

Violencias geográficas. La imagen de mujer en las relaciones oriente-occidente

Rían Lozano*

Universitat de València. Departament de Filosofia

Resumen:

A partir del análisis de diferentes actividades culturales producidas desde lugares “no occidentales”, trataremos de desvelar el funcionamiento de un tipo concreto de violencia de género, una violencia que hemos denominado “geográfica”. Estas actividades artístico-activistas no sólo funcionan como ejercicios críticos de “contrarrepresentación” sino que, además, empleando diferentes “tácticas”, *modos de hacer* críticos, invisibles en los grandes circuitos de producción/difusión del Saber, aparecen en la actualidad como una de las herramientas principales en la configuración de un nuevo proyecto feminista global. Este proyecto común, tendrá como principal objetivo la denuncia y desenmascaramiento de las formas de violencia “representacional”, legitimizadas por las relaciones económicas y geopolíticas que sostienen este mundo “globalizado”, y que se sirven de la imagen de la mujer “no occidental” (una imagen confeccionada por Occidente –ficción patriarcal, racista y heterosexista-) como bandera de su particular cruzada “liberadora”.

Palabras clave: Violencia representaciones, relaciones de poder, autoridad, feminismo, neocolonialismo cultural.

Abstract:

Starting from the analysis of different cultural activities produced from “non-Western” locations, we would like to show how it works a very particular kind of gender violence, a violence that we have called “geographic”. Those activities, which share artistic and activist features, are not only working as “counter-representational” exercises, but also, by using different “tactics” (*critical ways of doing*), they could be considered as one of the principal tools for the construction of a new and global feminist project. The goal of this common project would be, thus, the unmask of these ways of “representational” violence in relation to the circulating images of “non-Western” women, created and maintained by the economical and geopolitical relationships which, at the same time, underpin the “globalized” World.

Key Words: Representational Violence, power relationships, authority, feminism, cultural neo-colonialism.

Puesto que mi “ámbito” de trabajo es el de la producción cultural, la estética y la teoría del arte, voy a articular este artículo a partir del análisis de varios ejemplos “artísticos”.

* Cita recomendada: Lozano, Rían (2007) “Violencias geográficas. La imagen de mujer en las relaciones Oriente-Occidente” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 2. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902

De todos modos, me gustaría apuntar que mis objetivos, tanto en este breve estudio como en el conjunto de mi investigación actual, no se ciñen, en absoluto, a las tradicionales fronteras marcadas por la disciplina Estética ni por la Historia del Arte. Esto explicará que la metodología de análisis empleada sea, en sí misma, transdisciplinar.

Como introducción y también como nota aclaratoria, me gustaría indicar que estos objetivos a los que aludía hace un momento, tienen un carácter abiertamente “político”, un sentido buscadamente crítico. Dicho esto, se comprenderá que los ejemplos que voy a mostrar son en realidad entendidos como herramientas puestas al servicio de un “plan global”, en una línea muy parecida a la que llevó a I. Rogoff a asegurar que el objeto artístico ya no era para ella un objeto de interés “en-sí-mismo”, sino en la medida en el que éste pudiera actuar como interlocutor en un nuevo proyecto epistemológico distinto al que sustenta al discurso más “normativo”, esto es: académico (léase, si se quiere, universitario), patriarcal, occidental, blanco, heterosexista.

Tras esta brevísima declaración de propósitos, objetivos e intereses, me gustaría comenzar tratando de aclarar el significado del título que encabeza este artículo. A pesar de que mi análisis se va a centrar en la cuestión de la violencia de “género” (es decir a la violencia ejercida hacia las mujeres como colectivo social minorizado, sometido y vejado) muchos de los temas tratados podrían ser extensibles a otro tipo de relaciones de poder, desarrollados en esta línea de dominación geográfica y epistémica establecida entre Occidente-Oriente.

Desde hace ya varias décadas, la visibilización de los movimientos de lucha impulsados desde las filas del feminismo negro y chicano, el empuje de las teorías postcoloniales y subalternas, la aparición de movimientos políticos como la acción *queer*, así como el desarrollo en ámbito de la academia anglosajona de los llamados “Cultural Studies” y su evolución hacia los estudios de “Identity politics”, “Visual Culture”, “Translation Studies”, etc., han hecho evidente que los análisis de género deben estar necesariamente entrecruzados, enriquecidos y completados con otro tipo de cuestiones relativas a la raza, la etnia, la clase social, la religión; aspectos que, en definitiva, en su conjunto e interacción, se presentan como las diferentes coordenadas que conforman la totalidad de las relaciones humanas, así como las posibilidades e imposibilidades de convivencia y “habitabilidad”.

Dicho esto, se entenderá que, al referirme a las “violencias geográficas” como un tipo de “violencia de género”, no hablo especialmente de una violencia física (aunque en algunos casos, sin lugar a dudas, también la implique) sino más bien de una violencia “representacional”, legitimizada por las relaciones económicas y geopolíticas de este mundo “globalizado”.

En este punto, considero importante destacar que uno de los aspectos fundamentales de mi estudio consiste en el análisis de cuestiones relativas a la “norma” y la “normalización” en el ámbito de la

disciplina Estética, entendida esta última como una más de las herramientas utilizadas por el poder hegemónico, una más de esas “tecnologías” (según terminología foucaultiana) capaz de controlar el (des)orden establecido gracias a unos mecanismos tan “audaces” como condenables.

Por esto, me interesan de manera especial aquellas producciones culturales que, de forma crítica y comprometida, deciden evidenciar y denunciar esta gran maquinaria Normativa, presentándose como ejercicios disidentes, a-normales y, en algunas ocasiones, casi “extra-artísticos” (con todas las ventajas e inconvenientes que todo esto puede conllevar para cada creador o grupo de creadores).

Este último aspecto me sirve además para explicar cómo, en un análisis como éste, el feminismo ha tenido un papel protagonista como herramienta política, pero también, y de manera fundamental, como posibilidad metodológica (alternativa al discurso analítico-hegemónico). Además, este mismo acercamiento a las teorías y prácticas feministas me ha posibilitado entrar en contacto con otras “realidades”, ampliando mi campo de interés hacia cuestiones relacionadas con temas fronterizos y de fronteras, migraciones y otros “nomadismos” físicos pero también epistemológicos.

Y es en este contexto que acabo de dibujar en el que, hace unos meses, al entrar en contacto con ciertas prácticas artístico-teóricas producidas desde lugares “no occidentales”, empecé a ser consciente de que la *Norma estética* -que hasta aquel momento sólo había analizado en mi contexto más cercano- también estaba funcionando, si cabe de forma más tiránica, en lugares en principio ajenos a la gran Historia y Teoría del Arte occidental. Este aspecto resultaba además condenable no exclusivamente en términos de neocolonización cultural sino también, y quizá de manera menos evidente, por los intereses político económicos que oculta.

El hallazgo de estas prácticas culturales y la lectura de algunos textos producidos principalmente en Oriente Medio, unido al conocimiento anterior del trabajo de destacadas autoras latino/americanas (Gloria Anzaldúa, Jesusa Rodríguez, entre otras) me hizo pensar que las voces críticas alzadas en estos territorios en contra de las *imágenes de la mujer*, producidas a lo largo de la Historia por las potencias coloniales, podían estar funcionando además como “otra” forma de denuncia ante “otro” tipo de violencia de género, un tipo de violencia “transnacional” que, emulando los mecanismos de distribución del flujo económico, acaba imponiéndose en todo el planeta.

Pero antes de continuar con el tema principal de las imágenes, me gustaría aclarar un concepto que ya he utilizado varias veces. Me refiero a la cuestión del arte y los artistas “no occidentales”; una calificación que, pese a lo que pueda parecer a primera vista, está más en relación con la producción de nuevos significados -a partir de la lectura crítica de las “realidades” occidentales y de Occidente como ficción histórica- que con un emplazamiento puramente geográfico. Por ello, hablaremos de arte “no occidental” para referirnos a aquel tipo de producciones culturales críticas que, elaboradas tanto desde países no europeos ni norteamericanos, como desde “el primer mundo”, realicen una

oposición abierta al neocolonialismo artístico, intelectual y, en el caso que vamos a analizar nosotros, incluso corporal.

Volviendo entonces al tema de la producción de imágenes de mujeres como una forma de violencia de género inserta en el marco de las relaciones de dominación del imperio Occidental, comenzaré contextualizando los ejemplos que a continuación voy a presentar.

Me gustaría que se comprendiera que no voy a dedicar ni un minuto a analizar ningún caso de “representaciones” de mujeres “no occidentales” producidas por los canales de información y del saber hegemónico, es decir, producidas desde el Occidente patriarcal (quizá deberíamos eliminar el último calificativo para ahorrarnos un posible epíteto que pueda provocar cierta confusión: el “Occidente”, desde su configuración como la ficción político-discursiva que es, sólo puede ser patriarcal). No lo voy a hacer por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque creo que todos tenemos estas imágenes “occidentales” más que presentes y, si no es así, basta con observar atentamente el fondo y la forma de las noticias ofrecidas por los principales canales informativos (escritos, televisivos o radiofónicos) europeos y estadounidenses, basta con recordar las imágenes que de estas mujeres ofrecen continuamente las producciones cinematográficas de la mayor industria de ocio global (Hollywood) y, sobre todo, basta con pararse a pensar sobre la escasísima información que de ellas y desde ellas, nos llega; más allá de las cuestiones “veladas” por las campañas tramposas de “exportación de valores democráticos” —siempre occidentales— o de las exhibiciones culturales producidas en Occidente donde la imagen de la mujer oriental sirve para llenar las agendas políticas (Mikdadi, 2005).

El segundo motivo al que me refería y que completa mi decisión de no mostrar imágenes de las mujeres “no occidentales” producidas en “Occidente”, es mi convencimiento de que sólo a través de la configuración de nuevos canales de visibilización¹, podremos acabar con la “tiranía de la representación”; una cuestión unida muy íntimamente al poder a lo largo de toda la historia. Por eso, todos mis esfuerzos irán dirigidos a presentar aquellos trabajos poco o nada visibles en los circuitos hegemónicos, justamente por su carácter crítico y activista.

En este sentido, quizá, podríamos comprender que los ejemplos que a continuación analizaremos, funcionan en toda esta cadena de valores y producciones de sentidos “otros”, como *contra-representaciones* que, desde múltiples direcciones, atentarán contra el monopolio de la propia actividad representacional; contra el propio concepto de Representación.

Partimos entonces del convencimiento de que la imagen de la mujer “no occidental”, sus diferentes representaciones producidas desde Occidente, han funcionado y funcionan todavía hoy como elemento clave en el sistema económico, simbólico y político del mundo contemporáneo, sostenido

¹ Esta decisión, como resulta fácil de adivinar, forma también parte de la lección feminista aprendida.

en el régimen de divisiones binarias y desiguales: Oriente/Occidente, Masculino/Femenino, Norte/Sur, etc.



C.U.L.I.T.A. México, país de tradiciones coloniales 2004

Si entendemos además que este proyecto, sostenido globalmente por diferentes relaciones de poder, dominación y violencia, es la “esencia” misma, el significado último del llamado “mundo occidental”, será fácil comprender que, como ya hemos anunciado, poca relación tiene nuestra argumentación con la tradicionales descripciones geográficas.

Es por ello que, desde el momento en que dejamos de utilizar la ficción occidental como un término de definición puramente “físico-geográfico”, nuestro análisis deberá recurrir a otra herramienta de trabajo fundamental: la noción de *autoridad*, descrita por Edward Said como una toma de posición en la producción de un conocimiento sobre otro(s) (Said, 2002) y que, en nuestro caso, funcionará como aquel concepto que fundamenta las diferentes formas de violencia de género producidas por el sistema patriarcal; justamente porque dicho sistema patriarcal es la base sobre la que se levanta la construcción Occidental, dirigiendo las primeras filas de su cruzada imperialista y siendo capaz de producir representaciones de sí misma y de *las otras* que acabará imponiendo como verdades absolutas.

Pero como desvela Said en relación a su concepto de *Orientalismo*, esta autoridad que “establece los cánones del gusto y los valores”, “no tiene nada de misterioso o natural; se forma, se irradia y se difunde” (Said, 2002: 43) y, por lo tanto, es susceptible de ser revisada, cuestionada e incluso desmontada.

Y es en este punto en el que, nuestras obras, como ejemplos de un tipo de producción cultural crítica, adquieren su papel principal: ante la imposibilidad de utilizar el conocimiento tradicional (es decir, aquellos saberes “académicos” que históricamente han legitimizado, por sí solos, las violencias representacionales) los artistas visuales, escritores, *performancers*, y otros actores “híbridos” de la producción cultural, tienen hoy en sus manos la oportunidad de estimular la conformación de un nuevo vocabulario de conocimientos² y de representaciones.

A partir de estas premisas, la gran variedad de “tácticas” utilizadas por cada creador nos impedirán, como veremos a continuación, establecer ningún tipo de categoría homogénea (ni desde el punto de vista técnico o formal ni, tampoco, desde su propuesta conceptual). Pero, en cualquier caso, estos diferentes *modos de hacer tácticos* compartirán un “no-lugar”³ de enunciación y quedarán, en cierto sentido, unidos por una voluntad política, desestabilizadora, común.

Pasemos entonces a observar una de las primeras obras que, como he comentado, han orientado mis intereses hacia el análisis de estas cuestiones de la “representación” de las mujeres “no occidentales” como herramienta puesta al servicio de la dominación patriarcal occidental.



Dan Perjovschi, Intervención 9ª Bienal de Estambul, 2005

Se trata de uno de los dibujos que componían la instalación *Istanbul Drawings*, realizada por Dan Perjovschi para la 9ª Bienal de Estambul, inaugurada en septiembre de 2005. Como su nombre indica, esta intervención estaba conformada por una serie de dibujos y textos, simplemente pintados

² Véase en torno a esta idea del “papel de la producción cultural”: Egerer, 2001.

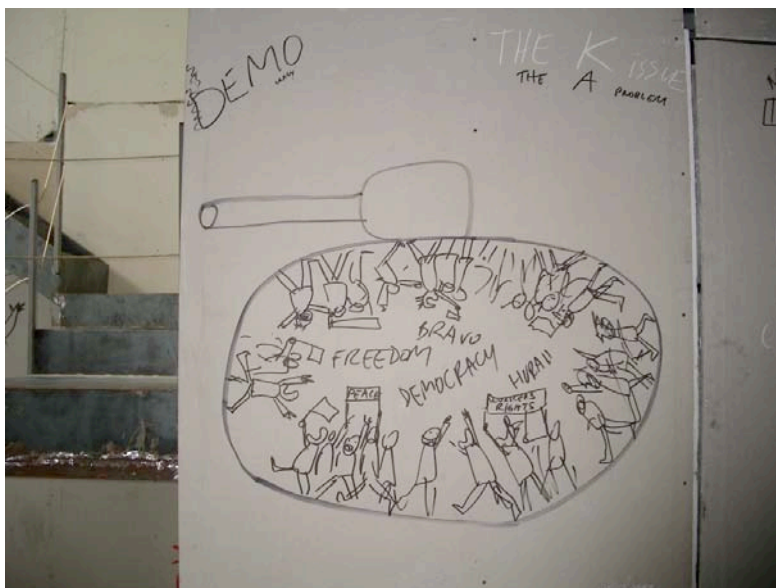
³ Michel De Certeau describía las “tácticas” (en contraposición a las “estrategias”) como “l’action calculée que détermine l’absence d’un prope”. La táctica, añadía, “n’a pour lieu que celui de l’autre”. Y es a ese “no lugar” de actuación al que De Certeau le adjudicaba la posibilidad de presentar un tipo de “movilidad sorpresiva que le haría aparecer allí donde no lo esperamos”. Frente a la fuerza y la visibilidad de la enunciación hegemónica, los “modos de hacer tácticos” representarían las astucias del “débil”: “En somme, c’est un art du faible” (De Certeau, 1990: 60 -61).

con rotuladores y tizas sobre las paredes del edificio Bilsar (el espacio que la organización cedió a Perjovschi para realizar su obra).

Este artista, de origen rumano, suele trabajar siempre *in situ*, atendiendo de manera crítica a las especificidades de cada contexto en el que, con sus dibujos, directamente interviene. Además Perjovschi se presenta insistentemente como creador “venido del Este”, preparado para trabajar en un ámbito (el arte contemporáneo) totalmente codificado por la Europa occidental y los Estados Unidos.

En este caso, si pensamos que la instalación fue realizada dentro de las fronteras turcas, y si recordamos que justamente en septiembre del 2005 se reabrieron los debates es torno a la posible adhesión de Turquía (Oriente) a la Unión Europea (Occidente), el mensaje resulta claro: la influencia desproporcionada de Occidente como foro cultural⁴, creador único de valores y sentidos, puede ser desvelada y denunciada al demostrar que dichos “principios”, en su “exportación”, pueden ser tan ridiculizables como la denuncia explícita en el dibujo de Perjovschi.

Podremos entonces leer este fragmento de la instalación como una contestación irónica y provocadora ante la acción del héroe occidental (siempre hombre) liberador de la mujer oriental (siempre necesitada de sus favores) y, de manera más general, podríamos interpretar toda la intervención de Dan Perjovschi como una crítica ácida y directa hacia toda la maquinaria de exportación unidireccional de conocimientos y valores.



Dan Perjovschi, Intervención 9ª Bienal de Estambul, 2005

⁴ Homi Bhabha introdujo esta idea al señalar que Occidente ocupa un lugar protagonista desproporcionado como foro cultural, en los tres sentidos de ésta expresión: “como sitio de exhibición pública y discusión, como lugar de juicio y como mercado” (Bhabha, 2002: 41).

Pero, centrándonos en el caso de estudio que nos ocupa, el hecho de que la imagen de la mujer sea protagonista tanto en esta obra como en la siguiente, “Isimsiz” de Burak Delier, demuestra que las posiciones críticas hacia el modelo hegemónico y neoimperialista occidental, están siendo conscientes de que hoy la mujer, de nuevo instrumentalizada, aparece como uno de los elementos fundamentales en las “justificaciones” de las últimas ocupaciones militares y políticas (el caso más evidente fue sin duda la ocupación de Afganistán y todo el debate que alrededor se generó en torno a los burcas, la ley del velo en las escuelas francesas y, más recientemente, el intenso “debate” generado en la sociedad británica).



Isimsiz (Sin Título), Burak Delier

En la obra de Burak Delier, una mujer aparece fotografiada cubriendo su rostro con un paño azul con estrellas amarillas: velada con la bandera de la Unión Europea. Aunque en este caso las lecturas son más ambiguas, sobre todo porque no existe un posicionamiento del artista tan claro como ocurre en el caso de Perjovschi, resulta curioso observar cómo esta obra (a la que yo sí adjudico una lectura crítica) ha sido reproducida hasta la saciedad acompañando la información generada en torno a la posible entrada de Turquía como miembro de la Unión Europea; y téngase en cuenta que

todo ello ha ocurrido en los mismos medios de comunicación que contribuyen diariamente a generar estas representaciones de mujeres que venimos denunciando como actos de violencia machista y colonialista.

No deja de ser paradójico que en estos artículos (y me refiero especialmente al caso de la prensa generalista española aparecida en estas fechas) donde la cuestión se centraba mayoritariamente en la enumeración de las “deficiencias democráticas” que Turquía presenta para entrar a formar parte de esta empresa europea, sea justamente una mujer “velada” (¿ocultada?) por la bandera de la Unión la que ilustre los comentarios.

En cualquier caso, considero que estas dos piezas que acabamos de describir, pueden ser leídas, *utilizadas* si se quiere, como elementos de denuncia ante la instrumentalización de la imagen de la mujer generada desde el “heroico” mundo Occidental.

Por todo ello, no me parece descabellado pensar que este tipo de obras podrían estar actuando en la línea de lo que Leela Gandhi denominó “the logic of inappropriate appropriation” (Ghandi, 1988). Tanto Dan Perjovschi como Burak Delier, recurren a unas imágenes que, a primera vista, parecen repetir, “imitar” diría Bhabha, las formas hegemónicas (occidentales) de representación de la mujer de Oriente Medio. Pero es entonces cuando comprendemos que en esa representación, tal y como apunta Gandhi, hay una diferencia fundamental: una “misrepresentation” —distorsión— (quizá *Mis(s)representation* en nuestro caso) que, en su articulación, desestabilizando las “representaciones” legítimas, convierte esta “imitación en pionera de la autodiferenciación colonial”.

La efectividad de este procedimiento resulta, de cualquier forma, desigual. Por un lado encontramos que, en la mayoría de los casos, estas piezas se difunden en canales al margen del gran aparato artístico global, pero esto, más que una desventaja, demostraría las posibilidades de oposición política y de activismo cultural ofrecidas por canales y circuitos “alternativos”. Por otro lado, como acabamos de ver con el caso de la foto de Delier, cuando estas piezas son “asumidas” por los canales de representación “occidental”, las obras corren el peligro de ser vaciadas de su potencial crítico, funcionando exclusivamente como ilustraciones de los discursos etnocéntricos a los que en principio parecían oponerse. Y además, no debemos olvidar que, cuando este tipo de obras logran “colarse” hábilmente por algún resquicio del sistema hegemónico, rápidamente puede ponerse en marcha un dispositivo infalible: la censura.

En un momento en el que tanto se ha hablado del problema de la libertad de expresión, a raíz del conflicto generado por las polémicas caricaturas de Mahoma, publicadas en un diario danés en septiembre de 2005 y extendidas rápidamente por toda Europa, tampoco estaría de más tratar de mirarnos a “nosotros” mismos y a “nuestros” discretos mecanismos de represión. En relación a esta

última idea, y a pesar de que no nos detendremos demasiado en esta cuestión, me gustaría presentar una obra producida por el grupo ruso AES. Se trata de un fotomontaje que resultó censurado en 2004, cuando formaba parte de la exposición colectiva “Veil”, producida por el inIVA de Londres.



Islamic Project, AES Group

La pieza pertenece a *Islamic Project*, una serie en la que este colectivo lleva varios años trabajando. Con estos fotomontajes, tal y como han asegurado, buscan “ridiculizar” la idea, extendida especialmente desde el comienzo de la primera Guerra del Golfo, de que exista un enfrentamiento inevitable entre las diferentes culturas. Lo describen como una especie de “psicoanálisis social”, capaz de visualizar los miedos de la sociedad Occidental hacia el Islam.

En cualquier caso, y aunque este tema se saldría de los objetivos marcados al comienzo de este estudio, me ha parecido interesante mostrar cómo, de nuevo, la imagen censurada, vuelve a ser una representación de una “mujer-estatua” velada; una “mujer-estatua” que además, quizá por ser de *hierro*, es uno de los símbolos más identificables del imperio estadounidense y, paradójicamente, una representación alegórica de la “libertad mundial”.

Siguiendo ahora con otro tipo de “tácticas”, me gustaría exponer otros dos ejemplos (en este caso dos producciones audiovisuales) bastante diferentes. En una línea crítica similar a los trabajos ya vistos, aunque acudiendo a otro tipo de imágenes más “sorprendentes” para ojos occidentales como los nuestros, la artista palestina Jaquie Salloum, en su pieza *Arabs a-go-go* (2003), busca

contrarrestar (contra-representar) las imágenes distorsionadas de la población de Oriente Medio que, desde las industrias informacionales y de ocio occidentales (especialmente estadounidense) se distribuyen globalmente.

A partir de un montaje-collage conformado por diferentes fragmentos de películas árabes producidas entre 1930 y 1970, Salloum busca, tal y como ella misma ha apuntado, “presentar a los árabes como nunca antes los habías visto (...) a menos que tú mismo seas árabe”⁵.

En este proceso, como la propia artista ha declarado, la imagen de la mujer es uno de los asuntos principales puesto que, como podemos ver en la pieza, no sólo no aparecen veladas sino que, paradójicamente, siguen las mismas modas y los mismos tipos de comportamiento dictados y difundidos por el sistema de consumo global.



Clip *Arabs a-go-go*, Jacqueline Salloum

<http://www.jsalloum.org/films.html>

Un año después, la misma Salloum realizó otra pieza de estructura bastante similar “The Planet of the Arabs”; en este caso los fotogramas tomados pertenecen a diferentes películas producidas en Hollywood, todas ellas muy identificables por los espectadores europeos.

Ahora, este planeta “árabe” no cuenta con la presencia de una sola mujer “no occidental”. Es interesante observar cómo esta “ocultación”, esta manera de “representar” mediante el ostracismo fuera de campo, funciona en realidad completando el proceso de caracterización del “resto” de la población no-occidental; es decir, de los hombres orientales definidos siempre por su comportamiento violento, su fanatismo religioso y profundamente antisemita, y por la exclusión de la presencia femenina en la esfera pública.

⁵ www.jsalloum.org



Clip *The Planet of the Arabs*, Jacqueline Salloum

<http://www.jsalloum.org/films.html>

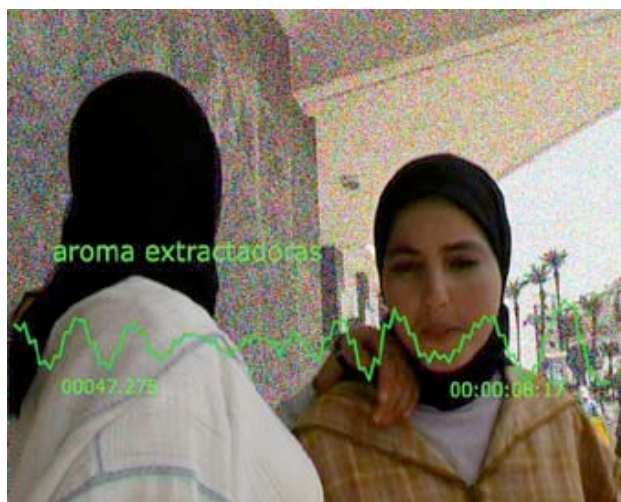
Por último, me gustaría referirme a una pieza quizás “más cercana” a nuestras vidas y preocupaciones como “habitantes” del Estado español.

Europlex es un trabajo dirigido por Ursula Biemann y Angela Sanders. Dividido en tres “diarios”, recoge respectivamente la experiencia de la gran cantidad de mujeres marroquíes que trabajan en los límites aduaneros como contrabandistas, aquellas otras que, cada día, cruzan por motivos laborales la frontera hispano-marroquí en viajes de ida y vuelta, o las que son explotadas por las subcontratas de grandes empresas multinacionales.

Me referiré exclusivamente al segundo fragmento del vídeo correspondiente a la vida de las “domésticas”. Estas trabajadoras conforman un gran colectivo de mujeres al servicio de hogares ceutíes y son parte de esa población “no occidental” y no representada que, por el grado de invisibilidad al que ven sometidas sus existencias, carecen de cualquier tipo de derechos: ni como “ciudadanas”, porque, en su gran mayoría, son empleadas ilegales; ni como “trabajadoras”, porque el caso del empleo doméstico sigue siendo una de las asignaturas pendientes de la lucha obrera “del primer mundo”⁶; y, ni siquiera, como “seres humanos”, ya que sus “derechos fundamentales” son constantemente violados en el marco de actuación que acabamos de describir.

⁶ A pesar de los logros emancipatorios conseguidos por “algunas” mujeres de este *primer mundo*; la incorporación de estas mujeres al ámbito laboral, en la mayoría de los casos, no se ha visto acompañada de una retribución del trabajo doméstico entre los diferentes miembros de las todavía tradicionales unidades familiares. Al contrario, se ha visto suplida por una masiva contratación de mano de obra “extranjera”, barata e ilegal que debe ser entendida, tal y como apunta H. Lutz, en términos de “cadena de cuidados globales”. Por lo tanto, debemos tener muy en cuenta, tratando de salir de los reduccionismos de tinte etnocéntrico, que la incorporación de la mujer occidental al mundo laboral no supone, en ningún caso, el fin de ese sistema patriarcal que sostiene la ecuación trabajo/género; al contrario, parece más ajustado pensar que, simplemente, nos encontramos ante un desplazamiento del mismo en niveles de etnicidad o nacionalidades (Lutz, 2002).

A pesar de todo, estas mujeres (al igual que el resto de trabajadoras migrantes instaladas en la península), con sus existencias nómadas y transfronterizas están desempeñando un papel capital en la transformación del “orden” geográfico, cultural y económico mundial, actuando como verdaderos agentes de cambio global (Lutz, 2002). Y todo ello pese a la ocultación a la que se ven sometidas y a pesar también de que, en el caso de las domésticas que traspasan todos los días la frontera, hasta el *tiempo* (con el cambio horario existente entre Marruecos y el territorio perteneciente a la U.E.) esté perfectamente diseñado para la explotación de sus vidas.



Europlex, Ursula Biemann y Angela Sanders.

Para concluir, me gustaría volver a una de las ideas iniciales con las que comencé este análisis. Como anuncié al principio de este artículo, estoy convencida de que este nuevo (des)orden global, a pesar de todos los logros conseguidos durante las últimas décadas por la lucha feminista del “primer mundo”, está generando nuevas formas de violencias de género. Un tipo de violencia ejercida sobre una población “femenina” que, además, ahora, se encuentra dividida y rearticulada de forma jerárquica debido a un doble desplazamiento geográfico y cultural: por un lado, marcado por los viajes de las migrantes hacia los países del “primer mundo” (“postcolonial voyage in”⁷) y, simultáneamente, condicionado por los nuevos viajes coloniales de ocupación mediática, cultural y, en algunos casos, incluso político-militar (“neocolonial voyage out”, podríamos denominarlos) protagonizados por el imperio estadounidense y europeo.

Es ahí, a la luz de este marco contextual que hemos trazado, donde debemos interpretar el tipo de producciones artísticas que he tratado de presentar: un tipo de actividades culturales y políticas

⁷ En su artículo, Egerer destaca este tipo de viajes, siguiendo la argumentación de E. Said, como sustitutos de los anteriores “colonial voyage out” (Egerer, 2001: 16).

caracterizadas por el cuestionamiento de las tradicionales posturas etnocéntricas y patriarcales, capaces de establecer nuevas relaciones que desestabilicen las oposiciones duales, el funcionamiento de los estereotipos, los repartos de poder y los ejercicios de violencia; capaz, en definitiva, de presentar nuevas formas de *representación*, donde el lugar de enunciación sea desocupado, definitivamente, por los ventrílocuos de siempre.

Por si todavía cupiera alguna duda, vuelvo a reiterar en estas últimas líneas, que en esta investigación, no es Oriente, ni las representaciones de las mujeres en Oriente, el punto de análisis principal. Al contrario, mi interés parte de la conciencia, poco a poco adquirida, de pertenecer y de estar formada en base a los valores y las formas de conocimiento de una potencia que, tal y como señaló Edward Said, ha tenido unos intereses muy definidos en Oriente (Said, 2002: 33).

Por lo tanto, mi denuncia, como investigadora feminista, está dirigida a demostrar cómo Occidente ha confeccionado un tipo de imagen de la mujer oriental que utiliza como instrumento al servicio de unos intereses que poco tienen que ver con la “liberación” del sujeto femenino. Al contrario, podemos asegurar que este tipo de representación conforma un nuevo modo de violencia de género, un tipo de violencia “geográfica”.

Por ello, y ante la imposibilidad de ni siquiera pensar en medidas que actúen internacionalmente en una dimensión legal, creo que la acción “transnacional” de este tipo de actividades político-culturales “no occidentales” es, hoy en día, una de las herramientas principales en la configuración de un nuevo proyecto feminista global.

Bibliografía

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la Cultura*, Buenos Aires: Manantial.

De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. 1- arts de faire*, París: Gallimard.

Egerer, C. (2001). “Ambivalent Geographies. The Exotic as Domesticated Other”, *Third Text. Critical Perspectives on contemporary art and culture* 55: 15-28.

Gandhi, L. (1998). *Postcolonial Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lutz, H. (2002). “At your service madam! The globalisation of domestic service”, *Feminist Review. Globalisation*, 70: 89-104.

Madra, B. & A.O. Gültekin (eds.) (2005). *Neighbours in Dialogue*, Estambul: Norgunk.

Mikdadi, S. (2005). “Transnacional artists: Arab American artists remapping the boundaries of Art”. In: Madra, B. & A.O. Gültekin (eds.) (2005): 125-150.

Said, E. (2002 [1978]). *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo.