

de una geometría desmoralizadora. Era una geometría que cuestionaba las estrategias formales del minimalismo –repetición, serialidad, orden- y valoraba el “sujeto que se imprime en el corazón de la materia”.

De hecho, ni los años sesenta ni la modernidad triunfante que asociaba la idea de genio a un solo sexo, que catalogaba categorías de rasgos formales específicos propios de la feminidad (lo pálido, trazos débil, líneas tenues) y que, como describieron Rozsika Parker y Griselda Pollock en su *Framing Feminism* (1981)⁴, continuaba manejando las prácticas discriminatorias contra la mujer instauradas en la Edad Media, apenas dieron cabida a las reivindicaciones de género. Una modernidad que si bien posibilitaba que artistas como Hesse se preguntaran ¿tengo derecho a la feminidad?, contemplaba con gran recelo el feminismo, y no sólo por parte de los hombres, sino por parte de las “mujeres modernas” que como Bridget Riley pensaban que reivindicar el derecho a lo femenino era sinónimo de hablar de un arte falto de aliento, parcial, local, de fondo sexual, en definitiva, de “un arte otro”. Para esta modernidad, el arte de los hombres era el arte sin sexo, sin mácula, universal lo cual, como afirma G. Pollock⁵, conllevó la invisibilidad de las mujeres artistas en las narrativas consolidadas y en las exposiciones que han canonizado la historia académica del arte moderno y contemporáneo.

Feminismo político

Las primeras respuestas a esa modernidad y a su “mentira liberal” se forjaron a finales de los años sesenta y a lo largo de los años setenta en el entorno del feminismo político que, inmerso en la reivindicación general de los Derechos Civiles y paralelo a los movimientos pacifistas norteamericanos y, en su primera etapa, a los movimientos estudiantiles en Francia, concebían el hecho de la diferencia sexual como una repolitización del sexo. El feminismo –según Lippard⁶-, tenía por objetivo cambiar el carácter del arte pero no en el sentido de crear algún estilo nuevo ni de

⁴ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1977*, Londres, Pandora, 1987, 1995.

⁵ Griselda Pollock . “Inscripciones en lo femenino”, en Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, of, and from the feminine*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1996 (ed. cast.: Anna Maria Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2000, pp.322-346).

⁶ L. Lippard, “Changing since *Changing*”, Introducción a *From the Center* (1976) . Texto incluido en Lucy Lippard, *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, Nueva York, The New Press, 1995, pp.31-41.

alterar su trayectoria formal⁷, sino en la voluntad de hacer de lo personal en tanto que collage de autobiografía y narrativa un proyecto político (“lo personal es político”), un proyecto que vinculase en último término, el arte con los diversos grupos de acción social con base comunitaria. Laura Cottingham en sus trabajos videográficos sobre el movimiento feminista norteamericano de los años setenta que se plasmaron en el vídeo *Not for Sale* (1998)⁸ expuso claramente cuáles eran los puntos en común de las feministas de aquellos años: la convicción de que el sexismo había distorsionado todos los aspectos del arte desde la escritura de la historia del arte hasta la economía del mercado, y la ceguera de los comisarios de exposiciones ante el arte hecho por mujeres.

En esta politización del género que insistía tácticamente en la diferencia sexual para intentar socavar los sistemas de poder, fue de gran eficacia la creación de colectivos como Women Artist in Revolution (WAR), fundado en Nueva York en 1969, Feminist Art Workers (1973), Women’s Caucus for Art (WCA, 1972), Women in the Arts (WIA), así como de revistas como *Feminist Art Journal* (1972-1978), *Chrysalis: A Magazine of Women Culture, High Performance* (1977-80) y en particular *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*. Esta revista publicada en 1977 fue la que en mayor medida sentó las bases de un cambio de significado en el arte a partir del fin del monopolio cultural masculino y a partir de lo que Linda Nochlin, en el que puede considerarse “manifiesto” de un primer discurso crítico feminista en el marco de la historia del arte, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, denunciaba como exclusión y devaluación por parte de las instituciones artísticas de corte patriarcal del trabajo de la mujer⁹.

Entre las principales representantes de este feminismo hay que destacar la aportación fundamental de artistas como Judy Chicago y Miriam Shapiro¹⁰ que,

⁷ Decía Lippard: “Una de las mayores cuestiones en las que se enfrenta el feminismo es si la innovación estilística es la única innovación posible, o si hay otros aspectos de la originalidad que todavía tienen que ser investigados. Quizás las ideas preestablecidas para los hombres pueden resultar inadecuadas para las mujeres”, en “Changing since Changing”, *art. cit.*, p. 36.

⁸ Laura Cottingham, *Not for Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s*. (Video, 90 minutos, Nueva York, Hawkeye Productions, 1998). De Cottingham ver también: *How many “Bad” Feminists Does It Take to Change a Lightbulb*, Nueva York, Sixty Percent Solution, 1994.

⁹ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artist?”, *Art News*, enero 1971, pp. 22-39.

¹⁰ Judy Chicago fue la creadora del *Feminist Art Program* (1970), un programa dedicado a hacer arte por y sobre mujeres, con una primera sede en Fresno (California).

haciendo suya la cuestión de Lucy Lippard ¿qué es la imaginería femenina?¹¹, rescataron la experiencia y la autoexploración personal de la mujer, y su representación en el campo sexual y en el cuerpo fomentando con ello una nueva interpretación de la sensibilidad y la estética ya no contemplativamente femenina, sino *reivindicativamente* feminista.

Esta reivindicación de una mitología femenina propia, inspirada en parte en las teorías de Simone de Beauvoir que en su *El segundo sexo* (publicado en Francia en 1949 y traducido al inglés en 1953) sostenía que las mujeres “no nacen sino que se hacen”, fue la que llevó a Judy Chicago a practicar el *BVicar* la autobiografía literaria (*Through the Flower*, 1975¹²) y la biografía comunitaria de las mujeres que tomó cuerpo en una de las obras más emblemáticas del feminismo de su época *The Dinner Party* (1974-1979). En ésta, a través de unos repertorios iconográficos repetitivos, la flor-vagina, una flor que tenía sus orígenes en la pintura de Georgia O’Keeffe, Chicago buscó excavar el contenido universal femenino fruto de la experiencia de las mujeres con su cuerpo, una experiencia universal e intrínseca a la totalidad de las mujeres. Buscó en cierta medida el equivalente de la dualidad pene/falo en el ámbito de lo femenino.

Feminismo crítico

Pronto, sin embargo, una nueva generación de feministas surgidas del psicoanálisis y del marxismo acusaron este feminismo “esencialista” centrado básicamente en las relaciones entre el cuerpo femenino y la subjetividad de ingenuo, narcicista, kitsch y *passé*, e incluso de racista y heterosexista en el sentido de que explotaba la imagen-vagina como una “celebración” acrítica de la historia y las vicisitudes de las mujeres.

Fue en este sentido como Laura Mulvey en su influyente ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”¹³ desplazó el interés de las “vidas” de las artistas

Con la incorporación de Miriam Schapiro, el programa en 1970 siguió sus actividades en el Cal Arts en Valencia, California.

¹¹ L. Lippard, “GAT is Female Imagery”?, *From the Center*, *op. cit.*, p. 80

¹² En esta autobiografía, (*Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Nueva York, Doubleday, 1975) Judy Chicago afirmó: “Desplazarse a través de la flor es un proceso útil a todas nosotras, un proceso que puede conducirnos a un lugar en el que podamos expresar nuestra humanidad y valores como mujer a través de nuestro trabajo y nuestras vidas”, p. 206.

¹³ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and the Narrative Cinema”, *Screen*, 16,3, 1975. (ed. cast.: “Placer visual y cine narrativo”, en Brian Wallis (ed.). *Arte después de la*

hacia un análisis de la lógica de la representación. Al igual que otras artistas y teóricas del momento como Mary Kelly y Teresa de Lauretis, Mulvey se inspiraba en las teorías del psicoanálisis lacaniano, aunque tomando el psicoanálisis como un “arma política” para prestar especial atención a la función de la imagen, la mirada, el autor y el espectador. Partiendo del uso que hacía Lacan de la fase del espejo y de lo imaginario, Mulvey buscó conexiones entre la mirada y el descubrimiento de la diferencia sexual, es decir, de la falta del pene. Las halló en el cine narrativo de la época dorada de Hollywood, de los años 30 a los 50, en el que las imágenes de mujer llenas de “glamour” se convertían en sustitutas del imaginario falo, provocando y satisfaciendo la mirada masculina guiada por el “instinto escopofílico” (el placer de mirar a una persona como un objeto erótico). Por estos impulsos voyerísticos y fetichísticos, el hombre pasaba a ocupar un destacado papel activo en la acción mientras que las mujeres quedaban relegadas a la condición de materia prima pasiva. El placer, según Mulvey, se reducía a algo negativo (según la ideología del orden patriarcal, el placer cinematográfico es dominado por la mirada masculina), una marca en el proceso de confabulación del espectador con un sistema sexual opresivo.

Las teorías de Mulvey y sus análisis de la mirada masculina en términos psicoanalíticos son de una gran utilidad no sólo para adentrarnos en el feminismo en el campo cinematográfico (“lo que define el cine, diría Mulvey, es el lugar de la mirada, la posibilidad de variarla y hacerla patente”¹⁴) sino en el plástico. Así se explican, por ejemplo, las iniciales series fotográficas de Cindy Sherman *Untitled Films Stills* de 1977-1979 donde la artista analiza distintos estereotipos femeninos (la mujer como ingenua, como provocadora sexual, como intelectual, como sumisa, como ama de casa, la mujer coqueta, provocadora, etc.), análisis en los que Mulvey ve un comentario crítico al tipo de mirada que sugiere el cine narrativo ilusionista y una vía de erosionar la satisfacción, el placer y el privilegio que derivan de los mecanismos voyerísticos activos /pasivos¹⁵.

En el ámbito influido por el psicoanálisis de Lacan y el marxismo habría que situar asimismo el trabajo de la teórica y artista estadounidense afincada en Gran Bretaña, Mary Kelly. Sus conceptos quedan explícitos en la interpretación de la maternidad que hace en *Post-Partum Document* (1973-1979), un informe “multimedia”

modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2001, pp.365-378).

¹⁴ L. Mulvey. “Placer visual y cine narrativo”, *art. cit.*, p. 376.

¹⁵ L. Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The World of Cindy Sherman”, *New Left Review*, 188, julio-agosto 1991.

con seis secciones y 135 unidades, en el que a través del análisis de los primeros seis años de las relaciones madre-hijo se bosquejan procesos de formación del lenguaje, del yo y de la posición sexual en función del orden patriarcal. En sus notas teóricas basadas en la teoría del espejo lacaniana, M. Kelly ¹⁶, aparte de trazar un mapa de la identidad femenina a través de los diversos momentos del desarrollo del niño, habla de la mujer como artista en tanto que involucra la subjetividad en la ideología, el lenguaje y la diferencia sexual. Para Kelly lo importante no es tanto la iconografía femenina sino el ver la obra desde un punto de vista social y cultural como una fuente de fantasías, deseos y subjetividades específicamente femeninas. Tal como afirma Kate Linker, el *Post Partum Document* localiza la feminidad materna en el placer narcisista de identificación con el niño, una identificación que, a través del falo, sirve para suplementar su lugar negativo(...). La necesidad última de división, requerida tanto por los procesos de maduración del niño como por la prohibición edípica que imponen el Padre y la Ley, quiebra esta fantasía de unión”¹⁷.

El feminismo de Mary Kelly, al igual que el de la historiadora del arte británica Griselda Pollock, hay que entenderlo como fundamentalmente crítico, en el sentido de que, sin renunciar al concepto de subjetividad (a la autoría o sus intenciones) ni a la experiencia de género de la artista ni al contenido de su arte, busca romper los regímenes de poder, de significación ideológica, de sexo, y de diferencia social. Y es en este énfasis puesto en la “problemática feminista” más allá de la “práctica artística feminista” cuando el psicoanálisis se vincula con el marxismo de Althusser (no hay ideología sin sujeto, afirma Althusser) en el sentido de que lo femenino siempre remite al marco teórico e ideológico en el cual se sitúa su práctica y, en último término, a las relaciones sociales de poder. Louise Bourgeois, Hanne Darvoben, Ana Mendieta, Martha Rosler o Francesca Woodman serían, a juicio de G. Pollock entre muchas otras, ejemplos de un “feminismo crítico”, feminismo en el que se conjugan teoría, arte, literatura, ideología y autobiografía¹⁸.

¹⁶ Mary Kelly, “Art and Sexual Politics” (1977), texto incluido en la antología de escritos de Mary Kelly de 1976 a 1995: *Imaging Desire*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996, pp. 2-10.

¹⁷ “Representación y sexualidad”, *Parachute* 32, otoño 1983, pp. 12-23 (ed. cast.; en Brian Wallis (ed.), *op. cit.*, p. 407).

¹⁸ Estas tesis fueron ampliamente puestas de manifiesto en la muestra *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20 th Century Art. In, of, and from the feminine* comisariada por Catherine de Zeguer, en concreto en el texto ya citado de Griselda Pollock, “Inscripciones en lo femenino”.

En la lucha contra el esencialismo y el orden simbólico femenino practicada por algunas de las teóricas disidentes del pensamiento lacaniano como Luce Irigaray¹⁹ y Hélène Cixous²⁰ que, desde el concepto crítico de la *écriture féminine* reivindican un imaginario y un simbólico femenino fue fundamental el pensamiento postestructuralista de Roland Barthes. Tras proclamar en 1968 “la muerte del autor”, Barthes efectivamente constató como eran precisamente las mujeres, aquellas que escasas veces habían tenido acceso a la posición privilegiada relativa al genio y a la originalidad, las que recibían de una manera más directa los beneficios para acceder a una nueva posición estratégica y ocupar una nueva zona libre de autoridad: “En los mapas trazados por los hombres hay una inmensa zona blanca, una *terra incógnita* donde habita la mayoría de las mujeres. Todo este país está a nuestra disposición para que lo habitemos y lo describamos”²¹.

Postfeminismo

Si el feminismo de Kelly y Mulvey potenciaba los territorios del deseo en el camino de la visión y el de Julia Kristeva cuestionaba la *écriture féminine* y defendía el género como una construcción social (“creer que es mujer es casi tan absurdo y siniestro como creer que se es hombre”²²) erosionando con ello la subjetividad dominada por lo fálico, una nueva generación de feministas planteó su lucha desde el punto de vista de la teoría y del discurso crítico a través de las estrategias deconstructivistas aplicadas a los roles estereotipados de masculinidad/feminidad.

De esta manera _el “contenido feminista” de artistas como Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Dara Birnbaum, Louise Lawler, Sarah Charlesworth, Silvia Kolbowski, o Jenny Holzer ya no se deduce de su superficie, sino como apuntó Craig Owens²³, de la sistemática destrucción de los mitos culturales derivados del

¹⁹ Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman* (1974).

²⁰ Hélène Cixous, Susan Sellers (ed.), *The Hélène Cixous Reader*, Nueva York y Londres, Routledge, 1994.

²¹ Citado por Jo Anna Isaac, “The Dialogical Imagination”, en *Dialogue with the Other*, Odense, Dinamarca, 1994 (ed. cast. “La imaginación dialógica”, en *Los manifiestos del arte posmoderno, op. cit.*, p. 321).

²² Declaraciones de Julia Kristeva de 1974. En T. Moit, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 170.

²³ Craig Owens, “The Discourse of the Others: Feminist and Postmodernists”, en Hal Foster (ed.), *The AntiAesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, pp. 55-57 (ed. cast.: “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, 1985, 1999, pp. 93-124).

sistema patriarcal y monocultural de la modernidad, incluyendo una crítica a la representación, a la autoría, a las grandes narrativas, al aura y a la maestría, a la transida apropiación y a la ironía. Era éste un feminismo que en el discurso de las diferencias entraba en absoluto conflicto con artistas como Julian Schnabel que buscaban emular con sus grandes y ampulosos lienzos el gesto y la originalidad “masculina” que había caracterizado a la generación heroica de expresionistas abstractos norteamericanos de postguerra.

Una de las artistas o “trabajadoras culturales” que con más radicalidad supo captar esta “opacidad” o contingencia del discurso feminista fue Sherrie Levine que ya en sus re-fotografías –fotografías de fotografías sin reinterpretación o modificación alguna- siempre de autores masculinos como Walker Evans, Edward Weston o Alexander Rodchenko, procedió a una reflexión sobre la noción de “paternidad” de la obra para liberarse de la “angustia de la influencia” y de las referencias edípicas. Más explícita si cabe se muestra Levine en sus dibujos y acuarelas –prácticas de reputación menor asociada a las labores femeninas – en las que reproduce telas de algunos de los más destacados pintores del siglo XX (*After Egon Schiele, After Malevich, After Joan Miró, After Matisse*). Frente al acto de creación única, original y aurática, Levine propone su “trabajo manual” (el arte deja de ser creación y se convierte en trabajo) y su propio placer (siempre reconoció gozar con sus labores), trabajo y placer hecho a costa de la autoridad o del *ethos* masculino, para en último término subvertirlo y dejar el camino libre para que las mujeres reivindiquen el mando de la sociedad.

En el caso de Barbara Kruger son las voces femeninas o también su propia voz en primera persona (I, WE) las que emiten gráficamente los mensajes de sus obras, una nueva versión del fotomontaje a partir de anuncios de revistas, periódicos, carteles, señales públicas, etc.: “Tu mirada golpea mi mejilla”, “No nos puedes comprar con disculpas”, “No necesitamos otro héroe”. En estas obras el YOU es siempre el hombre espectador, el sexo masculino, el poder del cual Kruger busca desmitificar, desacreditar y contradecir. Con este uso de pronombres personales (lo que denomina *direct address* o *carnal discours*) el hombre, el YOU, de emisor tradicional de órdenes y de mensajes se convierte en simple receptor. Su poder monopolista se está agotando. En este sentido su instalación en la Mary Boone Gallery de Nueva York (1991), *All Violence is the Illustration of a Pathetic Stereotype*, hacía referencia a la violencia que el YOU ejercía sobre “los otros”, una referencia entre ética (Kruger no moraliza sino que moviliza al espectador) y política.

Más ambiguas son las obras calificables de anarco-situacionistas de Jenny Holzer para quién la primera persona (“Estoy despierta allá donde las mujeres mueren”, o “A menudo tendrías que actuar sin sexo”) nunca existe, y el “yo” es en todos los casos un sujeto social: “Siempre intento –sostiene Holzer- que no se identifique mi voz. No quiero ser identificada como una voz de mujer, porque pienso que cuando las cosas son categorizadas -voz de mujer-tienden a ser desestimadas o rechazadas”.

El feminismo de los años noventa

Los años noventa asistieron una radicalización de las posturas feministas por parte de artistas que, siguiendo el camino abierto por el colectivo Guerrilla Girls formado por mujeres artistas anónimas que se autocalificaron de “conciencia del mundo del arte”, quisieron manifestar actitudes de rabia y resentimiento frente a la hegemonía del poder masculino imperante, rabia que en ocasiones quedó enmascarada por el recurso al humor, como en el caso de las artistas Sue Williams, Nicole Eisenman y Deborah Kass. Se asentó también la teoría *queer* defendida por teóricas como Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler y Laura Cottingham, teoría que desafió la dependencia de la identidad de género a las nociones normativas de heterosexualidad. Los trabajos fotográficos de Nan Goldin, Della Grace Volcano, Catherine Opie parecían dar la razón a las teorías de expuestas por la socióloga y filósofa Judith Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity* (1990) y en *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993)²⁴. En estos textos, Butler, a partir de una cierta “fantasía sexual” reivindica tanto el feminismo radical lesbiano como la masculinidad radical gay más allá de los discursos homofóbicos entendiendo el género no como una esencia física o un constructo cultural sino como una performance basada en una “estilizada repetición de actos”.

En esta línea de considerar el genuino feminismo como una “mascarada de la feminidad” habría que situar el trabajo de numerosas artistas de la performance y fotógrafas como Zoe Leonard, y sus trabajo sobre el deseo lesbiano, los retratos de *drag kings* de Catherine Opie y de De Lagrace Volcano, las series de lesbianas latinas de Laura Aguilar y los proyectos de las artistas españolas HelenaCabello/Ana Carceller que en 2000 comisariaron *Zona F*²⁵. Fue ésta una muestra en la que a través del trabajo de artistas como Eija-Liisa Ahtila, Nicole Eisenman, Alicia Framis, Jim Hodges, Jac Leirner, Sarah Lucas, Yasumasa Morimura, Marina Núñez y Jane & Louise Wilson, se

²⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*, Londres y Nueva York, Routledge, 1990 y *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of the Sex*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993.

²⁵ *Zona F*, Espai d’Art Contemporani, Castelló, 3 febrero-9 abril 2000.

pretendía cuestionar los estereotipos aún vigentes respecto a los discursos feministas como una metáfora de un “paisaje imaginario”, sin limitaciones geográficas, formales o de género.

Zona F, así como otras preocupadas por la cuestión del género y la identidad: *El Rostro Velado. Travestismo e identidad en el arte* (San Sebastián, 1997) y *Transgénicas (Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo)* (San Sebastián, 1998) o *Héroes caídos. Masculinidad y representación* (Castelló, 2002) desafiaron la identidad inamovible y esencialista, provocando recorridos transversales y horizontales en una abierta mezcla de posibilidades, fisuras, superposiciones, disonancias y excesos de significado.

Desde otro enfoque, el de desplazar el sexo a cuestiones de raza y clase más cercano al pensamiento a medio camino entre el feminismo y del postcolonialismo de la teórico cultural india Gayatri Spivak y su concepto de “esencialismo estratégico”²⁶ se podrían inscribir los trabajos de Adrian Piper, Trinh T. Minh-ha y Coco Fusco, artistas y teóricas²⁷ de color que se plantean el hecho de cómo las mujeres (en tanto que subalternas) han sido colonizadas en un sentido real y metafórico, abordando el sujeto femenino y colonial en un proceso de deconstrucción tendente no tanto a destruir el centro (patriarquía, neocolonialismo) sino a desplazarlo, para propiciar el acceso de lo marginal a la elite. La práctica artística de Adrian Piper que se identifica a sí misma como negra sin parecerlo se sirve de sus personales dificultades como artista afro-americana con ancestros europeos para considerar la interacción de los grupos étnicos en Norteamérica en su lucha contra una monolítica identidad euroamericana enfrentada con un “exótico otro”. Su objetivo: una sociedad liberada de los subliminales odios racistas y de los miedos en los que la actitud hacia la otredad étnica y cultural no se basa en la tolerancia sino en la aceptación. Por su parte, la filmografía de la escritora y cineasta vietnamita afincada en Estados Unidos Trinh T. Minh-ha explora, en una vía a la vez poética y política las fronteras entre documentación y ficción y los espacios intersticiales entre diversas culturas, géneros, disciplinas y esferas visuales y musicales. Y lo hace desde la atalaya de su interés

²⁶ Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, en P. Williams y L. Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 1994. Ver también *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Methuen, 1987.

²⁷ De Trinh T. Minh-ha ver *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (1991), de Coco Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (1995) y de Adrian Piper, “Passing for White, Passing for Back”, en Joanna Frueh, Casandra L. Langer y Arlene Raven (eds.), *New Feminism Criticism: Art, Identity, Action*, Nueva York, Icon Editions, 1992.

etnográfico, analizando políticas de la representación en sociedades orientales, especialmente en la vietnamita a la cual pertenece.

Esta voluntad de visualizar las cuestiones de raza e identidad, a la que habría que sumar las aportaciones de teóricas como bell hooks, Kimberlè Williams Crenshaw, Toni Morrison y los últimos trabajos de Luccy Lippard que tratan de vincular etnicidad con identidad sexual, se podría concretar en la sentencia escrita por Coco Fusco en su “Fantasies of Oppositionality”: “Las identidades raciales no son sólo negras, latinas, asiáticas o nativo americanas; también son blancas. Ignorar la etnicidad blanca es redoblar su hegemonía. Obviar toda referencia a la etnicidad blanca significa eliminar todo juicio crítico en la construcción del otro”²⁸.

La pluralidad de las posiciones expuestas se deslizan, en cualquier caso, entre dos amplios movimientos cronológicamente sucesivos. El primero de ellos es de la “igualdad” o “identidad” radical que llevó a las feministas de los años 60 a practicar un discurso esencialista bañado de idealismo trascendental, un discurso y un posicionamiento crítico con el poder patriarcal y con sus mecanismos de explotación, pero que, a su vez, buscaba una homologación con el modelo masculino. El polo opuesto es el posfeminismo de la “diferencia” que pretende deconstruir la frontera que la “ideología masculina”- entendida como una y única- ha trazado entre lo público (las macroinstituciones del aparato del Estado) y lo privado (el microtejido biográfico o comunitario y la textura horizontal de lo cotidiano) y crear un escenario en el que se entrecrucen las fuerzas psíquicas y sociales.

Este último es, sin embargo, un escenario en el que, como señala la teórica chilena Nelly Richard, lo “femenino” en ningún caso puede dejarse *regionalizar* hasta el punto de convertirse en expresión minoritaria y en franca competencia con la multiplicación de “diferencias” o de “otros” (el otro racial, el otro sexual, etc.). El reclamo del feminismo - apunta Richard- debería más bien ser *transversal* a toda problemática de la identidad, ya que el eje, por ejemplo, de la diferencia sexual “recorre el campo de todo lo que ejemplarmente se reparte como razones y derechos para la normalización cultural de la subjetividad social”²⁹. Además, en el caso latinoamericano, sugiere Richard, ni lo femenino puede ser considerado simple variante diferencial de lo masculino, de la misma manera que tampoco lo periférico

²⁸ Citado por bell hooks, “Representing Whiteness. Seeing Wings of Desire”, en Nicholas Mirzoeff (ed.), *Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998, 2001, p. 343.

²⁹ Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura, políticas*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 67.

puede resignarse a ser exóticamente celebrado como manifestación de una simple “diversidad” cultural. Por ello el feminismo latinoamericano ha de preocuparse de buscar los intersticios de la teoría metropolitana para aprovechar las “diferencias” como forma de dialogar con las teorizaciones posmodernas de lo “otro” validadas en los centros internacionales³⁰.

³⁰ N. Richard, *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco de Zegers Editor, 1993, p. 80.