1. Teorías generales de las Relaciones Internacionales

El estudio del arte como elemento de protesta, reivindicación política y proyección internacional en Irán requiere partir de los principales marcos teóricos de las RRII. Este enfoque inicial dota al estudio de una base teórica sólida y a su vez, muestra las limitaciones de las teorías tradicionales para abordar fenómenos culturales y artísticos. De este modo, el análisis de las teorías clásicas funciona como punto de partida y como lugar desde el que cuestionar las ideas centradas exclusivamente en el Estado como actor influyente.

3.1.1. El realismo y el neorrealismo

El realismo, uno de los paradigmas más asentados de las RRII, hunde sus raíces en autores como Maquiavelo, Hobbes o Spinoza, aunque se consolida a mediados del siglo XX. Fue fundamentado por Morgenthau (1948), al concebir la política internacional como la lucha de los Estados por el poder y la hegemonía. En este contexto, el Estado busca su supervivencia en un entorno hostil, dotando a la teoría realista de una naturaleza “estatocéntrica” (Barbe, 1987). Waltz (1988) introdujo el neorrealismo, determinando que el comportamiento estatal está causado por la estructura del sistema internacional, que obliga a los estados a actuar de manera egoísta para sobrevivir.

En esta investigación, el realismo y neorrealismo funcionan como elementos de contraste. Para estos autores los factores artísticos y culturales carecen de agencia para influir en el sistema internacional. La teoría realista establece una jerarquía entre “*high politics*” como la actividad diplomático-estratégica y “*low politics*” donde se ubican aspectos sociales y económicos (Barbe, 1987). Según esta categorización, el arte es un fenómeno secundario e incapaz de influir en la supervivencia del régimen.

La teoría neorrealista defiende que el sistema está compuesto por una estructura estatal firme y por unidades que interactúan dentro de ella, siendo esa estructura la variable determinante, mientras que las interacciones no son objeto de estudio (Moure, 2009). Por lo tanto, las expresiones artísticas, ya sean en Irán o en la diáspora, no se consideran variables relevantes capaces de modificar la conducta estatal.

En esencia, a pesar de que el realismo ayuda a entender la obsesión del régimen iraní con la supervivencia, resulta insuficiente para explicar el fenómeno del arte como protesta. Por ello, este trabajo utilizará el realismo y el neorrealismo como puntos de partida para

evidenciar la necesidad de enfoques alternativos que sí reconozcan la agencia del arte en el panorama internacional.

3.1.2. Liberalismo y neoliberalismo

Frente a la visión pesimista del realismo, el liberalismo ofrece un planteamiento basado en una percepción más optimista de la sociedad internacional. Desde sus raíces en autores como Erasmo, Locke o Kant, hasta el neoliberalismo, esta teoría concede importancia a la libertad, la democracia y los límites al poder (Abad, 2019). En este marco, el arte y la cultura, se convierten en herramientas significativas promueven los ideales liberales mediante diálogo intercultural y el entendimiento (Singh, 2025).

El neoliberalismo institucional, desarrollado por Keohane & Nye (2012), cuestiona la visión realista del Estado como único actor relevante. Para el análisis del movimiento “Women, Life, Freedom”, y del arte de protesta, es relevante pues reconoce que las interacciones en el sistema internacional no ocurren solo entre gobiernos, sino entre cualquier organización o individuo con capacidad política (Abad, 2019). Esto permite entender a los artistas iraníes, dentro y fuera del país, como agentes con capacidad de influencia.

Asimismo, Keohane & Nye (1971) enfatizan la importancia de las relaciones transnacionales, definiéndolas como “interacciones entre estados que no están controladas por los órganos centrales de política exterior” (p.331), donde los artistas en la diáspora operan como difusores de la situación nacional. Los autores introducen también el concepto de “interdependencia compleja” en las RRII, con tres características clave: canales múltiples, ausencia de jerarquía entre temas, es decir, las cuestiones económicas o sociales adquieren también relevancia. De hecho, el movimiento en Irán evidencia cómo cuestiones sociales pueden adquirir centralidad internacional. Por último, la pérdida de importancia de la fuerza militar para resolver tensiones.

3.1.3. Teoría constructivista

El constructivismo en las RRII supone una ruptura con las teorías clásicas, al estudiar la realidad internacional como algo material ni objetivo, sino una construcción social basada en ideas, normas, identidades y prácticas compartidas. Asimismo, desplaza el foco de atención más allá de del objeto de estudio (como un fenómeno internacional), incluyendo también a los individuos que observan e interpretan estos acontecimientos y les dan sentido. En esencia, defiende que “la realidad internacional no es un acontecimiento

inmutable u objetivo, sino una construcción social mediada por percepciones, identidades y contextos culturales” (Olivar, 2025, p.102; Onuf, 1989; Wendt, 1992). No obstante, no niega los hechos objetivos y materiales (como capacidad nuclear o territorio), sino que sostiene que estos únicamente adquieren relevancia cuando los actores les atribuyen significados.

Onuf (1989) introdujo el término en las RRII, destacando la importancia de los factores inmateriales como valores, ideas y normas. Posteriormente, Wendt (1992), declaró que “la anarquía es lo que los estados hacen de ella”, es decir, la anarquía es una construcción social. Asimismo, distingue cuatro variables que delinean las configuraciones sociales: la interdependencia, el destino común, la homogeneidad y el autocontrol. Demostrando así que la realidad internacional no viene dada por factores materiales exógenos, como sostiene el realismo (Calderón, 2016).

Aplicado a Irán, este enfoque es relevante, pues ayuda a comprender que el régimen no es solo una entidad física y militar, sino una construcción social basada en la aceptación de normas religiosas y sociales. El arte como protesta logra romper con este consenso, demostrando que la realidad política es una construcción que puede ser desafiada y transformada, al tiempo que contribuye a definir identidades, reconfigurar la política exterior y construir una identidad nacional alternativa (Singh, 2025).

3.1.4. Feminismo y RRII

El feminismo no busca solo introducir a las mujeres en los análisis existentes, sino cuestionar las bases ontológicas de la disciplina. Mientras el neorrealismo y el liberalismo asumen una “neutralidad” de género que invisibiliza las experiencias femeninas, el feminismo señala que la política global está estructurada en jerarquías de género que privilegian lo masculino, invisibilizando a las mujeres. Tradicionalmente, lo masculino se ha asociado con la esfera pública, el liderazgo, el poder o la fuerza, rasgos más valorados en la conducta política internacional, mientras que lo femenino se asocia a la esfera privada, a la tranquilidad, lo sumiso o la paz (Tickner, 1993).

Enloe (2014) argumenta que “lo personal es internacional”, es decir, las dinámicas de poder globales están influenciadas por las relaciones entre las personas. Conecta experiencias cotidianas, como los roles de género o el trabajo no remunerado, con las RRII, la militarización y los sistemas económicos, convirtiendo cuestiones íntimas femeninas, en

elementos centrales de las dinámicas de poder. Para ella, el poder no son solo capacidades militares, sino también el control de los cuerpos, los discursos y la vida cotidiana.

En Irán, el control estatal sobre el cuerpo de la mujer no es solamente una cuestión cultural o doméstica, sino un pilar que dota de poder al régimen y refuerza su identidad internacional. Según Shepherd (2009), los cuerpos son superficies donde se inscriben significados políticos y en Irán, es donde el Estado impone su ideología y la proyecta hacia el exterior. El arte del movimiento “Women, Life, Freedom”, politiza lo privado desafiando la normativa y convirtiendo la esfera privada en un elemento de protesta. Mediante la visibilización de experiencias cotidianas, consigue cuestionar la separación entre el ámbito público y privado, y erosionar la legitimidad del régimen también en el plano internacional.

Retomando el concepto de que “lo personal es internacional”, Enloe (2014), determina que las RRII involucran a mujeres más allá de los líderes masculinos y de las fronteras convencionales. Las redes de activismo transnacional feminista, donde se encaja la diáspora iraní, ilustran cómo las luchas locales llegan a movilizar a la opinión pública mundial (Moghadam, 2009). En este sentido, el arte construye una solidaridad feminista, difunde la causa y articula narrativas alternativas.

3.1.5. La Escuela Inglesa

La Escuela Inglesa se encuentra en un punto intermedio entre el realismo, el liberalismo y el constructivismo. Su premisa central es que, pese a la anarquía internacional, los Estados no tienen que estar en continuo conflicto, sino que forman una Sociedad Internacional, regulada por normas, reglas e instituciones compartidas (Bull, 1977). La Escuela Inglesa se estructura en tres conceptos claves: el Sistema Internacional, la Sociedad Internacional y la Sociedad Mundial. En este trabajo el concepto más relevante es la “Sociedad Mundial” (Ren, 2012), inspirado por Kant, que sitúa al individuo en el centro del panorama internacional y se caracteriza por ser un conjunto de ideas, valores y culturas compartidas por individuos y grupos no estatales. El arte es uno de los elementos que promueve esa cultura compartida, pues los artistas iraníes en la diáspora articulan valores y mensajes que trascienden fronteras.

Dentro de la Escuela Inglesa la disputa entre el pluralismo y el solidarismo es útil para el caso iraní (Buzan, 2001). El pluralismo sostiene la soberanía estatal y la no intervención para garantizar la coexistencia pacífica entre Estados, principios que el gobierno iraní

utiliza para deslegitimar críticas externas. El solidarismo, en cambio, argumenta que la soberanía debe condicionarse al respeto de los derechos humanos, y que la sociedad internacional debería intervenir en caso de vulneraciones. El arte iraní en la diáspora puede entenderse como una iniciativa solidarista, al visibilizar la represión y denunciar las violaciones de derechos. Buzan subraya que estos dos conceptos no son mutuamente excluyentes, sino dos extremos de un espectro. Por ello, el arte de la diáspora desplaza a la sociedad internacional desde una posición pluralista (coexistencia con el régimen) hacia una más solidarista (exigencia de cambios).

3.2. Teorías aplicadas

Tras analizar las teorías de las RRII, resulta fundamental abordar la relación entre arte, poder y política. Surge aquí una pregunta clave: ¿puede existir arte neutral o todo arte es necesariamente político, incluso el que no se quiere posicionar? En Irán, donde la producción artística está controlada por el gobierno, la neutralidad es poco viable, pues el acto de visibilizar determinados cuerpos, símbolos o narrativas adquiere una dimensión política. Por ello, este apartado incorpora enfoques teóricos que analizan el arte no solo como producción estética, sino como práctica política.

3.2.1. Teorías sobre el arte como activismo

3.2.1.1. Rancière: El reparto de lo sensible

La aportación de Rancière (2004) es clave para comprender el arte no solo como un medio para difundir mensajes, sino como un elemento que reconfigura lo que es visible en una sociedad. Su concepto de “el reparto de lo sensible”, define cómo se distribuyen los espacios y lo que es visible o invisible en una sociedad y determina quién es visible, quién puede participar y a quién se le va a prestar atención en la sociedad. En Irán, el régimen ha impuesto un reparto rígido, donde las mujeres, las minorías y los disidentes, tienen asignadas posiciones específicas que les impiden ser vistos como sujetos políticos plenos.

“El reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. [...] Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.” (Rancière, 2013, p.20).

Aparte, Rancière distingue entre el término “policía” entendido como el orden establecido y las funciones asignadas, y la “política” que emerge cuando se interrumpe ese orden,

generando una ruptura que hace visible lo que antes no lo era. En otras palabras, algunas acciones sí que pueden considerarse como políticas, mientras que otras son únicamente “formas de poder”, o policía (Steimberg, 2011). Dentro de la política emerge como elemento fundamental el arte, al contribuir a redefinir lo visible, lo decible y lo factible. En Irán, se convierte el arte en un medio de exposición de realidades previamente excluidas del reparto de lo sensible, es decir no es solo fundamental por su contenido ideológico, sino por su capacidad de dar visibilidad a nuevas realidades. Por ende, el arte vinculado al “Women, Life, Freedom” funciona como reconfiguración estética del espacio público, ya que no solo denuncia la situación, sino que transforman el modo en que se percibe a las mujeres.

3.2.1.2. Pierre Bourdieu: El campo de producción cultural

Bourdieu introduce una perspectiva estructural para analizar las condiciones sociales de la producción artística. Para comprender el arte iraní no basta con analizar las obras, sino que hay que considerar el contexto social que condicionan su existencia. Para Bourdieu (1993), el artista no es un creador aislado, sino un agente que opera dentro de un campo o espacio social, que estructurado en relaciones de fuerza y lucha. Según él, el arte no puede ser considerado como una actividad desinteresada o “gratuita”, sino que existe un vínculo entre los artistas y sus intereses. Estos no son únicamente económicos, sino que puede ser simbólicos como el prestigio, la legitimidad o la protesta. Por tanto, incluso cuando el arte se presenta como una producción estética, no está libre de intereses. En el caso iraní, esto ilustra que el arte producido tiene algún tipo de interés y objetivo.

Para Bourdieu existe una correlación clave entre el campo artístico y el campo de poder. Cuanto mayor es la autonomía entre ambos, mayor es la posibilidad de hacer “arte por el arte”. Sin embargo, cuando la autonomía está limitada por el campo político, el arte no puede ser entonces alienado del contexto. El ejemplo de Irán se enmarca en este segundo caso; el arte no puede ser neutral y los artistas están inmersos en la lucha por la legitimidad y el reconocimiento. En este contexto, la producción artística se ve obligada a elegir bando: o se alinea con las demandas del régimen para sobrevivir, o utiliza su capital simbólico para resistir, convirtiendo la obra en un acto político (Bourdieu et al., 2003).

3.2.1.3. Groys: el arte como activismo

Para Groys (2014), el arte como activismo difiere del “arte crítico”, pues los artistas no buscan únicamente criticar el sistema político desde una posición observadora, sino

"cambiar estas condiciones mediante el arte, no tanto dentro del sistema del arte, sino fuera de él, en la realidad misma" (Groys, 2014, p.1). Ante la crisis del Estado de bienestar y falta de voluntad institucional, los artistas aspiran a útiles mejorando las condiciones de vida y visibilizando la situación sociopolítica de su país. Ellos no se limitan a criticar estas condiciones, sino que pretenden cambiarlas mediante el arte, fuera del sistema artístico preestablecido y sin apoyo institucional.

El caso iraní ilustra este planteamiento, ya que las instituciones estatales son una fuente de inseguridad y violencia, el arte de protesta abandona los espacios tradicionales como galerías o museos, para luchar por el cambio fuera del sistema. La censura del MCOI impide a los artistas actuar dentro de las instituciones oficiales sin comprometer su mensaje. Por necesidad, el arte se ha trasladado a las calles (grafitis) y se ha vuelto efímero (performances). Además, en contextos de represión, el arte busca ser útil, por ejemplo, durante el "Women, Life, Freedom", el arte visual asumió funciones pragmáticas de documentación de la represión y la difusión de la protesta, tanto en la calle como en internet.

Finalmente, Groys (2014) presenta la idea de "Estetización Total", respondiendo a la crítica de que el arte político puede "estetizar la política" convirtiendo a las causas en un espectáculo y vaciándolas de carga reivindicativa. Para Groys esto no es un inconveniente, pues al estetizar el statu quo, el arte lo presenta como algo "muerto" u obsoleto, permitiendo a los activistas no solo "mejorar" o reformar el sistema, sino imaginar su destrucción y cambio radical. En Irán, al burlarse de los líderes religiosos o apropiarse de símbolos del régimen, el arte le arrebató su posición de autoridad sagrada e inviolable.

3.2.2. Soft Power

El Soft Power es relevante para comprender la influencia de diferentes actores en el escenario internacional. Acuñado por Nye (1990), se define como la capacidad de un actor de influir en otros no mediante la coerción o la fuerza (Hard Power), sino mediante la persuasión, la atracción y la legitimidad. Mientras el hard power emplea recursos militares o económicos, el soft power utiliza tres elementos: la cultura, los valores políticos y la política exterior. Tradicionalmente, Nye concibió como una herramienta esencialmente estatal: mediante recursos culturales e ideológicos, el Estado generaba una imagen y atmósfera favorable para avanzar en sus intereses nacionales.

Para esta investigación, la visión estatocéntrica planteada por Nye en sus orígenes, resulta insuficiente. No obstante, Nye (2021) revisó su teoría señalando que el soft power es

compartido entre el gobierno y la sociedad civil. La globalización y digitalización han facilitado que se diversifique, permitiendo que actores no estatales como ONG o comunidades artísticas, entre otros, ejerzan influencia considerable en el panorama internacional, empleado la diplomacia cultural, las redes transnacionales y la defensa de los derechos humanos, para desafiar las políticas estatales (Zandi Ziarani et al., 2023).

En el caso iraní, el arte de protesta vinculado al movimiento “Women, Life, Freedom” no fue un elemento de soft power estatal sino un fenómeno que desafían la narrativa del régimen y buscar influir en el escenario internacional. Dümmer Scheel et al. (2024) remarcan que el soft power puede ir “más allá de la nación”, mediante dinámicas transnacionales y actores intermedios (artistas, migrantes, intelectuales) que configuran el poder blando. Los artistas en la diáspora se convierten así en actores intermedios que difunden la causa y generan influencia fuera de Irán. En esencia, el caso iraní ilustra cómo el soft power puede operar de manera descentralizada, articulándose mediante redes culturales y digitales que trascienden el control estatal.

3.2.3. Arte en la diáspora

Las diásporas se definen como la dispersión de personas que abandonan su país de origen para asentarse en otros territorios, aplicándose a cualquier grupo étnico, religioso o nacional que viva fuera de su territorio. Convergen en el espacio teórico entre el constructivismo y el liberalismo; están geográficamente fuera del Estado de origen, pero se perciben como pertenecientes a una identidad, país o comunidad concreta (Shaa'in & Barth, 2003). Actualmente, las diásporas han pasado de ser grupos de emigrantes aislados y pasivos, a convertirse en actores políticos con capacidad de influencia en sus Estados de origen y en la sociedad mundial.

En el contexto de este trabajo, el arte de protesta producido en la diáspora es importante porque no está sujeta la censura del MCOI ni a los cortes de internet que limitan a los artistas en Irán. Esto les permite crear obras mucho más críticas con el régimen, que amplifican y difunden las demandas en el escenario internacional, convirtiendo los asuntos internos en una cuestión de debate fuera de sus fronteras.

Axel (2002) introduce el concepto de “imaginarios diaspóricos”, indicando que las diásporas no son solo personas que viven lejos, sino una comunidad unida por imágenes y emociones compartidas, principalmente por la violencia. En Irán, el asesinato de Mahsa conectó instantáneamente a iraníes en el exterior con el sufrimiento local y configuró un

imaginario de dolor e indignación compartidos que unificó a la diáspora. Este imaginario derivó en un espacio de producción cultural y artística, a través del cual los artistas en el exilio participan en la lucha a pesar de la distancia.

Desde una perspectiva de las RRII, el análisis de la diáspora permite, por tanto, ampliar el foco más allá del Estado y comprender cómo actores no estatales, mediante la cultura y el arte, participan activamente en la difusión internacional de la causa iraní.

3.3. El espacio como resistencia

Yendo al análisis más elemental que aúna todas las teorías anteriores, se encuentra el espacio, que es donde todo acaece. Es imprescindible abandonar la concepción del espacio como una mera base física o geográfica, para entenderla como una entidad inevitablemente dinámica y configurada a través de las relaciones sociopolíticas. Según Lefebvre (1997), el espacio es vivido y producido por los cuerpos que lo habitan. Pero, apunta que existe un espacio concebido ideológicamente desde el poder (homogeneizador y restrictivo) y un "espacio diferencial" producido desde abajo por la agencia social de los habitantes que reafirman sus particularidades, es en esta segunda dimensión donde se enfocará el análisis del arte iraní.

En esta línea, Puwar (2004) apunta que los espacios sociales no están abiertos a ser ocupados por cualquier individuo, sino que existe una "norma somática" que designa a ciertos cuerpos como los ocupantes legítimos del espacio público. Entonces, cuando cuerpos diferentes (como el de las mujeres) acceden a ellos, irrumpen como "invasores del espacio", desestabilizando el orden establecido. Por ello en Irán las mujeres irrumpen en las calles disputando la hegemonía estatal e invadiendo el espacio que les había sido negado.

Finalmente, conectando la filosofía con la ocupación física de la calle, Karimi (2024b) recurre al concepto del "espacio de aparición" de Hannah Arendt para ilustrar como las aceras pierden su función de espacio de tránsito para convertirse en un escenario político donde la sociedad afirma su agencia.

3.4. Síntesis teórica

El uso de diversas teorías es imprescindible para analizar el arte como protesta en Irán debido a la naturaleza heterogénea del conflicto, que abarca reivindicaciones sociopolíticas, la supervivencia del régimen, y la legitimidad internacional. Por ello, se requiere un enfoque que combine teorías de RRII con marcos de la sociología y el arte

Primeramente, el comportamiento del régimen iraní se encaja en un marco neorrealista, pues opera bajo una lógica de supervivencia en un sistema anárquico, donde cualquier divergencia interna es amenazante. Esta búsqueda de seguridad, condicionada por su precaria imagen internacional, subordina el arte a la censura estatal, útil para conservar el statu quo (Bourdieu et al., 2003). Por ello, el arte en Irán no es solo una expresión estética (“arte por el arte”), sino un elemento que busca romper el monopolio cultural impuesto. La decisión realista de imponer censura mediante el MCOI demuestra que el régimen percibe al arte como un potencial desestabilizador. Por eso, como Groys (2014) señala, el arte abandona los espacios oficiales y se desplaza hacia la calle, conformando el “espacio diferencial” construido desde abajo por la agencia de los habitantes (Lefebvre, 1997)

El Constructivismo se conecta con la teoría de Rancière (2004), pues ambos sostienen que el poder no es solo material, sino también simbólico y normativo. Las identidades y normas constituyen la realidad internacional, y el "reparto de lo sensible" explica cómo se configuran. El arte de protesta actúa, así como agente de cambio que cuestiona la identidad del régimen teocrático, convirtiendo el espacio de la calle en un “espacio de aparición” donde los manifestantes afirman su agencia política (Karimi, 2024b).

Además, la Escuela Inglesa, permite ubicar la situación en un marco más amplio: mientras el régimen se aferra a una visión pluralista, priorizando la soberanía y el orden, el arte fomenta la solidarista, donde, los valores humanos y la justicia priman sobre las fronteras nacionales. Así, el arte reconfigura lo visible a nivel local e influye en la Sociedad Mundial, transformando una cuestión de soberanía estatal (pluralismo) en una internacional (solidarismo).

Asimismo, el feminismo, su principio de que “lo personal es internacional”, y su cuestionamiento a la separación entre lo público y lo privado, revelan que el control del cuerpo femenino es una práctica de poder. Esta visión se combina con Rancière: si el régimen establece qué debe ser visible en torno al cuerpo, el arte de protesta busca transformarlo, politizando lo que estaba relegado a la esfera doméstica.

El liberalismo se conecta con el soft power y las diásporas, para entender la proyección internacional del movimiento. El liberalismo destaca la agencia de los actores no estatales en el panorama internacional, mientras que el arte como soft power, creado por esos actores, posee una influencia real, genera legitimidad internacional para el movimiento y compite con la narrativa oficial. Este fenómeno refuerza mediante los artistas exiliados

que actúan como actores políticos transnacionales capaces de influir en la política interior desde el exterior (Shain & Barth, 2003)

En definitiva, para analizar el arte de protesta en Irán diversas teorías son necesarias. Este caso demuestra que el arte puede operar simultáneamente en varios niveles: como disputa simbólica interna, como producto de estructuras de poder y de género, y como herramienta de influencia transnacional.

4. Contextualización histórica

La situación actual iraní no puede ser comprendida sin su larga historia que configura el actual panorama sociopolítico y cultural del país. Irán es el resultado de una evolución, en la que distintos acontecimientos han moldeado sus estructuras políticas y artísticas. A lo largo del tiempo, el estado ha utilizado el arte no solo como simple adorno, sino como instrumento de dominación política y legitimación ideológica. Sin embargo, no se trata de un proceso unidireccional, pues el arte también ha sido un espacio de negociación y resistencia. Así, comprender el Irán contemporáneo requiere abordar esta larga historia, en la que poder, religión y cambios sociopolíticos han influido en la configuración del Estado, la sociedad, la identidad nacional y la expresión artística.

Abrahamian (2014) destaca que la identidad iraní se articula en torno a dos ejes: su historia preislámica y el islam chiíta. Comprender esta identidad y el papel del arte en su formación es esencial para analizar el arte de protesta iraní contemporáneo, en particular el vinculado al movimiento “Mujer, Vida, Libertad”.

4.1. Del Imperio Preislámico a la consolidación Safávida (550 a.C.-1505)

4.1.1. La antigüedad preislámica (550 a.C.-651 d.C.)

Bajo los Imperios Aqueménida (550-330 a.C.) y Sasánida (224-651 d.C.), Irán se convirtió en el epicentro de grandes imperios (Axworthy, 2016). El aqueménida, constituye el primer ejemplo de la instrumentalización política del arte, utilizado como herramienta de propaganda y legitimación, mediante la arquitectura monumental y los relieves tallados en roca (Porada, 1965). En esta época, el palacio de Persépolis fue construido para inspirar grandeza y reflejar la dominación imperial.

Tras la caída del Imperio Aqueménida, el Imperio Seleúcida y el Imperio Parto², se fundó la dinastía Sasánida, que recuperó el uso del arte como elemento de propaganda dinástica. Los relieves de Naqsh-e Rostam recreaban escenas de victorias militares e investiduras de monarcas persas. Mientras que, las artes decorativas como la orfebrería y los tejidos de seda circulaban como objetos de diplomacia, codiciados más allá del imperio (Porada,

² El Imperio Seleúcida (c. 305–64 a.C.) surgió tras la muerte de Alejandro Magno, cuando su general Seleuco I estableció una dinastía que controló Persia y Mesopotamia. El Imperio Parto (c. 247 a.C.–224 d.C.) se rebeló contra el dominio seléucida, manteniendo una rivalidad con el Imperio romano durante cinco siglos.

1965). Este arte puede considerarse como una forma primitiva de soft power que Nye (1990) conceptualizaría. En esencia, este periodo preislámico es relevante pues sus legados han sido reactivados por los distintos regímenes que han gobernado Irán.

4.1.2. La era islámica (636 d.C.-1501)

La derrota del Imperio Sasánida ante los árabes (636 y 651 d.C.), transformó el orden político, religioso y cultural, pero no eliminó la identidad cultural persa, sino que la adaptó a las nuevas circunstancias. La islamización trajo consigo el aniconismo, que implicaba la prohibición de la representación de figuras humanas o divinas en contextos religiosos, lo que obligo a los artistas a desarrollar nuevas maneras de expresión. Los grandes monumentos con figuras fueron sustituidos por las artes abstractas, ornamentales y simbólicas, como caligrafía, patrones geométricos, arquitectura de mezquitas y cerámica.

Paralelamente, la literatura y la poesía persa se desarrollaron, lo que constituyeron en sí mismas, formas de resistencia cultural frente a la arabización. Por ejemplo, el *Shahnameh* (El Libro de los Reyes) escrito por Ferdowsi (940–1020), es un poema épico que narra la mitología y las gestas de los reyes preislámicos, consolidando una memoria nacional y preservando la lengua persa (farsi) que la islamización no logró eliminar (Jamalpour & Tabrizy, 2025). Como se señaló previamente, la práctica de cortarse el cabello en señal de luto realizada en 2022 emana del *Shahnameh*. Asimismo, durante el periodo de Pahlavi, Ferdowsi y su obra adquirieron una gran importancia en la construcción del nacionalismo (Nahidi, 2023), lo que evidencia la continuidad y la reutilización de los símbolos culturales a lo largo del tiempo. Desde la teoría de Rancière (2004), este período ilustra cómo el arte puede modificar el reparto de lo sensible incluso en condiciones de dominación, como la conquista árabe. En esta situación, la producción poética amplió los márgenes de lo visible y lo decible, demostrando que la resistencia cultural contribuye a preservar identidades colectivas amenazadas.

4.1.3. El Imperio Safávida (1501-siglo XIX)

La fundación de la dinastía Safávida en 1501 marca el momento decisivo en la historia de Irán³, ya que, Persia se unificó bajo un poder político autóctono y se instauró del islam chiita como la religión oficial. Esta medida respondía no solo a convicciones religiosas,

³ Irán no será oficialmente nombrado como tal hasta 1935, bajo el mando del Sah Pahlaví

sino a lógicas geopolíticas, destinadas a proteger sus fronteras frente a imperios vecinos (Abrahamian, 2014).

En esta época se consolidó la alianza entre la monarquía y el clero chiita, lo cual influyó en la producción artística. El arte se convirtió en un instrumento de construcción estatal y de afirmación de una identidad nacional y religiosa distintiva, tanto para cohesionar a la población, como para proyectar poder. La ciudad de Isfahán reconstruida por Shah Abbas I (1587–1629) como capital imperial, constituye un ejemplo, ya que dentro se encuentra la Plaza Naqsh-e Jahan, con una mezquita y un palacio real. Como apunta Axworthy (2016), “los edificios ponen de manifiesto el poder y el prestigio de los safávidas, así como su identificación con el islam chií” (p.136). En este sentido, Isfahán no era solo una ciudad, sino una manifestación visible del poder del Estado. De igual modo, hubo un florecimiento de las miniaturas persas, que representaban escenas de caza o episodios del Shahnameh, y circulaban como objetos de diplomacia y regalo entre las cortes del mundo islámico y europeo. También las caligrafías y alfombras eran exportadas como símbolo de estatus y como forma de proyección cultural del imperio.

En resumen, la antigüedad preislámica, el periodo islámico y el safávida son importantes para comprender el Irán contemporáneo, ya que en ellos el arte comenzó a utilizarse como instrumento de construcción identitaria. Especialmente en el periodo safávida, se consolidó la relación entre el poder político y la autoridad religiosa chiita que sería reactivada por la República Islámica tras 1979.

4.2. La modernidad: de los Qajar a la era Pahlaví (siglos XIX–1979)

El siglo XIX supuso una transformación profunda en Irán caracterizada por el contacto con las potencias europeas y la irrupción de la modernidad occidental en un orden político y cultural hasta entonces relativamente autónomo. Este choque estuvo atravesado por tensiones entre la soberanía nacional y la dependencia exterior, y entre la secularización y la religiosidad. Además, el arte, no fue ajeno a todas estas tensiones, sino que fue un lugar en el que estas eran reflejadas y reveladas.

4.2.1. La dinastía Qajar

Durante la dinastía Qajar (1796-1925), Irán se encontraba en medio de los intereses expansionistas del imperio ruso y el imperio británico, lo que derivó en una serie de tratados desiguales, cesiones territoriales y económicas que erosionaron la soberanía iraní y la

confianza de la población. Concesiones Reuter (1872)⁴ y Tabaco (1890)⁵ intensificaron la oposición interna y dieron lugar a protestas que impulsaron la resistencia antiimperialista (Axworthy, 2016; Rodríguez, 2012).

La situación culminó en la Revolución Constitucional (1905-1911), que buscaba limitar el poder absoluto del monarca, erradicar la influencia extranjera y establecer un gobierno representativo. Las protestas contaron con la participación de mujeres, tal y como apuntan Jamalpour & Tabrizy (2025), “la participación de las mujeres en las manifestaciones supuso una ruptura radical con las normas patriarcales de la época, que imponían a las mujeres una vida dedicada al hogar”(p. 77). A pesar de avances iniciales, en 1907, Persia fue dividida en esferas de influencia mediante la Convención Anglo-rusa. Además, en 1908 el nuevo Shah bombardeó el parlamento, desencadenando una guerra civil, por lo que finalmente la revolución colapsó en 1911.

En el plano cultural, la fotografía como método de expresión artística llegó a Irán en 1840, y se convirtió en un instrumento para plasmar el poder político, especialmente bajo Naser al-Din Shah, quien la utilizó para proyectar modernidad dentro y fuera del país. Además, surgieron los primeros retratos fotográficos a mujeres iraníes, principalmente de la familia real (Khouzani, 2020). Paralelamente, la pintura oficial adoptó elementos del realismo europeo combinados con rasgos persas, generando un arte híbrido que a menudo internalizaba influencias del orientalismo europeo (Nahidi, 2023).

Durante la revolución, la prensa satírica y en las artes visuales se consolidaron como herramientas de expresión. Además, hubo un crecimiento de periódicos, pasando de haber seis a más de noventa (Axworthy, 2016). La sátira era un arma política, donde se mezclaba la crítica y la poesía para criticar a la clase alta y al clero. A pesar del truncamiento de la revolución, estos elementos anticipaban el uso político del arte.

4.2.2. La era Pahlavi y la secularización forzada

Tras la Primera Guerra Mundial, Irán se encontraba en una situación de colapso, devastado por la hambruna, las enfermedades y la ocupación extranjera. Ante esto y el avance del Ejército Rojo hacia Teherán, en 1921 se produjo un golpe de estado liderado por Reza

⁴ Entregaba el control de parte de la economía persa al Reino Unido, incluyendo derechos mineros y mejoras industriales y económicas

⁵ Otorgaba a Gran Bretaña el control sobre la producción, venta y exportación de tabaco durante 50 años

Khan, comandante de la Brigada Cosaca con el apoyo británico (Abrahamian, 2014). En 1925 Reza Khan fue nombrado Reza Shah Pahlaví, iniciando un proyecto de modernización, secularización y centralización.

Entre sus medias características destaca la ley del “*Kashf-e hijab*” (1936), que prohibía el uso del velo, para forzar una apariencia occidental y modernizada. El cuerpo de la mujer se convirtió así en un espacio de disputa entre Estado y religión, una tensión que culminaría en 1979. En este sentido, Shepherd (2009) subraya que el cuerpo femenino funciona como un elemento donde se inscriben significados políticos, mientras que Enloe (2014) sostiene que “lo personal es internacional”, evidenciando que la mujer iraní no era solo un asunto doméstico, sino un vehículo de proyección ideológica.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Reza Shah mostró simpatías hacia la Alemania Nazi, en parte motivado por la invasión anglosoviética de Irán en 1941 para asegurar el abastecimiento de petróleo a la Unión Soviética. Igualmente, provocaron la abdicación y el exilio de Reza Shah, y colocaron en el poder a su hijo Mohammad Reza Pahlavi (Axworthy, 2016). Pero la autoridad del nuevo monarca era limitada, lo que abrió una etapa de pluralismo político y libertad de expresión conocida como el “Interregno Nacionalista”(Abrahamian, 2014).

El arte se occidentalizó y glorificaba el pasado preislámico, marginalizando la herencia islámica. Se promulgó el arte abstracto y modernista (Nahidi, 2023), mientras que la arquitectura oficial combinaba el brutalismo con referencias a la antigüedad, como Persépolis. En este contexto, el arte se convirtió en un elemento de diplomacia cultural empelado para demostrar que Irán se había modernizado y afianzar la alianza de Irán con EEUU y Europa durante la Guerra Fría.

Paralelamente, en los márgenes del sistema cultural, surgieron formas de expresión artística crítica. Pues la frustración política no podía ser expresada de manera directa, se empelaban la literatura y las artes visuales para reflejar el descontento. El pintor Jalil Ziapour fundó en 1948 la Asociación del Gallo Combatiente (*Khorus-e Jangi*), portada ilustrada en la Figura 1, que abogaba por una revolución de las artes iraníes frente a la occidentalización (Nahidi, 2019). La revista fue censurada en numerosas ocasiones, al asociarse con ideas comunistas, socialistas y antiautoritarias. Para Ziapour la pintura era un medio de expresión política que tenía la función de concienciar a las masas, rechazando el “arte por el arte” afirmando que no se podía permanecer indiferente (Nahidi, 2019).

La prensa satírica y la caricatura, activas desde la Revolución Constitucional, continuaron siendo herramientas de crítica social. Destaca la revista “*Towfigh*”, caracterizada por la sátira política. En ella, el artista Ardeshir Mohassess, publicó sus primeras obras donde representaba los abusos de poder y el autoritarismo. La revista era censurada ocasionalmente, pero convirtió en la publicación más popular hasta su prohibición en 1971 por el Shah.

Figura 1: Portada de la revista *Khorus-e Jangi* (vol. 1)



Cover of *Khorus-e Jangi* magazine, vol. 1 [Portada de revista], por J. Ziapour, 1948, Teherán.

En 1951 de Mohammad Mossadeq liderando el Frente Nacional y promoviendo la nacionalización de la industria petrolera, cuyos beneficios estaban monopolizados por la Anglo-Iranian Oil Company (AIOC). Esta medida, fue recibida con reticencia el gobierno británico, quien impulso un boicot económico al petróleo iraní, que fue nefasto para la economía del país. El conflicto culminaría en 1953 tras un golpe de estado orquestado por la CIA y el MI6 para derrocar al primer ministro y reinstaurar el poder del Shah (Abrahamian, 2014).

4.2.3. La Revolución Blanca y el Movimiento Saqqakhaneh

El golpe de estado en 1953 terminó con cualquier esperanza democratizadora, reinstauró el poder absoluto del Shah y sembró las semillas de resentimiento hacia occidente que florecerían en 1979. En este periodo, se impuso la censura mediante la Oficina de Inteligencia y Seguridad Nacional (SAVAK), creada en 1957 para erradicar cualquier

politización de la sociedad y eliminar la oposición. Este periodo estuvo marcado por el encarcelamiento, la tortura y la vigilancia estatal omnipresente sobre los ciudadanos.

Este estricto control no terminó con la producción artística en el país, la poeta Forough Farrokhzad (1934–1967), representa uno de los ejemplos de esa resistencia y destacó por

Figura 2: *Escape*



Escape [Grabado a la aguatinata], por N. Hagigat, 1975, The British Museum, Londres. © The Trustees of the British Museum.

abordar la experiencia femenina, el deseo y la soledad desde una perspectiva crítica hacia el patriarcado y la modernización superficial del régimen. De igual modo, artistas como el pintor Nicky Nodjoumi, ilustraban las brutales acciones de la SAVAK y su trato hacia los disidentes y opositores políticos, lo que le llevó al exilio. Nahid Hagigat⁶ desarrolló en el mismo período una práctica artística política mediante grabados. Su objetivo era denunciar el espionaje del Estado sobre la vida privada. En su obra “*Escape*” (1975), (Figura 2), representa a una mujer que huye de la oscuridad sobre las montañas hacia una luz liberadora, desprendiéndose de sus vestimentas (Nahidi, 2023).

⁶ Nacida en Irán, se mudó a Nueva York en 1968 para continuar su educación artística. En los 70 volvió a Irán para trabajar, pero abandonó el país en 1979 tras la Revolución.

En 1963 el Shah impulsó la Revolución Blanca, un programa de reformas que incluía el sufragio femenino y la secularización de la educación. Aunque contenía medias progresistas, fue percibida como una imposición del exterior que beneficiaba a las élites y a al capital extranjero, mientras ignoraba las necesidades de la población. En este contexto emergieron protestas religiosas lideradas por el Ayatolá Khomeini, quien fue posteriormente arrestado y exiliado.

Como respuesta a estas tensiones, surgió el *Saqqakhaneh*⁷, considerado el primer movimiento en desarrollar un modernismo artístico propiamente iraní (Nahidi, 2023). Los artistas combinaban técnicas vanguardistas occidentales, con elementos del folclore y el chiismo. A pesar de que comenzó siendo un movimiento estético, terminó funcionando como resistencia cultural contra la occidentalización.

4.3. La República Islámica: censura y resistencia (1979–2022)

4.3.1. La Revolución de 1979 y la depuración cultural

Comenzando como una coalición de intelectuales laicos de izquierdas, clases medias, nacionalistas e islamistas, la Revolución de 1979 rápidamente dio sus frutos. Durante los años previos y en el transcurso, el arte funcionó como un instrumento de movilización social y activismo político. Destacaron los carteles políticos, que combinaban imágenes y texto para condenar la violencia estatal, exigir libertad y criticar el imperialismo (Nahidi, 2023). Una de sus ventajas era el bajo coste, por lo que se difundieron masivamente por diversas ciudades y manifestaciones.

También, la fotografía y el fotoperiodismo fueron cruciales para documentar las manifestaciones y la violencia. Algunos fotógrafos importantes fueron: Abbas Attar o Bahman Jalali, cuya serie “Días de sangre, días de fuego”, obtuvo gran reconocimiento (Nahidi, 2023). Otros artistas, como Hannibal Alkhas, desarrollaron murales con temas sociopolíticos que plasmaban la desigualdad de clase bajo la monarquía (Keshmirshakan, 2023).

Bajo el liderazgo del Ayatolá Khomeini, vuelto del exilio, los islamistas monopolizaron rápidamente el poder, estableciendo una República Islámica basada en la *sharía* (ley islámica) que confería al líder religioso total autoridad. Apenas meses después, el nuevo

⁷ El término *Saqqakhaneh* significa "fuente pública" en persa. El crítico de arte Karim Emami lo utilizó para describir el trabajo de un grupo de artistas que incorporaban elementos de este arte popular y religioso en sus pinturas.

gobierno impulsó revisiones de las instituciones estatales que afectaron al mundo artístico, periodístico e intelectual. La libertad de prensa fue limitada, más de cuarenta periódicos fueron clausurados y otros tomados por el estado (Axworthy, 2016).

Entre 1980 y 1983 se desarrolló la Revolución Cultural, que implicó el cierre de universidades y la eliminación de influencias occidentales del sistema educativo y artístico. (Keshmirshekan, 2023). Durante estos años se impuso el uso del hiyab para las mujeres, la reducción de la edad legal para el matrimonio de las niñas a trece años, la persecución de minorías y la expulsión las mujeres del poder judicial (Abrahamian, 2014).

Estas políticas causaron una “fuga de cerebros” (Marsé Taltavull, 2012), pues numerosos artistas, intelectuales y académicos optaron por el exilio, conformando las primeras oleadas de la diáspora cultural iraní. Los artistas exiliados poseían libertad creativa, pero pagaban el precio de la distancia y el riesgo de perder contacto con la realidad. Mientras que los que permanecieron desarrollaron un arte más alegórico para poder sortear la censura.

Para limitar más a los artistas, se fundó en 1984 el MCOI, institución vigente actualmente, encargada de controlar toda expresión artística (Rahimi, 2015). A esta censura se le sumo la impuesta por grupos parapoliciales como “*Basij*” o “*Ansar-e Hezbollah*”⁸, quienes irrumpían en exhibiciones y eventos artísticos, a menudo sin una limitación por parte del Estado.

En paralelo, comenzó la guerra entre Irán e Irak (1980-1988) desatada por la invasión iraquí a Irán. Aunque la guerra tuvo un alto número de bajas, permitió al nuevo régimen afianzar y legitimar su poder. De igual modo, el régimen aprovechó para encarcelar y silenciar a grupos de la oposición, y la población fue movilizada bajo ideas fanáticas y mediante el uso de la propaganda (Keshmirshekan, 2023). El régimen se adueñó de la producción cultural, mediante murales, carteles y vallas con imágenes de combatientes caídos, figuras mártires y dirigentes políticos, como se puede observar en la Figura 3.

⁸Diferente al grupo paramilitar libanés Hezbolá

Figura 3: Mural de un miembro de la fuerza Basij en el centro de Teherán



People stand under a painting depicting a member of Iran's Basij military [Fotografía], por R. Homavandi, 2015, REUTERS/TIMA

4.3.2. De la Reconstrucción al "Deshielo Cultural" (1988–2000)

Tras la guerra, el punto de inflexión llegó en 1989 con la muerte del Ayatolá Khomeini y la llegada al poder de Alí Jamenei como nuevo Líder Supremo y Alí Akbar Hashemi Rafsanjani como presidente. Su gobierno, orientado a la liberalización económica, permitió una moderada apertura cultural (Axworthy, 2016). Sin embargo, este modelo fracasó debido a la oposición de sectores conservadores, las sanciones estadounidenses y el estancamiento económico, lo que generó descontento social.

Durante el gobierno de Rafsanjani (1989-1997), el panorama artístico vivió una transición, ya que, la producción de arte propagandístico disminuyó (Keshmirshakan, 2007). Aunque las instituciones oficiales promovían un arte “Irano-islámico” como respuesta a la influencia occidental, los artistas reinterpretaban estas directrices, dando lugar al movimiento neo-tradicionalista posrevolucionario. Esta corriente combinaba figuración y abstracción con motivos folclóricos y caligráficos (como referencias al *Shahnameh*) mezclados con lenguajes contemporáneos para abordar temas sociales (Keshmirshakan, 2023).

En 1997, la elección de Mohammad Jatamí como presidente marcó el inicio del "deshielo cultural", caracterizado por el pluralismo, el estado de derecho y, una mayor libertad de expresión (Abrahamian, 2014). Estas nuevas medidas generaron optimismo en el país, así como una proliferación de la prensa independiente, los debates y el arte. Durante esta época, directores de cine a los que se les había prohibido trabajar, comenzaron a rodar

películas (Jamalpour & Tabrizy, 2025). Así, el cine iraní logro alcance internacional, llegando al Festival de Cannes y el de Venecia, la película “El sabor de las cerezas” (*A Taste of Cherry*), de Kiarostami (1997).

Además, instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Teherán (TMoCA) organizaron exposiciones de arte iraní para difundirlo más allá de las fronteras y dar visibilidad. No obstante, como estaba patrocinado por las instituciones estatales, carecía de radicalismo político directo. Ante esta limitación, la protesta se enfocó en la exploración de las contradicciones de la sociedad iraní, las políticas de género y la corrupción. Como se observa en la Figura 4, Shadi Ghadirian, retrató en 1998 a mujeres vestidas con atuendos del siglo XIX que sostenían objetos modernos occidentales (muchos de ellos prohibidos o mal vistos) (Khouzani, 2020).

Esta apertura aterrizó a los sectores más duros del régimen, que percibían la apertura como una filtración de valores occidentales en el país. Para limitar este aperturismo, operativos del Ministerio de Inteligencia y Seguridad (MOIS)⁹, perpetraron en 1998 asesinatos en cadena, dirigidos contra escritores y disidentes. Buscaban frenar la política reformista y generar un clima de miedo en la esfera intelectual (Axworthy, 2016).

Figura 4: Qajar #10



Qajar #10 [Fotografía], por S. Ghadirian, 1998.

⁹ Heredero del SAVAK

Jatamí llevó a cabo una purga del MOIS y arrestó a algunos de los perpetradores, no obstante, los hechos no fueron olvidados. Los artistas aceptaron que la represión seguía latente, por eso, incluso durante los años aperturistas (hasta 2005), la mayoría evitaron producir obras que confrontaran directamente al régimen.

4.3.3. Ciclos de apertura, represión y radicalización del arte (2000–2022)

Aunque el mandato de Jatamí se prolongó hasta 2005, sus intenciones de modernización se vieron truncadas en 2000, cuando Jamenei cerró numerosos periódicos y se intensificó la represión contra intelectuales (Jamalpour & Tabrizy, 2025). La elección del ultraconservador Mahmoud Ahmadineyad en 2005, supuso el regreso a una política cultural radical y represiva, que alcanzaría su punto de inflexión en junio de 2009.

Las elecciones presidenciales de 2009, en las que el candidato reformista Musavi se enfrentó a Ahmadineyad, desencadenaron el “Movimiento Verde” tras las acusaciones de fraude electoral. Estas extendieron durante meses y contaron con una participación masiva (Axworthy, 2016). Dieron también lugar a la muerte Neda Agha Soltan, una joven, disparada en el pecho, cuya imagen se difundió globalmente mediante redes sociales, convirtiéndola en un icono del movimiento y evidenciando el papel de estas plataformas en la organización y difusión de la protesta.

Durante el Movimiento Verde el arte de protesta adoptó la forma que posteriormente, continuarían los artistas durante 2022, caracterizado por su brevedad y su urgencia, incluyendo grafitis, carteles, o instalaciones. Además, el movimiento se apropió del color verde, históricamente asociado al chiismo, para transformarlo en un símbolo de resistencia política (Abrahamian, 2014).

Paralelamente, se inauguró en el Chelsea Art Museum de Nueva York (NY) la exposición “*Iran Inside Out*”, que agrupaba obras de artistas iraníes (Marsé Taltavull, 2012). Aunque fue no concebida en su inicio como una respuesta a la crisis electoral, quedó vinculada a ella, pues visibilizó la situación del país en el exterior (Davis, 2009).

Posteriormente, en 2017 y 2018, se produjo un nuevo ciclo de movilizaciones con gran diversidad de actores, acciones y objetivos. Por un lado, en diciembre de 2017 comenzaron en la ciudad de Mashhad manifestaciones provocadas por la situación económica. Paralelamente, surgió un movimiento de desobediencia feminista que rechazaba el hiyab obligatorio, protagonizado por las «Chicas de la calle *Enghelab*» (Revolución), cuyas

acciones de protesta derivaron en arrestos y penas de cárcel (Jamalpour & Tabrizy, 2025). La coincidencia en el tiempo de estos fenómenos evidenció el unificado agotamiento de la sociedad iraní y preparó el terreno para las protestas en 2022.

En conclusión, el recorrido trazado demuestra que la relación entre el arte y el poder político en Irán no es un fenómeno “*ad hoc*”, sino una constante que atraviesa más de dos mil años de historia, donde el arte ha funcionado de manera recurrente tanto como instrumento de legitimación del poder, como de resistencia frente a él. Esta continuidad permite entender el movimiento “Mujer, Vida, Libertad” no como un hecho aislado, sino como la expresión contemporánea que emana de una tradición histórica milenaria.

5. Análisis

Este capítulo utilizará el concepto de espacio, entendido como una construcción social y política, como categoría central para ordenar el análisis. Primeramente, se realizará un resumen del estallido y las protestas para asentar el contexto. A continuación, desarrollaremos el análisis del arte activista mediante los distintitos espacios, ya que estos no son realidades neutras sino territorios influidos por las relaciones de poder. Bajo esa lógica se el análisis, concretamente en torno a cinco espacios de resistencia, el espacio corporal, donde el cuerpo de las mujeres se convierte en el primer lugar de disputa, el espacio de la calle, donde manifestantes y artistas irrumpen como “invasores” que desestabilizan el orden impuesto, el espacio físico, donde los muros, los carteles y las instalaciones arrebatan al Estado su monopolio visual, el espacio digital, donde las redes sociales y las plataformas de difusión permiten eludir la censura y difundir la resistencia internacionalmente y el espacio exterior, conformado por la diáspora iraní y la solidaridad internacional. Además, estos espacios se vinculan entre sí y juntos conforman el conglomerado de la resistencia artística iraní.

5.1. Contexto de las protestas “Mujer, Vida, Libertad”

5.1.1. Detonante y causas de las protestas

El 13 de septiembre de 2022, Mahsa Jina Amini, una joven iraní kurda de 22 años fue detenida en Teherán por la Policía de la Moral (también conocida como “La Patrulla de Orientación Islámica”), acusada de llevar el hiyab de forma inadecuada según los códigos de vestimenta (Azizi, 2024). La Policía de la Moral está bajo el control del Ministerio del Interior, y su función principal radica en asegurar el cumplimiento de los códigos de vestimenta islámicos, y si alguna mujer transgredía esos códigos, era apresada y trasladada a centros de “reeducción”. Mahsa iba a ser trasladada a uno de estos lugares, sin embargo, durante el trayecto en un furgón policial, fue brutalmente golpeada cayendo en un coma y falleciendo tres días después. Aunque las autoridades intentaron atribuir su muerte a problemas de salud previos, una imagen suya inconsciente en el hospital difundida por la periodista Niloofar Hamedí¹⁰, desencadenó protestas a nivel nacional (Karimi, 2023).

¹⁰ Una semana después de la publicación de la imagen, Hamedí fue encarcelada

Estas manifestaciones rápidamente evolucionaron desde la oposición al velo obligatorio hacia el reclamo de la caída del régimen.

El caso de Mahsa, no fue aislado, sino el resultado de décadas de represión contra las mujeres en Irán. Desde su creación, la Policía de la Moral ha multado, arrestado y agredido a las mujeres para imponer el velo. Esta represión fue intensificada los meses previos a la muerte de Amini, pues el gobierno de Ebrahim Raisi (2021-2024), introdujo una nueva ley de "castidad e hiyab", que incluía cámaras de vigilancia para identificar a mujeres sin velo (Halasa, 2023). Por ende, para las mujeres, el asesinato de Mahsa visibilizó su vulnerabilidad, recordándoles que, cualquiera de ellas, podrían haber sido las víctimas (Azizi, 2024).

Las protestas no pueden entenderse sin considerar que Mahsa Amini era kurda, y su verdadero nombre, Jîna, significa "vida" en kurdo. En Irán no está permitido registrar nombres que no sean persas o islámicos. Pero, a veces por mucho que el estado busque limitar y controlar, es incapaz de frenar la expresión de identidades. De hecho, fue durante su funeral en su ciudad natal, *Saqez*, donde se dio el detonante de la revolución, cuando un grupo de mujeres se quitaron los pañuelos y corearon el lema: "*Jin, Jîyan, Azadî*" ("Mujer, Vida, Libertad") (Halasa, 2023). Este canto, que proviene del movimiento de liberación de las mujeres kurdas, se difundió rápidamente por Irán.

5.1.2. Reacción popular y evolución

El asesinato de Amini desencadenó protestas nacionales, protagonizadas por mujeres que rechazaban el velo obligatorio y la Policía de la Moral mediante acciones como quemar hiyabs o cortarse el cabello. Sin embargo, ellas no fueron las únicas, sino que amplios sectores de la sociedad se sumaron al movimiento, entre minorías étnicas y religiosas, personas LGBTQ+ y ciudadanos de todos los géneros y clases (Jamalpour & Tabrizi, 2025). De hecho, como apunta Karimi (2024b),

“muchas de las protestas fueron notables, rozando la performance: mujeres sin velo se enfrentaron a las autoridades estatales, chicas jóvenes bailaban y hacían girar sus pañuelos, [...] los residentes se unieron a los cánticos nocturnos” (p.11)

El movimiento evolucionó y se radicalizó rápidamente, pasando de demandas concretas contra el velo a exigir el derrocamiento de la República Islámica.

Además, destacó la participación de sectores fundamentales del país. Por un lado, la generación Z, especialmente estudiantes, que se quitaban el velo en las aulas, o abucheaban a los paramilitares que acudían a dar discursos a sus escuelas. Además, empleaban las redes sociales donde circulaban vídeos de adolescentes destrozando las fotografías del Líder, y difundían mensajes por grupos con información y actualizaciones.

El punto de inflexión fue la incorporación de las clases trabajadoras mediante huelgas, que paralizaron sectores estratégicos como el petróleo, el acero y las petroquímicas. Los comerciantes de los bazares¹¹ cerraron sus locales en Teherán y otras provincias, demostrando la retirada de apoyo al régimen (Jamalpour & Tabrizy, 2025). Esta unión demostró que el movimiento tenía la capacidad de imponer una amenaza real.

5.1.3. La reacción del régimen

La respuesta del régimen fue sistemática y brutal. Con el objetivo de suprimir las protestas, los líderes desplegaron todo el aparato coercitivo disponibles, incluyendo la policía antidisturbios (FARAJA), la Guardia Revolucionaria (IRGC) y el apoyo del grupo paramilitar *Basij* (Jamalpour & Tabrizy, 2025). La represión se ejerció en diferentes dimensiones, desde la violencia en las calles, hasta el control de las redes sociales y el espacio digital.

En las calles las fuerzas de seguridad emplearon munición real, perdigones y gases lacrimógenos (OHCHR, 2025). Además, apuntaban deliberadamente a la cara, ojos y genitales de los manifestantes para cegarlos, mutilarlos y dejar marcas (Halasa, 2023). Aparte, se utilizaron ambulancias sin matrícula para infiltrarse en las protestas y arrestar a heridos. En Kurdistán, la violencia fue más intensa, llegando a haber un asedio militar, desplegando tanques e imponiendo toques de queda. Además se documentó la presencia de las fuerzas iraquíes *Hashd al-Shaabi* (una milicia chiita aliada) para someter a la población (Halasa, 2023).

Adicionalmente, el sistema judicial operó para reforzar la violencia en las calles. Según HRANA (2022), en los primeros 82 días de las protestas alrededor de 18.242 individuos fueron arrestados y enviados a prisión, donde se torturaba, violaba y se golpeaba para quebrar su voluntad y obtener confesiones falsas televisadas. El régimen reactivó las

¹¹ Un sector que en 1979 fue vital para el ascenso de los islamistas

ejecuciones públicas, mediante juicios en tribunales sin garantías y basados en confesiones bajo tortura. Así, el Estado condenó y ahorcó a manifestantes jóvenes, para infundir el miedo (Jamalpour & Tabrizy, 2025). Además, desde 2022, se ha experimentado un aumento de las ejecuciones, lo que muestra que la represión sigue presente en el país (Amnesty International, 2024; Iran Human Rights, 2024).

El régimen criminalizó también cualquier forma de solidaridad ejercida por figuras mediáticas o artistas. Por ejemplo, actrices de renombre (como Taraneh Alidoosti), atletas (como Elnaz Rekabi) y músicos (como Toomaj Salehi y Shervin Hajipour), sufrieron arrestos, amenazas de ejecución o destierros forzados (Halasa, 2023).

Por último, la República Islámica, consciente de que la revolución se nutría de la circulación de información en internet, implementó tácticas de represión digital, bloqueando plataformas como WhatsApp o Telegram entre otras, también se bloqueó el uso de redes privadas virtuales (VPN). Su principal objetivo era aislar a los manifestantes de la comunidad internacional, ocultar lo que ocurría e imposibilitar la organización de las protestas. Posteriormente, utilizó tecnología de reconocimiento facial y cámaras CCTV para rastrear, multar y castigar a las mujeres que seguían sin cumplir la ley del hiyab.

5.1.4. La respuesta internacional

El movimiento de 2022 causó una respuesta internacional sin precedentes, involucrando a la diáspora iraní o las redes de solidaridad transnacional, y recibiendo una condena institucional y mediática a nivel global.

Como ya se abordó, los integrantes de las diásporas no son observadores pasivos, sino actores que buscan de influir en sus Estados de origen, así como de acogida (Shain & Barth, 2003). La diáspora iraní, estimada en alrededor de 4 millones de personas en 2021 (Anvari, 2021) actuó como proveedora de información. Dada su posición aventajada fuera del alcance del régimen, difundió imágenes, alertó sobre la represión y ejerció presión sobre los gobiernos occidentales para que aislaran al régimen. Asimismo, se organizaron movilizaciones masivas en más de 150 ciudades para exigir medidas a la comunidad internacional, ejercer presión a los gobiernos y solidarizarse con sus compatriotas (Iran International, 2022).

Adicionalmente, las protestas resonaron en los movimientos sociales internacionales. Por ejemplo, un colectivo de mujeres afganas, emitió declaraciones vinculando su lucha

contra el régimen talibán con la resistencia iraní (Azizi, 2024). En el escenario artístico y cultural la solidaridad internacional fue masiva, más de 500 figuras de renombre firmaron declaraciones exigiendo el fin de la represión (Noroozi, 2023). Además, actrices francesas, publicaron vídeos cortándose el pelo en solidaridad con las mujeres iraníes (Aljazeera, 2022).

Ante el apagón digital del régimen, la comunidad internacional intentó proporcionar herramientas de evasión, por ejemplo, proveedores de VPN como *Lantern* ayudaron a los iraníes a mantenerse conectados para que pudieran difundir los hechos (Halasa, 2023). Asimismo, esta información alimentó a los medios de comunicación exiliados, como *Iran International*, que documentaron las violaciones de derechos humanos, a pesar de amenazas de secuestro por la IRGC contra sus periodistas.

Finalmente, esta presión logró forzar a los organismos internacionales a actuar. Uno de los mayores hitos fue la expulsión de Irán de la Comisión de la Condición Jurídica y Social de la Mujer de las Naciones Unidas (ONU) y la apertura de investigaciones sobre violaciones de derechos humanos (EFE & RTVE, 2022). En resumen, la movilización interna, junto con el apoyo de la diáspora y la solidaridad global, amplificó el impacto del movimiento, aislando al régimen y deteriorando su imagen internacional.

5.2. El espacio corporal como resistencia

Recordando el *feminsimo*, el cuerpo no es solo una entidad biológica, sino un espacio donde se pueden plasmar significados políticos (Shepherd, 2009). Es decir, una construcción social y cultural donde se depositan símbolos de la nación, la religión y las relaciones sociales. En Irán el cuerpo de la mujer nunca ha sido un asunto privado, desde la vestimenta hasta la presencia en el espacio público, todos han estado codificados y vigilados por el estado. Tanto en la dinastía Pahlavi como en la República Islámica, la prohibición o imposición del *hiyab* han sido mecanismos mediante los cuales el estado ha definido su identidad y su proyecto nacional. El *hiyab*, pilar ideológico islamista, es un mecanismo de control diseñado para instaurar una sumisión sistemática (Halasa, 2023). Lo que el régimen presenta como una cuestión de decoro es, en realidad, una práctica de poder político que determina quién tiene derecho a aparecer y en qué condiciones en el espacio público.

Este control no se contiene dentro de las fronteras, sino que el cuerpo se convierte en el lugar donde “lo personal es internacional”, dado que la represión femenina moviliza redes

de activismo transnacional y sitúa esta lucha doméstica en la agenda global (Enloe 2014). Ante esta hiperpolarización del cuerpo femenino, el movimiento “Mujer, Vida, Libertad”, buscó transformarlo en una forma de expresión radical y difícil de silenciar. Como apunta Bayat (2023), la resistencia de las mujeres durante las protestas es el “arte de la presencia”, es decir “la capacidad de imponer la voluntad colectiva a pesar de todas las adversidades [...] y descubriendo nuevos espacios en los que hacerse oír, ver, sentir y materializar” (p.21). Basándonos en Rancière (2004), quitarse el velo es una ruptura del orden simbólico que el régimen ha construido durante décadas. Esta acción reconfigura el “reparto de lo sensible”, cambiando qué y quién es visible.

5.2.1. Antecedentes

Para comprender la dimensión del cuerpo como resistencia es parte de una tradición de resistencia corporal femenina que se extiende durante décadas. Uno de los antecedentes más significativos, es el de Vida Movahed, quién en 2017 se subió a una caja de electricidad en la calle Enghelab en Teherán, se quitó el hiyab blanco, lo ató a un palo y lo agitó ante la multitud, transformándolo en una bandera de protesta. Ella fue arrestada, pero su imagen se propagó por las redes sociales, desencadenando una ola de acciones similares en Teherán y otras ciudades (Azizi, 2024). Las autoridades, incapaces de frenar las réplicas, optaron finalmente por instalar una cubierta inclinada sobre la caja de electricidad para que nadie pudiera volver a subirse a ella.

El gesto de Movahed fue el heredero de una tradición de resistencia corporal. Desde las mujeres que en los años noventa comenzaron a llevar el hiyab cada vez más atrás, la resistencia al hiyab obligatorio fue construyendo una cultura de desafío que el movimiento de 2022 heredó y también amplificó (Karimi, 2024b).

5.2.2. El cabello como arma

Una de las acciones corporales protagonistas del movimiento fue la decisión de miles de mujeres de cortarse el cabello en público, como un ritual que se convirtió en un gesto de solidaridad global (Karimi, 2024b). Desde la mirada occidental, este acto fue interpretado como una simple renuncia al velo, pero en el contexto cultural iraní, posee una carga simbólica e histórica significativa. El acto de cortarse el cabello es un ritual de luto milenario persa que encuentra sus raíces en el Shahnameh de Ferdousí (siglo X) y que las

mujeres pertenecientes a las minorías étnicas (como Kurdas o Baluches¹²) han mantenido vivo durante siglos (Halasa, 2023).

Tras el asesinato de Mahsa, los gestos de resistencia emergieron rápidamente, mientras en Teherán jóvenes se cortaban el cabello cerca del hospital donde había fallecido, en su funeral las mujeres kurdas se quitaron el hiyab en señal de protesta. Desde ese momento, esas acciones se expandieron por todo el país, convirtiéndose en los símbolos definitivos de la revolución. Al hacerlas, las manifestantes les donaban un doble sentido, por un lado, ejercían el luto por Mahsa y al mismo tiempo, reivindicaban la identidad cultural persa que el régimen pretendía monopolizar. Este acto de cortarse el pelo fue una declaración estratégica dirigida al gobierno, mediante la cual las mujeres desafiaban al régimen, ya que si era el cabello aquello que les molesta, tras cortárselo se preguntaban si el Estado estaría dispuesto entonces a dejarlas ser libres (Jamalpour & Tabrizi, 2025).

El acto de cortarse el cabello y renunciar al velo, se convierte en lo que el constructivismo conceptualiza como una práctica de construcción identitaria alternativa. Según Wendt (1992), las identidades no están dadas de forma natural, sino que se forjan y transforman mediante la participación en significados colectivos compartidos. Frente a la identidad impuesta de sumisión mediante el velo, las mujeres reivindican otra, arraigada en la cultura persa, pero que es a la vez subversiva respecto al orden establecido. En esencia, al cambiar su apariencia y revivir este ritual, las manifestantes abandonaban el rol de ciudadanas sumisas para convertirse en símbolos resistencia.

5.2.3. Romper la monotonía visual: “Las Smarties”

El arte de protesta en el espacio corporal también adoptó técnicas basadas en la alteración del color. El Estado iraní ha impuesto históricamente una estética austera, donde el negro predomina. Frente a este intento de homogeneización, varias mujeres jóvenes de la Generación Z utilizaron su pelo para expresarse y generar transgresión visual. En particular, la fotógrafa Shiva Khademi documentó este fenómeno en su serie fotográfica “*The Smarties*” realizada entre 2018 y 2019, retratando a jóvenes de Teherán sin velo y con el pelo teñido de colores estridentes sobre fondos llamativos (Halasa, 2023). Lo particular de esta serie no obtuvo relevancia hasta la muerte de Amini, cuando fue presentada en un ensayo

¹² Grupo étnico que habita en la región de Baluchistán, dividida entre Pakistán, Irán y Afganistán. Son mayoritariamente musulmanes sunitas.

fotográfico publicado en Londres. Según Karimi (2024b), “las imágenes del pasado parecen haber cobrado relevancia con retraso, casi como si se hubieran adelantado a su tiempo, demasiado futuristas para la época en que se crearon” (p.242).

Desde un punto de vista analítico, esto no indica que la obra de Khademi sea más importante que el acto en sí, sino que destaca su compromiso para documentarlo, esencial para conservar estas imágenes y proyectarlas hacia el futuro. Además, esta serie sirve como punto de contraste pues, durante el estallido de las protestas, las tácticas visuales tuvieron que adaptarse a la violencia ejercida por régimen, lo que llevó a Khademi a realizar una nueva serie de retratos. Esta contrasta notablemente con la anterior pues, en esta ocasión las jóvenes vestían de forma discreta para camuflarse y evitar atraer la atención de la policía. Asimismo, en estas nuevas fotografías, aparecen de espaldas a la cámara para impedir su identificación, y tienen de fondo paredes pintadas con el lema “*Mujer, Vida, Libertad*”, lo que contrasta con los fondos de la serie original.

Figura 5: Retrato de Azin (de “*The Smarties*”)



Azin [Fotografía], por Khademi (2018), Social Documentary Network (https://www.socialdocumentary.net/exhibit/Shiva_Khademi/5813).

5.2.4. El cuerpo como herramienta de lenguaje

Más allá del acto de quitarse el velo, el movimiento generó formas de resistencia corporal de mayor complejidad artística. Karimi, (2024a) denomina al “feminismo gestual” como una modalidad en la que el cuerpo se convierte en herramienta artística y el lenguaje de la protesta, trascendiendo la frontera entre el activismo político y la performance artística.

Un ejemplo paradigmático es la obra de “*This is Who I Am*” (Esto es lo que soy) de Zohreh Solati. En junio de 2023, se plantó en calles concurridas y barrios conservadores de Teherán vestida con un traje confeccionado con piezas de espejo, y sin llevar el hiyab.

Los espejos reflejaban al transeúnte y a la ciudad misma, convirtiendo el cuerpo femenino en una superficie que devolvía a los espectadores su propia imagen, forzándolos a cuestionar su pasividad o complicidad ante la opresión (Karimi, 2024b).

Las reacciones evidenciaron la división ideológica y social del país. En zonas acomodadas de Teherán, Solati fue recibida con admiración, mientras que, en barrios conservadores, las reacciones fueron más hostiles, aunque incluso allí mujeres jóvenes se le acercaban prometiendo difundir su acción en los canales de la diáspora y mostrar admiración. Una reacción distinta fue la de las autoridades, que consideraron su obra como una amenaza. Solati fue citada, interrogada y presionada para eliminar las imágenes de su obra, pero ella se negó. Al reflexionar sobre su acción, la artista destacó que el arte proporciona un matiz del que a veces carecen los medios directos, como la escritura, ya que permite interpretaciones y es más viable para el activismo en contextos autoritarios (Karimi, 2024b).

En definitiva, el espacio corporal constituye el primer territorio de disputa del movimiento “Mujer, Vida y Libertad”, pues es dónde el régimen establece su control más férreo y personal, y donde las mujeres iraníes han elegido librar su resistencia más visible.

Figura 6: Zohreh Solati: *This is who I am*, 2023



Fotograma de la performance de Zohreh Solati. Extraído del vídeo *Zohreh Solati, This is who I am*, 2023 [Video], por Rayela Art, 2024, YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=Sw2h7_TTao0).

5.3. El espacio de la calle: performances y sabotaje

Si el cuerpo de las mujeres fue el primer espacio de resistencia, las calles y plazas de las ciudades se convirtieron en su extensión natural, pues fueron el principal campo de batalla donde se disputó la hegemonía del Estado. Las calles en Irán no son un espacio neutro, sino un territorio de vigilancia y supervisión férrea. Por ello, cuando los artistas y manifestantes las convierten en escenario de protesta, están disputando el "reparto de lo sensible" (Rancière, 2004). Según Puwar (2004), el espacio nunca es neutral sino un producto de las relaciones sociales, donde quienes no encajan son considerados "intrusos". En Irán, los manifestantes operan como "invasores del espacio", alterando su significado y desafiando las reglas de quién tiene el derecho ser visible en las calles (Alami Fariman & Hakiminejad, 2025).

Ante la imposibilidad de manifestarse por cauces políticos tradicionales, la sociedad civil recurrió a la ocupación estética del espacio urbano mediante el "activismo artístico" o "arte útil", donde el arte abandona su autonomía para intervenir políticamente en su contexto Groys (2014). Esta instrumentalización del "arte útil" se construyó en Irán principalmente mediante dos tácticas: las performances callejeras y la resignificación táctica de objetos cotidianos e institucionales

5.3.1. La performance: el cuerpo como arma política

Debido a su carácter efímero, centrado en la experiencia, la performance se convirtió en una de las formas más características del arte de protesta durante el movimiento. Aunque breve, su capacidad de influencia y transgresión de normas, le otorga un impacto artístico duradero.

Antes de 2022, varias artistas iraníes ya empleaban esta técnica como crítica a las estructuras patriarcales iraníes. Por ejemplo en 2017, la artista Nastaran Safaei creó un vídeo gradado con una cámara oculta, titulado "High Heels", en el que recorrió una avenida de Teherán con tacones altos registrando el acoso verbal que recibía (Karimi, 2024a).

Durante las protestas de 2022, la performance callejera se intensificó y se diversificó, difuminándose la frontera entre el activismo y el arte (Karimi, 2023). Una de las estrategias fue la "re-escenificación", es decir la repetición corporal de un acontecimiento para convertir la memoria en movilización. Tras la muerte de Khodanour Lojei, un joven

baluche asesinado durante la "Masacre de Zahedán"¹³ el 30 de septiembre de 2022 (Alami Fariman & Hakiminejad, 2025), se hizo viral una fotografía en la que la policía lo había humillado atándolo a un mástil con un vaso de agua fuera de su alcance. En respuesta estudiantes de la Universidad de las Artes de Tabriz, manifestantes en Kurdistán y ciudadanos en Teherán re-esценificaron esta imagen para transformar un método de humillación en un símbolo de desafío (Vaziri, 2023). Además, en noviembre de 2022, un grupo de directores y actores grabó en Instagram un vídeo en un parque público donde unas mujeres sin velo miraban a la cámara en silencio, acto que costó el arresto a sus directores, Soheila Golestani y Hamid Pourazari. Poco después, un grupo anónimo re-esценificó el acto en el mismo parque, pero con los rostros cubiertos por vendajes ensangrentados, denunciando los ataques con ácido y los disparos a los ojos de la policía (Karimi, 2023).

Se utilizaron también referencias a la cultura pop como herramientas performativas. En noviembre de 2022 una mujer anónima, se paró en un puente peatonal de Teherán vistiendo una capa roja y una cofia blanca de la serie "*El cuento de la criada*" (basada en la novela de Margaret Atwood). La artista pretendía establecer una analogía entre la República Islámica y el mundo ficticio de la novela, donde las mujeres son propiedad del estado. Tras su aparición, otras mujeres replicaron el mismo acto en otros lugares de la capital.

En conclusión, estas performances demostraron que, muchas veces, el arte no necesita museos donde exponerse. Pues, al tomar la acera como escenario, las mujeres iraníes transformaron el entorno urbano, históricamente diseñado para su exclusión, en una plataforma donde el duelo y la resistencia se manifestaron mediante las performances.

5.3.2. La resignificación de los objetos cotidianos: sabotaje al régimen

Los objetos cotidianos y el mobiliario urbano se convirtieron también en herramientas de disrupción, demostrando la capacidad de los manifestantes para alterar la infraestructura pública, saboteando así el control del Estado. Uno ejemplo remarcable tuvo lugar en el metro de Teherán, donde una mujeres, comenzaron a neutralizar las cámaras de seguridad (CCTV) pegando sobre sus lentes compresas sanitarias (Halasa, 2023). Este acto tenía

¹³ Ocurrida tras la muerte de Amini, y conocida como el "Viernes Sangriento". Fue una represión perpetrada por fuerzas de seguridad en Zahedán, Sistán y Baluchistán. Resultó en la muerte de al menos 82 manifestantes baluchis.

doble eficacia, porque cegaba la cámara para proteger la identidad de las mujeres que viajaban sin velo y rompía de el tabú y el estigma en torno a la menstruación.

Otros elementos del mobiliario urbano vinculados al régimen fueron también resignificados. En Mahabad, las huchas de caridad amarillas de la Fundación de Ayuda Imán Jomeini¹⁴, fueron arrancadas de las aceras y apiladas como barricadas para protegerse de los ataques de la policía. Según Karimi (2023), su uso como defensa contra los perdigones es en sí misma una instalación de arte político. Del mismo modo, los manifestantes vertieron tinte rojo en fuentes para que pareciera sangre. El propio gobierno iraní ya había utilizado esta técnica en 1985, tiñendo las fuentes de rojo para glorificar y estetizar el martirio de sus soldados durante la guerra Irán-Irak (Vaziri, 2023). Al repetir esta acción en un contexto radicalmente diferente, el significado de la obra cambió por completo, pues el protagonista ya no era el Estado, sino los ciudadanos que asesinados durante las protestas. Mediante estas acciones, los manifestantes iraníes demostraron que la alteración de un objeto cotidiano o institucional puede arrebatarse al Estado su monopolio sobre el control ideológico del espacio público.

Figura 7: Fuentes teñidas de rojo en Teherán (1985 y 2022)



Fotografía de autor anónimo difundida en redes sociales durante las protestas de 2022. Extraída del artículo "How Anonymous Artists Built a Visual Language of Resistance During Iran's Woman Life Freedom Uprising", por K. Vaziri, 2023, *Ajam Media Collective* (<https://ajammc.com/2023/09/19/iranian-art-resistance-uprising/>).

¹⁴ Las cajas de caridad amarillas, comunes en Irán para recaudar fondos, han sido criticadas por su falta de transparencia, posibles vínculos con financiación ilícita y su uso para promover agendas políticas del régimen.

5.4. El espacio físico: Muros, carteles, instalaciones

El espacio público nunca ha sido neutral, pues desde la Revolución Islámica el Estado ha utilizado las superficies de la ciudad como lienzo de su ideología e iconografía. Durante la guerra con Irak, carteles y murales cubrían las fachadas del país con retratos de mártires, líderes religiosos y eslóganes revolucionarios. Desde una visión teórica, Bourdieu (1993) sostenía que el espacio construido opera como un campo en disputa, influido por las relaciones de poder: quién controla lo que se ve en las calles controla lo que es visible en la sociedad. Durante 2022 los manifestantes comprendieron esta lógica y convirtieron la intervención artística en el espacio público en una estrategia para arrebatársele al régimen su monopolio visual.

5.4.1. El arte en los muros

El grafiti, los murales y el estarcido (*stencil*)¹⁵ se consolidaron como las técnicas más populares durante las protestas. A pesar de su aparente sencillez, la vigilancia estatal obligaba a los artistas urbanos a operar bajo gran presión y riesgo, por lo que, la mayoría se mantenían en el anonimato y muchos se agrupaban en colectivos.

En las décadas posteriores a la Revolución y la guerra, surgieron artistas urbanos clandestinos que desafiaron el monopolio del régimen sobre los muros. Aunque sus obras eran borradas, sentaron las bases de la desobediencia visual que luego sería retomada en 2022. Entre los pioneros se encuentra “Black Hand”, reconocido como uno de los grafiteros más prolíficos de Teherán que utilizaba el *stencil* y los grafitis para reivindicar temas de derechos humanos silenciados por los medios oficiales (Darabi, 2022).

Fue en 2022 cuando la práctica dejó de ser arte *underground* para convertirse en un arma empleada por una gran parte de la población. Los manifestantes pintaron con plantillas los rostros de las mujeres asesinadas, el lema del movimiento y consignas contra el régimen. De esta manera, le arrebataron al régimen la iconografía del “mártir” implicando que las paredes ya no glorificaban a los soldados caídos, sino a los ciudadanos asesinados. Un caso concreto es el de “Sara” (seudónimo), una abuela iraní de Teherán, quien cada noche, salía a escondidas esquivando las cámaras para pintar lemas como “Mujer, Vida, Libertad” o “Muerte al dictador”, demostrando que el grafiti había trascendido las

¹⁵ El estarcido, conocido como stencil o técnica de plantilla, es un método artístico para estampar diseños utilizando un molde recortado.

barreras de edad y clase (Jamalpour, 2026). El grafiti se convirtió en un arte popular que escapó de las esferas académicas para operar directamente en la realidad social, ilustrando el activismo artístico que cobra significación política cuando abandona el mercado institucional, para operar directamente en la realidad social (Asavei, 2018; Groys, 2014).

Además, surgieron colectivos juveniles como *Khiaban Tribune* (Tribuna de la Calle), quienes pintaban y documentaban sistemáticamente lemas en defensa de las mujeres, los trabajadores y las minorías, para luego fotografiarlos, publicarlos en Instagram y así amplificar su difusión (Halasa, 2023).

La respuesta del régimen fue inmediata y sistematizada, pues enviaba trabajadores a borrar los grafitis con pintura blanca o gris, pero los colectivos volvían a intervenir sobre las mismas superficies a veces el mismo día (Jamalpour & Tabrizy, 2025). Cuando el borrado resultó ineficaz, optó por manipular el arte urbano como herramienta de propaganda, comenzado a crear sus propios *stencils* falsos para intentar desacreditar al movimiento. Por ejemplo, el colectivo *Khiaban Tribune* documentó cómo el régimen había creado y difundido el *stencil* de una víctima ficticia, esperando que los activistas lo compartieran para después desmentirla oficialmente y así cuestionar las cifras reales de víctimas y la veracidad de las protestas (Halasa, 2023).

En definitiva, a través del grafiti, la sociedad iraní logró desafiar la hegemonía que el régimen llevaba imponiendo décadas, pues las paredes se transformaron en un archivo de la resistencia ciudadana.

5.4.2. Carteles y posters clandestinos

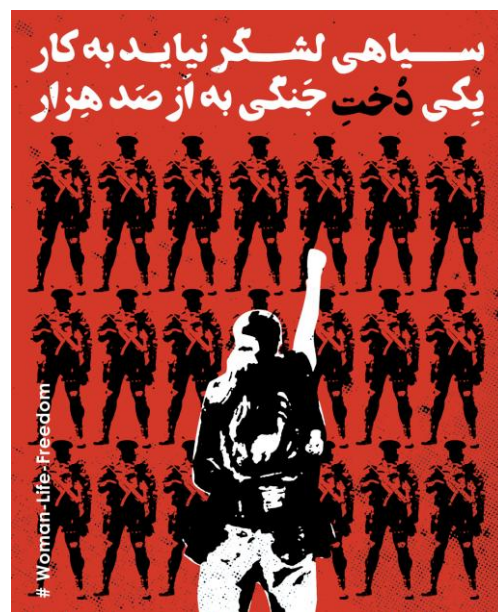
Durante las protestas en 2022, los carteles, las pancartas y los folletos permitieron conectar el activismo digital con el espacio físico, creando arte que podía diseñarse e imprimirse en casa para luego colgarlo en puentes, pegarlo en una pared o distribuirlo por las calles.

Irán posee una profunda tradición de creación de carteles políticos, ya durante la Revolución de 1979 los muros se llenaban de obras creadas por diferentes colectivos artísticos y diseñadores (Keshmirshakan, 2023). Tras la consolidación de la República Islámica, el diseño de carteles fue monopolizado por la propaganda del régimen. Sin embargo, cuatro décadas después, en 2022, una nueva generación de artistas los recuperó, adaptándolos a las demandas feministas y utilizando internet como espacio de diseño y difusión. En 2022 gracias a internet, la barrera entre el arte digital y el arte en la calle se difuminó. Por

ejemplo, el colectivo “*Iranian Women of Graphic Design*” (IWofGD), creó una carpeta de acceso abierto donde artistas dentro y fuera del país subían carteles de descarga gratuita para que los manifestantes pudieran imprimirlos y llevarlos a las movilizaciones (Halasa, 2023).

El estilo de los carteles abandonó la sutileza que la censura imponía para transmitir un mensaje directo. Entre los artistas más destacados se encuentra Meysam Azarad, quien fusionaba imágenes modernas de mujeres jóvenes sin velo, frente a policías antidisturbios acompañadas de versos del *Shahnameh*, sustituyendo al tradicional héroe masculino por la figura de la *dokht-e jangi* ("chica guerrera"). Asimismo, el colectivo Aftabkaran empañó las calles con carteles que mezclaban la tradición gráfica del siglo pasado con símbolos de la cultura iraní (Karimi, 2024b).

Figura 8: *Just a Warrior Girl*



Just a Warrior Girl [Póster digital], por M. Azarad, 2022. Reimpreso de *Woman Life Freedom: Voices and Art from the Women's Protests in Iran* (p.145), por M. Halasa (Ed.), 2023.

Ciertas iniciativas buscaron ocupar espacios más visibles, como vallas publicitarias, dónde el régimen exponía su propaganda. Un caso ilustrativo ocurrió en una autopista de Teherán, cuando una mujer con el rostro oculto trepó a la estructura de un cartel y descolgó una enorme pancarta mostrando una caricatura del Líder Supremo Alí Jamenei con

un turbante formado por sogas de ahorcamiento. Esta acción desafía el reparto de lo sensible arrebatándole al régimen su monopolio sobre lo que es visible en la ciudad (Rancière, 2004). Analizando el contenido, encontramos además lo que Groys (2014) define como la "estetización total", pues al apropiarse de la figura del Líder Supremo y transformarla en una caricatura satírica, la artista vacía su función como herramienta de intimidación y presenta el poder del Estado como algo obsoleto y anulando el miedo. Según Groys, el arte contemporáneo opera mediante la “desfuncionalización” del statu quo, es decir, muestra su carácter ineficaz tratando al poder como si ya fuera cosa del pasado.

5.4.3. Las instalaciones artísticas

Más allá de la apropiación de los objetos cotidianos, los artistas visuales iraníes crearon de instalaciones artísticas que utilizaban el espacio físico para desafiar la narrativa del régimen. Estas instalaciones se caracterizaban su naturaleza variada, su carácter temporal, su gran carga emocional y, en numerosas ocasiones, por ser anónimas.

En primer lugar, se encuentran las intervenciones de guerrilla como “las fuentes de sangre” ya mencionadas. También se realizaron otras acciones similares, como la de dos mujeres anónimas, que en respuesta a un ataque de la policía contra los alumnos de la Universidad Sharif, colgaron en los árboles del Parque Daneshjoo en Teherán lazos rojos atados con forma de soga (Karimi, 2024b). Por otro lado, a pesar de la clausura de las actividades artística y las amenazas del MCOI, varios artistas y curadores asumieron riesgos para montar instalaciones. A finales de 2023 el cineasta Mohammad Parvizi y la arquitecta Mahsa Masoudi montaron una gran instalación llamada “*Call me by my name*” en una galería independiente de Teherán. La obra consistía en una gran estructura de andamios (que evocaba tanto el paisaje de la ciudad como las plataformas de ejecución del régimen) sobre las se proyectaba el rostro de una actriz continuamente lavado y borrado por personas vestidas de negro, simbolizando la censura de la policía de la moral. Pero, la imagen siempre reaparecía, reflejando la resistencia del pueblo iraní.

Figura 9: *Call Me By Name*



Call Me By Name [Instalación de video], por M. Parvizi, 2023. Extraído de *Harf-e Honar News* (<https://news.harfehonar.com/mohammad-parvizi-call-me-by-name/>)

La intervención mediante grafitis, carteles e instalaciones demostró que el espacio físico de las ciudades fue un campo de batalla. En un régimen teocrático donde la arquitectura urbana está diseñada para imponer control y exhibir propaganda, el movimiento “*Mujer, Vida, Libertad*” logró romper ese monopolio. La guerra por el espacio físico demostró que, aunque el Estado mantenga el poder militar y policial, la resistencia artística logró arrebatarse la hegemonía al régimen.

5.5. El espacio digital: Redes sociales, música y archivos libres

El espacio digital es la dimensión donde todas las formas de protesta anteriores convergen, se amplifican y se difunden. El auge de las redes sociales facilitó que el movimiento adquiriera una dimensión internacional y que el arte de protesta se difundiera a gran velocidad tanto dentro como fuera. Desde la perspectiva del soft power no estatal revisado por Nye (2021), el espacio digital fue donde los artistas iraníes lograron disputar el monopolio narrativo del régimen ante las audiencias globales y difundir la realidad.

El gobierno comprendió la amenaza que suponía, ya que, desmontaba su narrativa por lo que recurrió al apagón digital, bloqueando aplicaciones como WhatsApp e Instagram y restringiendo internet. Sin embargo, la Generación Z utilizó VPNs para eludir la censura y facilitar la comunicación y la difusión (Jamalpour & Tabrizy, 2025). En este entorno virtual la música, los archivos digitales o los diseños encontraron un canal de difusión útil y difícil de limitar.

5.5.1. La música de protesta

La música se convirtió en la banda sonora de las protestas y su altavoz fueron las plataformas digitales las difundieron más allá de Irán. El ejemplo más conocido fue “*Baraye*” (Por/Para) compuesta por Shervin Hajipour uniendo tuits reales en los que ciudadanos iraníes explicaban por qué salían a protestar. Grabada en su habitación y publicaba en Instagram, logró más de 40 millones de visualizaciones en dos días, antes de que el régimen lo arrestara y le obligara a borrarla. No obstante, la canción ya se había difundido internacionalmente convirtiéndose en un símbolo (Halasa, 2023; Jamalpour & Tabrizy, 2025). Cada estrofa comenzaba con la palabra persa “*baraye*” (por) enunciando una queja concreta de los ciudadanos. Esta estructura de repetición se convirtió sintetizó el descontento iraní. De acuerdo con las ideas de Groys (2014), *Baraye* constituye un ejemplo del activismo artístico contemporáneo, que opera fuera del sistema establecido para actuar directamente “en la propia realidad”. La canción se creó en una habitación sin medios profesionales, su letra es de tuits de ciudadanos y se distribuyó mediante internet, lo que la dota de una horizontalidad y la aleja de las instituciones culturales tradicionales.

La proyección internacional de *Baraye* fue elevada, llegando a ganar un premio Grammy en la categoría de “Mejor Canción para el Cambio Social”. Este reconocimiento ilustra la tesis del soft power no estatal de Nye (2021) pues un músico poco conocido que grabó una canción logró que la causa iraní alcanzara a millones de personas globalmente, disputando la narrativa del régimen desde una posición alejada de las instituciones diplomáticas.

Figura 10: *Baraye*

Por la sensación de paz y tranquilidad

Por el sol después de estas largas noches

Por las pastillas para la ansiedad que tomamos para poder dormir

Por el hombre, la patria, la prosperidad

Por la niña que desearía ser un niño

Por la mujer, la vida, la libertad

Por la libertad

Baraye [Video musical], por S. Hajipour, 2022. Extraído de YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=BKo6DqTU7M8>).

El rapero Toomaj Salehi fue otra figura destacada publicando canciones para motivar a los iraníes a resistir y confrontar al régimen (Halasa, 2023). En octubre de 2022 fue arrestado, torturado, sometido a juicio sin garantías y condenado a muerte en abril de 2024, la sentencia fue finalmente anulada por el Tribunal Supremo y fue liberado en diciembre de ese año tras 753 días de detención (France 24, 2024). Su caso ilustra el conflicto entre el campo artístico y el campo del poder descrito por Bourdieu et al. (2003), pues cuando un artista adquiere capital simbólico y capacidad de movilización, se convierte en amenaza para el monopolio del Estado. Las mujeres cantantes también usaron las plataformas de video para protestar. Un ejemplo fue la cantante de 27 años Parastoo Ahmadi quien retransmitió en directo por YouTube un concierto sin velo junto a su banda masculina, superando los dos millones de visualizaciones. Fue arrestada pero liberada al día siguiente, lo que su abogado interpretó como reflejo del creciente temor del gobierno ante la disidencia pública (Jamalpour & Tabrizy, 2025).

5.5.2. Archivos digitales y redes sociales

Ante el control del MCOI, el espacio digital se convirtió en una galería y canal de difusión difícil de controlar. Plataformas como Instagram y Twitter (X) permitieron a los artistas eludir la censura, conectar el activismo digital con la protesta física y disputar el monopolio narrativo del régimen a nivel global (Esmael Motlagh, 2025).

Como se mencionó en el apartado de carteles, el colectivo IWofGD, con más de 40.000 miembros, creó una carpeta de acceso abierto donde artistas dentro y fuera del país, podían subir posters diseñados por ellos para que los manifestantes pudieran descargarlos, imprimirlos y llevarlos a las calles.

Además, los artistas individuales utilizaron sus perfiles de Instagram como galerías para evadir la censura en las galerías del país. Meysam Azar zad, quien ya hemos mencionado, publicaba carteles logrando crear un archivo donde recordaba a las víctimas. Azar zad fue identificado por la ciber-vigilancia del estado y recibió amenazas de arresto, aun así él continuó utilizando Instagram, bajo seudónimos, para garantizar que la memoria de las víctimas sobreviviera en el espacio digital (Karimi, 2024b).

Otros creadores digitales residentes en Teherán adoptaron tácticas similares. La artista visual Jinoos Taghizadeh publicaba fragmentos de su “*Revolution Diary*” (Diario de la Revolución) donde realizaba dibujos a bolígrafo sobre papel que posteriormente difundía mediante las redes (Noroozi, 2023). En él documentaba crónicas semi ficticias y

testimonios de las protestas, creando un archivo digitalizado del movimiento. Tras 2022 Jinoos fue obligada a dejar el país y ahora vive en Toronto. Su historia muestra el riesgo al que los artistas se exponen incluso al compartir su obra aparentemente anónimos. Por último, el del diseñador gráfico conocido como Jalz, publicó un fotomontaje que superponía las mujeres desnudas de *La Danza* (1910) de Matisse bailando alrededor de la Torre Azadi de Teherán, acompañado del lema "Mujer, Vida, Libertad" en farsi (Segalovich, 2022). Mediante la red, logró plasmar la libertad del cuerpo femenino, en contraste con el velo y la ropa holgada impuesta.

Figura 11: *Zan, Zendegi, Azadi I*



Zan, Zendegi, Azadi [Ilustración digital], por @innerjalz, 2022. Reimpreso de *The Artists Amplifying the Voices of Iran's Protesters* (<https://hyperallergic.com/765377/the-artists-amplifying-the-voices-of-irans-protesters/>), por I. Segalovich, 2022.

La circulación masiva estas obras en redes se unificó bajo el hashtag *#MahsaAmini*, transmitiendo una sensación de comunidad y unión entre los artistas dentro y fuera del país. Además, la mayoría de estas ilustraciones representaban una contraposición clara: las mujeres eran retratadas como las protagonistas de la resistencia, mostrando expresiones de calma, confianza y unidad, casi siempre desarmadas, mientras que las fuerzas del Estado eran representadas exclusivamente por hombres, frecuentemente armados y en un 30% de los casos, deshumanizados con formas monstruosas y agresivas (Esmael Motlagh, 2025). Esta representación digital sirvió para retar las narrativas del régimen en las que

los manifestantes eran representados con agresividad, y movilizar a la comunidad internacional.

En esencia, el uso de estos archivos y redes sociales vuelve a ilustrar la teoría de Groys (2014) pues el arte digital de 2022 es un ejemplo paradigmático del activismo artístico que opera fuera del sistema establecido, sin depender de museos, galerías ni del permiso del MCOI.

5.6. El espacio exterior: la diáspora y la reacción internacional

Para poder comprender el papel de la diáspora iraní durante el movimiento es necesario situarla en su contexto histórico. La diáspora iraní no es un fenómeno reciente ni homogéneo, sino el resultado de diversas oleadas migratorias que han dado lugar a una gran comunidad transnacional con notable capacidad de influencia política. En este apartado se analizará como la diáspora y la comunidad internacional utilizaron el arte como instrumento de soft power no estatal, desafiando las fronteras del Estado para ejercer presión diplomática y construir solidaridad internacional.

5.6.1. La diáspora iraní: antecedentes

La diáspora iraní se ha consolidado tras diferentes etapas migratorias provocadas por las diversas convulsiones. La más remarcable se produjo tras la Revolución Islámica de 1979, cuando las clases urbanas, minorías religiosas, activistas políticos y élites culturales y académicas abandonaron el país huyendo del nuevo régimen teocrático (Nahidi, 2023). A esta se sumaron oleadas provocadas por la guerra con Irak (1980-1988) y por crisis, como el Movimiento Verde de 2009. Los últimos datos de 2021 contabilizaban 4 millones de iraníes en la diáspora, cifra que tras 2022 y con los recientes acontecimientos se habrá incrementado (Anvari, 2021).

Desde las RRII, Shain & Barth (2003) sostienen que las diásporas contemporáneas ya no son emigrantes pasivos, sino que operan como actores transnacionales, que actúan como puentes entre las sociedades de origen y acogida, visibilizan la situación de su país y funcionan como grupos de presión (lobbies) capaces de influir en la política exterior de los Estados de acogida. En el caso iraní, la diáspora ha construido redes transnacionales de comunicación, producción cultural y activismo político que amplificaron la causa durante las protestas de 2022.

5.6.2. El arte en la diáspora de 2022

Según Axel (2002) y su concepto del “imaginario diaspórico”, la cohesión de una comunidad en el exilio no se fundamenta únicamente por el vínculo territorial, sino en formaciones afectivas derivadas de la experiencia compartida de la violencia estatal sobre el cuerpo. La difusión de la imagen del cuerpo de Mahsa Amini en el hospital activó sentimientos de dolor e indignación que unificaron a los iraníes en el exterior con los residentes dentro del país. Al articular su identidad en torno a este trauma, el movimiento convirtió la dispersión geográfica en una ventaja política, demostrando que la diáspora no es un actor pasivo, sino una red capaz de desafiar al Estado que provocó su exilio. Es precisamente a partir de esta movilización cuando el arte asumió un papel importante ya que, los bloqueos de Internet y la censura obligaron a la diáspora a convertirse en el difusor en el plano internacional. Los artistas exiliados canalizaron ese imaginario diaspórico para ejercer una diplomacia cultural alternativa y combatir la dictadura de Teherán.

5.6.2.1. Pintura, ilustración y novela gráfica

Las disciplinas visuales de las técnicas más empleadas por los artistas en la diáspora, y se han convertido en un pilar fundamental de la resistencia artística iraní. Mediante imágenes, documentan la represión del régimen a la vez que la visibilizan en el escenario internacional.

La figura pionera en el uso de la novela gráfica es la artista y cineasta Marjane Satrapi. Su obra autobiográfica *Persépolis* sentó un precedente al relatar los cambios sociales y la represión derivados de la Revolución Islámica de 1979, esta obra terminó por adaptarse a una película. Ante el estallido del movimiento en 2022, Satrapi retomó este formato con un nuevo proyecto colaborativo que posee el mismo nombre que las protestas. El proyecto cuenta con más de veinte contribuidores de diversas profesiones y nacionalidades, incluyendo activistas, artistas y escritores. Satrapi apunta que el proyecto no busca solo documentar la historia reciente iraní, sino ofrecer una cobertura imparcial de los acontecimientos y solidaridad con el pueblo iraní (Momeni, 2024).

La ilustración digital se consolidó como otro de los elementos más empleados. Roshii Rouzbehani, en el exilio desde hace más de diez años, realizó ilustraciones que capturaban las acciones de los manifestantes en Teherán y se hicieron virales. Su obra más popular, *“My Hair Is Not Your Battleground”* (Mi pelo no es tu campo de batalla), muestra

a una mujer iraní con el cabello destapado cortándose su melena, transformando la vulnerabilidad en símbolo de autonomía y resistencia (Bajec, 2026).

Figura 12: *My Hair is Not Your Battle Ground*



My Hair is Not Your Battle Ground [Ilustración digital], por R. Rouzbehani, 2022. Reimpreso de *The expressions of dissent and art from the women's protests in Iran – in pictures*, por S. Gilbert, 2023.

Aparte de las ilustraciones, hubo artistas que siguieron pintando sobre lienzos. Tasalla Tabasom, residente en Londres, realiza obras con técnicas mixtas sobre lienzo y tela, como “Sayhername” donde aborda la represión iraní conectándola con los movimientos globales por los derechos humanos (Halasa, 2023). Mediante su pintura proyecta ante la comunidad internacional una visión de la sociedad civil iraní plural y combativa, dando visibilidad a colectivos marginados que el Estado intenta invisibilizar.

5.6.2.2. El cine como diplomacia cultural

Históricamente el cine iraní ha contado con gran prestigio internacional, con figuras como Abbas Kiarostami que recurrían a la alegoría y el simbolismo para sortear la censura del MCOI. Pero, en 2022 los cineastas decidieron abandonar esos códigos para adoptar una estrategia más directa lo que les obligó a operar en la clandestinidad. En el contexto de las RRII, este cine clandestino es una herramienta de diplomacia cultural ciudadana, pues al rechazar los permisos estatales y enviar sus películas directamente a festivales internacionales, los cineastas exponen ante la comunidad global la realidad de la sociedad iraní y desmantelan la narrativa oficial de Teherán.

Las películas realizadas buscaban mostrar la realidad de las mujeres iraníes en el país, desafiando la imagen de sumisión con la que el régimen trataba de representarlas. “*My favourite cake*” (Mi postre favorito) (Moghaddam & Sanaeeha, 2024) dirigida por Maryam Moghaddam y Behtash Sanaeeha, mostró la vida privada de las mujeres iraníes con escenas de mujeres sin velo, personajes bebiendo alcohol y baile, actos penados por la ley islámica (Almasi, 2025). El estado prohibió la película, confiscó los pasaportes de los creadores para evitar que asistieran al Festival Internacional de Cine de Berlín y los condenó a catorce meses de prisión. No obstante, la película ganó el premio FIPRESCI en la Berlinale¹⁶. “*The Seed of the Sacred Fig*” (La semilla de la higuera sagrada) (Rasoulof, 2024) de Mohammad Rasoulof, se desarrolla en el contexto de las protestas de 2022 y retrata a una familia de clase media dividida, pues el padre es juez del Tribunal Revolucionario que firma órdenes de ejecución, mientras sus hijas, participan en las protestas (Mandelbaum, 2024). La película ganó el Premio Especial del Jurado en Cannes y fue nominada al Oscar a Mejor Película Internacional en 2025, aunque Rasoulof tuvo que exiliarse para evitar una condena a ocho años de prisión.

Estos casos ilustran el coste personal y político que conlleva hacer diplomacia cultural disidente en Irán. No obstante, su reconocimiento internacional demuestra la eficacia del cine como soft power transnacional y como elemento para poner en la agenda internacional la situación iraní. Desde la teoría de la Escuela Inglesa, estas películas funcionaron como un verdadero mecanismo solidarista, pues al eludir la censura y proyectar sus obras en Cannes o Berlín, los cineastas trasladaron la represión interna al debate en la Sociedad Mundial, desafiando la concepción tradicional de soberanía estatal Buzan (2001).

5.6.2.3. Música y performance

Desde 1979 la música ha sido objetivo de la vigilancia estatal, llegando a prohibir por ley que las mujeres canten en público (Halasa, 2023). Ante este silenciamiento, la diáspora iraní asumió el papel de preservar y amplificar el panorama musical iraní. En 2022 la música producida en el exilio se convirtió en un instrumento clave de visibilización política. La cantante Justina, condenada por componer canciones, emigró a Suecia, y en 2022 Justina publicó la canción de *hard rock* y rap “*Enghelab*” (Revolución) (Justina, 2023). A pesar de la censura, sus canciones penetraron en Irán mediante las redes sociales, de

¹⁶ Galardón otorgado por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica

hecho, como Justina afirmó: “comparten mis canciones, mi voz está allí en las calles, siento que estoy con ellos” (BBC Audio, 2022).

Mientras que en el interior de Irán las canciones adoptaban tonos alegóricos como Baraye, el exilio proporcionó un espacio seguro para la confrontación explícita. El pionero del hip hop iraní, Soroush Lashkari, conocido como Hichkas y residente en Londres, lanzó en 2022 el tema Inyekiam Vase (Esta es por), como respuesta a los crímenes del Estado (Halasa, 2023). En paralelo, la banda de rock Kiosk exiliada en EEUU, lanzó “*Zan Zendegi Azadi*” (Mujer Vida Libertad). Mediante géneros musicales de consumo global estos artistas tradujeron el dolor en música que facilitaba la solidaridad de los jóvenes occidentales.

El mayor exponente de triunfo del soft power musical es Baraye (Hajipour, 2022). Como se mencionó, la canción se hizo viral llegando a ganar un premio Grammy. De hecho, la banda británica Coldplay, junto a la actriz iraní exiliada Golshifteh Farahani, la interpretó en un concierto en Argentina y meses después, en marzo de 2023, la canción fue reproducida en la celebración del Nowruz (el año nuevo persa) en la Casa Blanca.

El estudio de la música en la diáspora revela también tensiones entre el activismo y la corrección política de las instituciones occidentales. A Mariam Rezaei la BBC le encargó en 2022 la pieza musical “*This World Which Is Made of Women*” (Este mundo que está hecho de mujeres), creada como manifiesto sobre la revolución iraní y la censura, pero, la BBC la emitió, pero sin mencionar el contexto político de Irán (Halasa, 2023). Rezaei denunció que las instituciones occidentales a veces censuran la narrativa política directa que los artistas de la diáspora quieren difundir, en favor de la corrección política.

5.6.2.4. Exposiciones y espacios institucionales

Museos y galerías de todo el mundo fueron instrumentalizadas como espacios de expresión y denuncia. En París, el museo Halle Saint-Pierre organizó la exposición “*Woman Life Freedom*”, comisariada por Maryam Ashrafi¹⁷, con más de 100 carteles creados por diseñadores gráficos iraníes en respuesta a los levantamientos, en colaboración con la

¹⁷ Fotógrafa iraní afincada en París

Federación Internacional por los Derechos Humanos, la organización “40braids”¹⁸, el colectivo IWofGD y la organización Armanshahr¹⁹ (Noroozi, 2023).

En San Francisco el museo de Arte Asiático, con la colaboración del colectivo “ArtRise” acogió la proyección de la exposición “Woman, Life, Freedom”, se trataba de una proyección a gran escala de obras de 30 artistas anónimos en apoyo al movimiento (ArtRise Collective, 2023).

En otoño de 2022 la *Curve Gallery* del Barbican Centre de Londres inauguró la exposición *Rebel Rebel* de la artista irano-británica Soheila Sokhanvari (Halasa, 2023), con retratos de 27 mujeres que homenajearon a los iconos artísticos feministas prerrevolucionarios silenciados en 1979. La exposición conectó a las artistas de los 70 con las manifestantes de 2022, poniendo de manifiesto el espíritu incansable de las mujeres iraníes. Por otro lado, un colectivo anónimo intervino el Museo Guggenheim de NY, desplegando desde sus rampas doce pancartas rojas con el rostro de Jina Mahsa Amini y el lema “*Woman, Life, Freedom*” (Nayyar, 2022).

No obstante, la interacción de la diáspora con las instituciones occidentales a veces genera tensiones, lo que algunos autores desde el constructivismo definen como “choque de normas” (norms clash). Este se produce cuando las demandas de los actores transnacionales chocan con los sesgos de las instituciones que los acogen, e incluso con otros colectivos religiosos o étnicos (Cortell y Davis, 2005, como se citó en Soetjipto & Yuliestiana, 2020). La galería del *Macalester College* (EEUU) acogió obras de la artista iraní-americana Taravat Passan, que criticaban la imposición del velo, pero ante las quejas de estudiantes musulmanes estadounidenses que las consideraron ofensivas, la institución cubrió las paredes con cortinas negras, exponiendo una metáfora visual de la propia censura que la obra pretendía exponer (Karimi, 2024b).

Estas iniciativas ilustran la función de los “actores intermedios” en la conformación del soft power (Dümmer Scheel et al., 2024). Es decir, los museos y las universidades actuaron como plataformas que amplificaron el mensaje del movimiento ante audiencias globales. No obstante, estos actores intermedios tienen también sus propias agendas

¹⁸ Organización internacional dedicada al cine, que funciona como una red para dar visibilidad a cineastas enfocándose en temas sociales, políticos y ambientales.

¹⁹ También conocida como OPEN ASIA, es una ONG de derechos humanos con un enfoque principal en Afganistán, Irán y Asia Central.

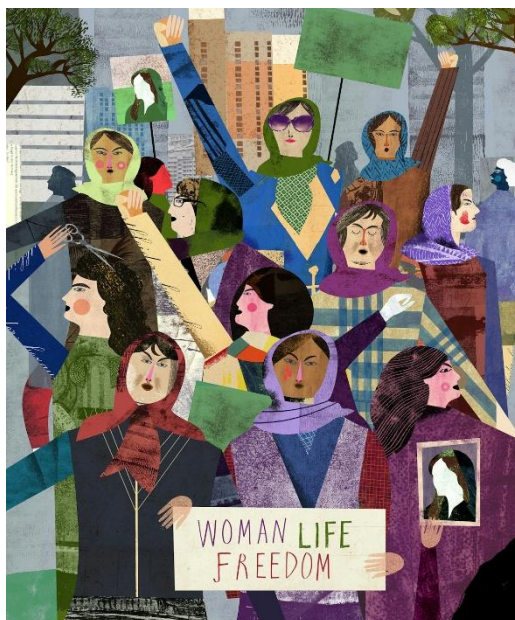
institucionales, lo que explica por qué el mensaje original de los artistas a veces no se expone de manera “intacta”, sino que es reinterpretado o sometido a "censura" para amoldarse a los sesgos de corrección política de los países de acogida.

5.7. La solidaridad global

La solidaridad artística no se limitó a los artistas iraníes, sino que en pocas semanas el movimiento generó una ola de solidaridad internacional que implicó a creadores de todo el mundo, logrando redes de apoyo civil en diferentes partes del mundo. Este fenómeno ilustra el "efecto bumerán" de Keck & Sikkink (1998), que ante la represión violenta y el bloqueo de los canales democráticos internos, la sociedad civil iraní lanzó sus demandas al exterior, logrando que la comunidad internacional hiciera suya la causa para presionar al régimen.

Diseñadores gráficos con diferentes estilos y nacionalidades se solidarizaron con la causa. Martin Haake realizó la obra “*Women, Life, Freedom*”, y la diseñadora polaca Anna Rabko, creó la ilustración “*In Solidarity with All Women in Iran*” (En solidaridad con todas las mujeres de Irán), enviando un mensaje de empatía transnacional y apoyo a los manifestantes.

Figura 13: *Woman Life Freedom*



Woman Life Freedom [Ilustración digital], por M. Haake, 2022. Extraído de *Workbook* (https://www.workbook.com/portfolios/view/martin_haake/all/974728).

También diseñadores de moda y actrices se sumaron a la causa. El diseñador Milad Ahmadi colaboró en la gala de los Globos de Oro de 2023 con la actriz iraní-americana Sepideh Moafi. Durante la alfombra roja ella llevó una escarapela roja con los nombres de los jóvenes mártires asesinados en las protestas (Halasa, 2023).

La guerrilla visual en las ciudades también fue protagonista. Un colectivo anónimo en NY replicó las tácticas iraníes tiñendo de rojo el agua de la fuente del Washington Square Park, buscando obligar a la prensa internacional a mantener el foco sobre las atrocidades de la República Islámica y evitar que el ciclo de noticias olvidara la revolución (Nayyar, 2022).

Asimismo, múltiples grafitis fueron pintados en ciudades de todo el mundo. En París y Frankfurt se crearon murales que incluían figuras de Mahsa Amini, o lemas como “*Mujer, Vida, Libertad*” en diferentes idiomas (von Hein, 2022). Acompañándolos, se desarrollaron marchas de solidaridad en ciudades como San Francisco o Berlín y concentraciones frente a las embajadas de Irán, donde las pancartas con iconografía, dibujos y frases de apoyo fueron protagonistas.

Figura 14: *Zan, Zendegi, Azadi 2*



Zan, Zendegi, Azadi [Fotografía], por picture-alliance/dpa, 2022. Reimpreso de *Iran protests: Rallies and graffiti worldwide in support of Iranian women* por Deutsche Welle, 2022.

5.8. Discusión: La dimensión internacional y el soft power

La proyección internacional que el movimiento *Women, Life, Freedom* obtuvo a través del arte de la diáspora y de la solidaridad artística global representa uno de los fenómenos de soft power no estatal más significativos de los últimos años. Para analizar esta dimensión, es necesario articular los marcos teóricos que han guiado este trabajo en una síntesis que ilustre la importancia del arte como herramienta de influencia en las RRII.

En primer lugar, el movimiento desafía la concepción estatocéntrica del soft power de Nye (1990), en la que el poder de influencia y atracción cultural es un instrumento al servicio del Estado. En el caso iraní, el soft power opera exactamente en el sentido contrario, pues son los artistas y los ciudadanos en la diáspora quienes movilizan los recursos culturales y artísticos para disputar la narrativa del Estado. Nye (2021) reconoció esa posibilidad en su revisión del concepto, señalado que la globalización y la digitalización han posibilitado que el soft power sea una herramienta útil para la sociedad civil, que puede incluso usarlo como arma de deslegitimación ante la opinión pública internacional.

En segundo lugar, el impacto internacional puede ser estudiado desde la tensión entre el solidarismo y el pluralismo (Buzan, 2001). Por un lado, el régimen iraní ha recurrido a la lógica pluralista de la soberanía estatal para deslegitimar cualquier crítica exterior, tintándola de injerencia. Por el otro lado, el arte de la diáspora y la solidaridad artística internacional han operado como mecanismo solidarista que desafía esas intenciones visibilizando la represión y movilizandando la opinión pública. Estos actores han contribuido a desplazar la cuestión iraní desde el campo de la soberanía estatal al de los derechos humanos, que son los valores que fundamentan la postura solidarista. De hecho, el 24 de noviembre de 2022, el Consejo de Derechos Humanos creó la Misión internacional independiente de investigación sobre Irán (FFMI), con el fin de investigar las vulneraciones de derechos humanos (OHCHR, 2024). Además, en octubre de 2023, se concedió el Nobel de la Paz a la activista encarcelada Narges Mohammadi, condenada a dieciséis años de prisión por su lucha contra la pena de muerte. Con este galardón las instituciones globales legitimaban la labor de la sociedad civil iraní como actor político relevante y desautorizaban la narrativa del régimen (Jamalpour & Tabrizy, 2025).

Desde la perspectiva feminista de Enloe (2014), el caso iraní es paradigmático en la aplicación del principio "lo personal es internacional", pues el control del cuerpo femenino, presentado como una cuestión religiosa y doméstica, se ha transformado, gracias al arte

de la diáspora y a la solidaridad transnacional, en un asunto de la agenda internacional de los derechos humanos. Además, el movimiento movilizó redes de activismo transnacional feminista que, usaban tecnológicas comunicativas, permitiendo que las luchas locales superaran las limitaciones impuestas (Moghadam, 2009). Un ejemplo de estas redes es el colectivo IWofGD o el Archivo Azadi, creado por académicos y activistas de derechos humanos para preservar documentos procedentes de las redes sociales y relativos a las violaciones de los derechos humanos cometidas durante las protestas.

La perspectiva constructivista entiende que las naciones se construyen socialmente a través de símbolos y narrativas compartidas (Singh, 2025). El arte en la diáspora ha contribuido a construir una identidad colectiva iraní alternativa a la que el régimen monopoliza. Estas identidades no son solo políticas, sino también culturales, pues se asientan la reivindicación de la herencia persa preislámica y en figuras como el *Shahnameh*. Al adaptar esta tradición a las demandas presentes, por ejemplo, reconvirtiendo a los héroes clásicos en jóvenes mujeres manifestantes y proyectándolas fuera del país, los artistas disputan la construcción de lo que se puede considerar “lo iraní”. Siguiendo a Wendt (1992) y Shain & Barth (2003), la producción artística en el exilio demuestra que la identidad nacional pertenece a la sociedad no y solo al Estado, convirtiendo al arte en un instrumento transnacional clave para construir una narrativa iraní diferente a la oficial.

Finalmente, conviene no caer en la romantización e idealización de los movimientos sociales y artísticos, ni ignorar las limitaciones y complejidades del soft power no estatal. Según Shain & Barth (2003), la influencia política de la diáspora está condicionada por la cohesión interna de la propia comunidad. En términos de eficacia inmediata, el movimiento no logra transformar la presión interna e internacional en un cambio de régimen en el corto plazo. Sin embargo, como argumenta Karimi (2024b), el impacto de estas resistencias no puede medirse exclusivamente por resultados políticos inmediatos. Sino que su legado debe entenderse no como el fin del movimiento, más bien como el cierre de un ciclo de protestas hasta que otras emerjan. Este proceso ha situado a la sociedad iraní en lo que Bayat (2023) define como un “curso revolucionario”, caracterizado por la percepción de que un cambio político es inevitable. Es decir, la ausencia de un colapso gubernamental no significa un fracaso del movimiento, pues se han producido transformaciones irreversibles en la sociedad: se ha reforzado el papel de las mujeres, se ha impulsado un giro cultural alejado de la religión estatal, se han generado nuevas expectativas de cambio, y se ha erosionado la legitimidad del régimen en la Sociedad Mundial.

6. Conclusiones

Este trabajo ha analizado el arte de protesta iraní vinculado al movimiento “Mujer, Vida, Libertad” como una forma de resistencia política y de *soft power* no estatal capaz de proyectarse en el escenario internacional. Tras el análisis se presentan una serie de conclusiones que permiten responder a las preguntas de investigación planteadas.

La investigación ha demostrado que el arte iraní no es un fenómeno homogéneo, más bien adopta formas y estrategias distintas en función del espacio en el que se produce. Dentro del país la censura obliga a los artistas a operar en los márgenes, mientras que la diáspora, permite un arte más directo y explícito. Pero, esta distinción entre arte interior y exterior no implica una jerarquía entre ambos, sino una división útil pues el primero inicia la acción y da autenticidad al movimiento, y el segundo la amplifica y la proyecta globalmente, creándose una relación de retroalimentación entre ambos.

Además, el análisis revela que el arte no es solo un vehículo para expresar mensajes políticos, sino en sí mismo es un acto político. Porque quitarse el velo, pintar un grafiti o enviar una película a Cannes sin el permiso del Estado son acciones esencialmente subversivas que desbaratan los planes del Estado. Por ello, el arte iraní de protesta no necesita museos ni instituciones para ser eficaz, pues su efectividad reside en su capacidad de operar fuera de ellos.

Desde el punto de vista teórico, el caso contribuye a enriquecer el debate sobre el papel de los actores no estatales en el sistema internacional. Las teorías clásicas son incapaces de explicar cómo un músico que graba una canción o un cineasta en clandestinidad pueden generar consecuencias en la agenda internacional. Por ende, el análisis demuestra que ignorar el poder político de estos actores es un grave error en el análisis de la política internacional.

Finalmente, este trabajo abre varias líneas de investigación futura. Por ejemplo, sería necesario un análisis más sistemático e incluso cuantitativo del impacto del arte iraní en las audiencias internacionales, para evaluar con precisión su repercusión en la opinión pública y en la toma de decisiones políticas. En segundo lugar, podría realizarse una comparación con otros movimientos de protesta para estudiar si las dinámicas en Irán son específicas de su contexto o ilustran constantes dentro del activismo artístico internacional. Por último, conviene estudiar el papel de las plataformas digital como nuevos espacios de diplomacia cultural alternativa.

Bibliografía

- Abad, G. (2019). El liberalismo en la teoría de relaciones internacionales : Su presencia en la Escuela Española. *Comillas Journal of International Relations*, (16), 56-64. <https://doi.org/10.14422/cir.i16.y2019.004>
- Abrahamian, E. (2014). *A history of modern Iran*. Cambridge Univ. Press.
- Afary, J., & Anderson, K. B. (2023). Woman, Life, Freedom : The Origins of the Uprising in Iran. *Dissent*, 70(1), 82-98. <https://doi.org/10.1353/dss.2023.0032>
- Agah, V. (2021). The Illegal Results of Ideological Competences of the Ministry of Culture and Islamic Guidance for Artists and Cultural-Artistic Works. *The Journal of Modern Research on Administrative Law*, 3(7), 191-217. <https://doi.org/10.22034/mral.2021.141874.1084>
- Alami Fariman, M., & Hakiminejad, A. (2025). Woman, Life, Freedom : Revolting space invaders in Iran. *European Journal of Cultural Studies*, 28(5), 1319-1340. <https://doi.org/10.1177/13675494241268101>
- Alcaraz, A. (2025, septiembre 16). El caso de Mahsa Amini en Irán : Qué ocurrió, por qué protestó la gente y qué pasa hoy [ONG]. *Amnistía Internacional*. <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/la-muerte-de-mahsa-amini-en-iran-que-fue-lo-que-sucedio/>
- Aljazeera. (2022). French stars chop off hair in solidarity with Iranian protesters. *Aljazeera*.
- Almasi, B. (2025). Creative Defiance : Subverting Hegemony through Art in Iran. *Journal of Integrated Studies*, 16(1). <https://jis.athabasca.ca/index.php/jis/article/view/452>
- Amnesty International. (2024). « Don't let them kill us » : Iran's relentless execution crisis since the 2022 uprising (MDE 13/7869/2024). Amnesty International. <https://www.amnesty.org/en/documents/mde13/7869/2024/en/>
- Anvari, A. (2021). El historial de los 45 años de gobierno de la República Islámica : Uno de cada 15 iraníes ha abandonado el país. *Iran International*. <https://www.iranintl.com/fa/202512176843>

ArtRise Collective. (2023). Woman Life Freedom : ArtRise Collective Projection. *Asian Art Museum*. <https://calendar.asianart.org/event/woman-life-freedom-artrise-collective-projection-01-26/>

Asavei, M. A. (2018). *Aesthetics, disinterestedness, and effectiveness in political art*. Lexington Books. <https://doi.org/10.5040/9781666983500>

Axel, B. K. (2002). The Diasporic Imaginary. *Public Culture*, 14(2), 411-428. <https://doi.org/10.1215/08992363-14-2-411>

Axworthy, M. (2016). *A history of Iran : Empire of the mind* (Revised and updated). Basic Books.

Azarzad, M. (2022). *Just a Warrior Girl* [Digital poster]. Instagram (Fuente original) (Reproducido en Halasa, M. (Ed.). (2023). Woman Life Freedom. Saqi Books, p. 145).

Azizi, A. (2024). *What Iranians want : Women, life, freedom*. Oneworld.

Bajec, A. (2026). Iranian Artists Keep the Spirit of “Woman, Life, Freedom” Alive—In These Times. *In these times*. <https://inthesetimes.com/article/woman-life-freedom>

Barbe, E. (1987). El papel del realismo en las relaciones internacionales. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Epoca)*, (57), 149-176.

Bayat, A. (2023). Is Iran on the Verge of Another Revolution? *Journal of Democracy*, 34(2), 19-31. <https://doi.org/10.1353/jod.2023.0019>

BBC Audio. (2022). *Protest songs in Iran* [Chanson]. <https://www.bbc.com/audio/play/w3ct37s2>

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production : Essays on art and literature* (R. Johnson, Éd.). Columbia University Press.

Bourdieu, P., Thompson, J. B., & Raymond, G. (2003). *Language and symbolic power* (Reprinted). Harvard Univ. Press.

Bull, H. (1977). *The Anarchical Society : A study of order in world politics*. Macmillan.

Buzan, B. (2001). The English School : An Underexploited Resource in IR. *Review of International Studies*, 27(3), 471-488. JSTOR.

- Calderón, F. (2016). Diferentes recorridos del aporte constructivista en las relaciones internacionales Nicholas Onuf y Alexander Wendt. *Sociales Investiga. Escritos académicos, de extensión y docencia*, 2(2), 69-75.
- Darabi, H. (2022). In the Name of Hope : Graffiti Art in Iran. In H. Jacobi (Éd.), *Honar-e Jadid : A New Art in Iran*. mohit.art. <https://mohit.art/in-the-name-of-hope-graffiti-art-in-iran/>
- Davis, B. (2009). Iranian art now. *Artnet Magazine*. <https://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/iran-contemporary-art7-20-09.asp>
- Dümmer Scheel, S., Faucher, C., & Gatica Mizala, C. (2024). *Soft power beyond the nation*. Georgetown university press.
- EFE & RTVE. (2022, décembre 14). *La ONU expulsa a Irán de su Comisión de la Mujer por la represión de las protestas tras la muerte de Mahsa Amini*. RTVE.es. <https://www.rtve.es/noticias/20221214/onu-expulsa-a-iran-comision-mujer-por-represion-protestas/2411819.shtml>
- Enloe, C. H. (2014). *Bananas, beaches and bases : Making feminist sense of international politics* (Second edition). University of California Press.
- Esmael Motlagh, N. (2025). Art and Activism : Analyzing Instagram Artworks During Iran's 'Women, Life, Freedom' Movement. *Uluslararası Ekonomi Siyaset İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 8(4), 248-263. <https://doi.org/10.59445/ijephss.1651546>
- France 24. (2024, juin 22). *El Tribunal Supremo de Irán anula condena a muerte del rapero Toomaj Salehi*. France 24. <https://www.france24.com/es/medio-orient/20240622-el-tribunal-supremo-de-ir%C3%A1n-anula-condena-a-muerte-del-rapero-toomaj-salehi>
- Ghadirian, S. (1998). *Qajar #10* [Fotografía]. <https://www.makma.net/tras-el-velo-de-la-mujer-irani/>
- Groys, B. (2014, juin 18). On Art Activism. *e-flux Journal*, (56), 1-14.
- Haake, M. (2022). *Woman Life Freedom* [Ilustración digital]. Workbook. https://www.workbook.com/portfolios/view/martin_haake/all/974728
- Hagigat, N. (1975). *Escape* [Aquatint, Paper].

- Hajipour, S. (2022). *Baraye* [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=BKo6DqTU7M8>
- Halasa, M. (2023). *Woman Life Freedom : Voices and Art from the Women's Protests in Iran* (1st ed). Saqi Books.
- Hichkas. (s. d.). *Inyekiam Vase* [Chanson]. Consulté https://www.youtube.com/watch?v=i_bLcFCdSIo
- Homavandi, R. (2015). *People stand under a painting depicting a member of Iran's Basij military with a picture of Iran's late leader Ayatollah Ruhollah Khomeini on his gun in central Tehran* [Photograph]. REUTERS / TIMA. <https://www.reuters.com/news/picture/street-art-of-iran-idUSRTX1YB1N/>
- HRANA. (2022). *A Comprehensive Report of the First 82 days of Nationwide Protests in Iran (Sep-Dec 2022)*. Human Rights Activists News Agency. <https://www.en-hrana.org/wp-content/uploads/2022/12/82-Day-WLF-Protest-in-Iran-2022-English.pdf>
- @innerjalz. (2022). *Zan, Zendegi, Azadi* [Ilustración digital]. Instagram / Hyperallergic. <https://hyperallergic.com/765377/the-artists-amplifying-the-voices-of-irans-protesters/>
- Iran Human Rights. (2024). *1400+ Executed in 2 Years Post "Woman, Life, Freedom" Nationwide Protests*. <http://iranhr.net/en/articles/6917/>
- Iran International. (2022). Worldwide Rallies Show Unprecedented Support For Iran Protests. *Iran International*. <https://www.iranintl.com/en/202210012118>
- Jamalpour, F. (2026, janvier 14). The secret graffiti grandma of Tehran. *Index on Censorship*. <https://www.indexoncensorship.org/2026/01/the-secret-graffiti-grandma-of-tehran/>
- Jamalpour, F., & Tabrizy, N. (2025). *For the Sun after Long Nights : The Story of Iran's Women-Led Uprising* (1st ed). Knopf Doubleday Publishing Group.
- Justina. (2023). *Enghelab* [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=r34-wYbQFFM>
- Karimi, P. (2023). Art of Protest in Five Acts. *Iranian Studies*, 56(3), 585-595. <https://doi.org/10.1017/irn.2023.18>

- Karimi, P. (2024a). The Gestural Feminism of Iranian Women. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/the-gestural-feminism-of-iranian-women-ahoo-mahla-daryaei/>
- Karimi, P. (2024b). *Women, Art, Freedom : Artists and Street Politics in Iran*. Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/jj.18137941>
- Keck, M., & Sikkink, K. (1998). *Activists beyond Borders : Advocacy Networks in International Politics* (1^{re} éd.). Cornell University Press.
- Keohane, R. O., & Nye, J. S. (avec Harvard University & Harvard University). (1971). *Transnational relations and world politics*. Harvard University Press.
- Keohane, R. O., & Nye, J. S. (2012). *Power and interdependence* (4. ed). Pearson.
- Keshmirshekan, H. (2007). Contemporary Iranian Art : The Emergence of New Artistic Discourses. *Iranian Studies*, 40(3), 335-366. <https://doi.org/10.1080/00210860701390448>
- Keshmirshekan, H. (2023). *The art of Iran in the twentieth and twenty-first centuries : Tracing the modern and the contemporary*. Edinburgh University Press.
- Khademi, S. (2018). *Retrato de Azin (de la serie The Smarties)* [Fotografía]. Social Documentary Network. https://www.socialdocumentary.net/exhibit/Shiva_Khademi/5813
- Khouzani, N. G. (2020). *Contemporary Iranian Artists and Censorship* [University of Wollongong]. <https://ro.uow.edu.au/theses1/1125>
- Kiarostami, A. (Réalisateur). (1997). *Ta'm e guilass (Taste of Cherry)* [Enregistrement vidéo]. Zeitgeist Films.
- Kiosk. (2022). *Zan Zendegi Azadi* [Canción]. https://www.youtube.com/watch?v=HM8aTz1lYio&list=RDHM8aTz1lYio&start_radio=1
- Lefebvre, H. (1997). *The production of space* (H. Nicholson-Smith, Trad.; Reprinted). Blackwell.
- Mandelbaum, J. (2024). With « The Seed of the Sacred Fig, » Mohammad Rasoulof dives into the totalitarian horror of an Iranian household. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/en/culture/article/2024/09/20/with-the-seed-of-the-sacred-fig-mohammad-rasoulof-dives-into-the-totalitarian-horror-of-an-iranian-household_6726752_30.html

- Marsé Taltavull, A. (2012). *El discurso del arte iraní desde la perspectiva de los exilios (1979-2012)* [Tesis doctoral departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona]. <https://hdl.handle.net/2445/41420>
- Moghadam, V. M. (2009). Transnational Activism. In L. J. Shepherd (Éd.), *Gender matters in global politics : A feminist introduction to international relations* (p. 292-306). Routledge.
- Moghaddam, M., & Sanaeeha, B. (Réalisateurs). (2024). *My Favorite Cake* [Enregistrement vidéo]. Independent Production. https://www.imdb.com/es/title/tt31015278/?ref_=ext_shr_lnk
- Momeni, B. (2024, octobre 4). Drawing Freedom : Marjane Satrapi and The Voices of Revolution Through Art and Storytelling [Center for Iranian Diaspora Studies]. *With a Trace: Documenting and Sharing the Experiences of the Iranian Diaspora*. <https://centerforiraniandiasporastudies.wordpress.com/2024/10/04/drawing-freedom-marjan-satrapi-and-the-voices-of-revolution-through-art-and-storytelling/>
- Morgenthau, H. J. (1948). *Politics among nations : The struggle for power and peace* (First edition). Alfred A. Knopf. WorldCat.
- Moure, L. (2009). La teoría de la política internacional treinta años después. *Revista electrónica de estudios internacionales*, ISSN 1697-5197, N°. 17, 2009.
- Nahidi, K. (2019). Cubism in Iran : Jalil Ziapour and the Fighting Rooster Association. *Stedelijk Studies Journal*, 1. <https://doi.org/10.54533/StedStud.vol009.art08>
- Nahidi, K. (2023). *The cultural politics of art in Iran : Modernism, exhibitions, and art production*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009361392>
- Nayyar. (2022, novembre 2). Iranian Artists Plead for International Support. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/iranian-artists-plead-for-international-support/>
- Noroozi, N. (2023). *Woman, Life, Freedom : The role of art in the struggle for human rights*. Art/Culture/Action / Artists at Risk Connection. https://a3838554-7946-4b9c-be7f-0d4ea2712af5.filesusr.com/ugd/01c446_bc5138fe261b4344964382e4a4d0ed99.pdf
- Nye, J. S. (1990). Soft Power. *Foreign Policy*, (80), 153. <https://doi.org/10.2307/1148580>

- Nye, J. S. (2021). Soft power : The evolution of a concept. *Journal of Political Power*, 14(1), 196-208. <https://doi.org/10.1080/2158379X.2021.1879572>
- OHCHR. (2024). “*Mujer, Vida y Libertad*” tratan de erradicar la impunidad del Estado en Irán. OHCHR. <https://www.ohchr.org/es/stories/2024/03/woman-life-freedom-survivors-want-end-state-impunity-iran>
- OHCHR. (2025). *Justice and accountability : Woman, Life, Freedom protests*. United Nations Human Rights Office of the High Commissioner. <https://www.ohchr.org/en/stories/2025/04/justice-and-accountability-woman-life-freedom-protests>
- Olivar, J. M. (2025). El constructivismo en las relaciones internacionales : El valor de las ideas. *Revista Electrónica de Derecho de la Universidad de La Rioja (REDUR)*, (22-23), 101-121. <https://doi.org/10.18172/redur.6533>
- Onuf, N. G. (1989). *World of our making : Rules and rule in social theory and international relations*. University of South Carolina Press.
- Parvizi, M. (2023). *Call Me By Name* [Video installation]. Harf-e Honar News. <https://news.harfehonar.com/mohammad-parvizi-call-me-by-name/picture-alliance/dpa>. (2022). *Zan, Zendegi, Azadi* [Fotografía]. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/en/iran-protests-rallies-and-graffiti-worldwide-in-support-of-iranian-women/g-63410687>
- Porada, E. (1965). *The Art of Ancient Iran : Pre-Islamic Cultures*. Greystone Press.
- Puwar, N. (2004). *Space invaders : Race, gender and bodies out of place*. Berg.
- Rahimi, B. (2015). Censorship and the Islamic Republic : Two Modes of Regulatory Measures for Media in Iran. *Middle East Journal*, 69(3), 358-378. JSTOR.
- Rancière, J. (2004). *Le partage du sensible : Esthétique et politique* (Reproduit et achevé d'imprimer en juin 2005). La Fabrique Eds.
- Rancière, J. (avec Pons, H.). (2013). *Aisthesis : Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Rasoulof, M. (Réalisateur). (2024). *The Seed of the Sacred Fig* [Enregistrement vidéo]. Independent Production. <https://www.imdb.com/es-es/title/tt32178949/>

- Ren, L. (2012). Introduction into the English School and the current reality related research topics. *Studies of Changing Societies: Comparative and Interdisciplinary Focus*, 1(1), 50-63.
- Rodríguez, J. (2012). El Veto al Tabaco La primera insurrección civil de Persia. 1890. *Mundo iranio*, (1), 15-30.
- Rouzbehani, R. (2022). *My Hair is Not Your Battle Ground* [Ilustración digital]. The Guardian. <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2023/sep/11/the-expressions-of-dissent-and-art-from-the-womens-protests-in-iran-in-pictures>
- Segalovich, I. (2022, septembre 29). The Artists Amplifying the Voices of Iran's Protesters. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/the-artists-amplifying-the-voices-of-irans-protesters/>
- Shain, Y., & Barth, A. (2003). Diasporas and International Relations Theory. *International Organization*, 57(3), 449-479. JSTOR.
- Shepherd, L. J. (Éd.). (2009). *Gender matters in global politics : A feminist introduction to international relations*. Routledge.
- Singh, A. (2025). Brushstrokes of Diplomacy : Where Art Meets International Relations Theory. *ARTic*, 1, 1013-1027. <https://doi.org/10.34010/artic.v8i1.17629>
- Soetjipto, A. W., & Yuliestiana, A. T. D. (2020). Transnational Relations and Activism in International Relations : Debates and Consensus in Literature. *Global: Jurnal Politik Internasional*, 22(1), 142. <https://doi.org/10.7454/global.v22i1.479>
- Steimberg, D. (2011). Práctica policial y arte político. Rancière, la división de lo sensible y la eficacia estética. *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, (9), 127-139.
- Tickner, J. A. (1993). Gender in International Relations : Feminist Perspectives on Achieving Global Security. *The Journal of American History*, 80(3), 1043. <https://doi.org/10.2307/2080425>
- Vaziri, K. (2023, September 19). How Anonymous Artists Built a Visual Language of Resistance During Iran's Woman Life Freedom Uprising. *Ajam Media Collective*. <https://ajammc.com/2023/09/19/iranian-art-resistance-uprising/>

von Hein, S. (2022). *Iran protests : Rallies and graffiti worldwide in support of Iranian women*. Deutsche Welle (DW). <https://www.dw.com/en/iran-protests-rallies-and-graffiti-worldwide-in-support-of-iranian-women/g-63410687>

Waltz, K. N. (1988). *Teoría de la política internacional* (1a. ed. en español). Grupo Editor Latinoamericano.

Wendt, A. (1992). Anarchy is what States Make of it : The Social Construction of Power Politics. *International Organization*, 46(2), 391-425. JSTOR.

Zandi Ziarani, M., Mirkooshesh, A., & Razani, E. (2023). Soft Power and non-state actors. *Soft power Studies*, 13(2), 127-151.