

ORÍGENES DEL ARTE FEMINISTA ESPAÑOL: DE 1960 A 1970

ORIGINS OF SPANISH FEMINIST ART: FROM 1960 TO 1970

Virginia LÓPEZ FERNÁNDEZ

Author / Autora:

Virginia López Fernández
Universidad de Castilla-La Mancha
Ciudad Real, Spain
virginalopez602@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3786-9060>

Submitted / Recibido: 03/11/2019

Accepted / Aceptado: 22/06/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

López Fernández, Virginia. «Orígenes del arte feminista español: de 1960 a 1970». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021): 307-331. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.13>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Virginia López Fernández

Resumen

Con el objetivo de exponer los orígenes del arte feminista en España, contextualizando la situación de las artistas de los años sesenta y setenta marcadas por los roles de género y el sometimiento heteropatriarcal sostenidos por el tardofranquismo y la transición, sin dejar de analizar la permeabilidad de dicha temática en el desarrollo de los discursos expositivos desde los sesenta hasta la actualidad, planteo un análisis comparativo entre el arte feminista español y el americano. Articulo el relato en torno a las temáticas de mayor relevancia, visibilizando la denuncia de la discriminación femenina y la crítica a la hegemonía del sistema cultural patriarcal ejercida por las artistas feministas de la época. Construyo el núcleo informativo sirviéndome de una metodología biográfica, sociológica, iconográfica y de barrido bibliográfico con el fin de revisar la historiografía desde el género como categoría de análisis y esclarecer el papel de las mujeres en el arte.

Palabras clave: arte feminista español; franquismo; patriarcado; feminismo americano; exposiciones feministas.

Abstract

With the aim of exposing the origins of feminist art in Spain, contextualizing the situation of the artists of the sixties and seventies marked by gender roles and heteropatriarchal subjugation sustained by late Francoism and transition, while continuing to analyze the permeability of this theme in the development of expository discourses from the sixties to the present day, proposed a comparative analysis between Spanish and American feminist art. I write the story about the most relevant themes, making visible the denunciation of female discrimination and the criticism of the hegemony of the patriarchal cultural system exercised by feminist artists of the time. I build the information nucleus using a biographical, sociological, iconographic and biographic scanning methodology in order to review historiography from the genre as a category of analysis and clarify the role of women in art.

Keywords: Spanish feminist art; Francoism; Patriarchy; American feminism; Feminist exhibitions.

1. ARTE FEMINISTA: EL CASO ESPAÑOL

Para conocer los inicios del arte feminista español, es conveniente destacar cuestiones previas que nos delimitarán el objeto de estudio. En primer lugar, la influencia del arte feminista americano, el cual fue conocido en España paulatinamente en los sesenta y setenta, sirviendo de referente para las autoras españolas, quienes carecían de precedentes nacionales. En segundo lugar, la situación política que atraviesa España en esos mismos años, cuando la dictadura franquista controlaba el ámbito sociocultural a través de la censura, motivo por el cual no llegaron con inmediatez ni claridad movimientos e hitos socioculturales coetáneos (Tejeda, «Artistas» 82).

A consecuencia de dicho contexto sociopolítico, las artistas españolas contactaron con el arte feminista americano con restricciones, de forma aislada, no siendo hasta la caída del régimen cuando se dio el auge del arte feminista en España, momento en el que artistas y teóricas llegan al culmen de sus producciones. Es el caso de Amelia Valcárcel, que, a través de la filosofía del derecho y la ética reflexionó acerca de la libertad de elección en cuestiones de maternidad, conciliación, discriminación sexual laboral o feminización de los cuidados. En *Sexo y filosofía: sobre mujer y poder* de 1991 y *La política de las mujeres* de 1997, la autora vincula feminismo y política en términos de

igualdad, racionalidad e individualismo planteando reflexiones sociológicas e históricas en relación con el poder, el cuerpo y el espacio de las mujeres desde la perspectiva filosófico-feminista (Castillo y Sáez 405-406).

Con anterioridad a la Guerra Civil, las artistas vanguardistas buscaron crear una nueva imaginería e identidad femenina, trabajo que, al igual que en el caso de los colectivos feministas que lucharon por una educación igualitaria y accesible, fue disuelto por el estallido de la guerra y la dictadura, lo que provocó la pérdida de los derechos femeninos obtenidos durante la Segunda República (Molins 75-80). La dictadura implantó un modelo social y un corpus legislativo fundamentados en la moral católica y en la tradición, redefiniendo los modelos de feminidad existentes, motivo por el cual las artistas del primer franquismo ahondaron en las identidades de género a través de propuestas visuales que convivían con las construidas por el discurso oficial de la dictadura (Roson 275-280), siendo la Sección Femenina el organismo que definía y perpetuaba el modelo femenino hegemónico contrapuesto al republicano, el cual reivindicaba el ámbito público como espacio participativo de las mujeres (Morcillo 42).

Durante los sesenta y hasta el fin de la dictadura, en la sociedad española convivían la modernización y la tradición, hasta que en 1975 se recrudece la violencia institucional tras el Proceso de Burgos o los últimos fusilamientos ejecutados por el régimen. Las instituciones validan los cánones corporales, los roles de género y las normativas de comportamiento femeninos con el fin de mantener el heteropatriarcado, pues el control de la sexualidad y del cuerpo de las mujeres sostienen el ideal nacionalcatólico de la época (Garbayo 1-15). Se instauró la doble moral al modificar la normativa de la censura para permitir la hipervisibilidad del cuerpo femenino a través del destape, un movimiento que cargó el desnudo de tintes políticos en nombre de la libertad y la democracia. Dicho movimiento fue justificado a través de la intencionalidad de cuestionar la normativa social establecida (Rincón 417-421), aunque la realidad supuso la ausencia de libertades debido a la imposición de los modelos binomiales sexo-género que establecían la hegemonía de la masculinidad y la feminidad, rechazando cualquier modelo identitario alternativo.

El contraventor feminismo de la transición provocó un cambio sustancial en la sociedad de la época que avanzaba hacia la emancipación femenina y la caída del ideario colectivo nacionalcatólico, con la crecida del activismo,

la producción académica y la profesionalización femeninas, la creación de grupos feministas y la toma de espacios culturales, siendo el mayor logro la incorporación de lo privado a la práctica política, elevando el ámbito privado a categoría social (Montero y Cervera 148). Al multiplicarse los temas de interés social y hacer partícipes a las mujeres del ámbito público, se da el cuestionamiento de lo político; las mujeres se identificaron unas con otras por la falta de derechos, lo que dio lugar a una nueva identidad colectiva fruto del sentimiento de exclusión, con el fin de conseguir derechos y la resignificación de ser mujer.

Las pioneras del arte feminista español estuvieron relacionadas con el antifranquismo, el arte conceptual y el Pop, desarrollándose condicionadas por la censura, los roles de género que emanan del nacionalcatolicismo imperante y la represión del régimen, lo que hizo que el movimiento floreciese paulatinamente, de forma aislada y sin formación de grupos, siendo la situación sociopolítica española la responsable de que el arte feminista naciese y se desarrollase veinte años más tarde que en el caso americano (González 70-100). Las primeras obras mostraron una implicación sociopolítica velada, debido a que la mayor parte de las artistas feministas del momento eran antifranquistas, por lo que no pudieron clarificar el mensaje, a diferencia de las coetáneas autoras feminista americanas, cuya situación sociopolítica permitió la producción de obras con alta carga política y sin censura.

Por lo expuesto, los sesenta-setenta resultan convulsos debido a las variaciones sociopolíticas que derivan del franquismo tardío y la reciente transición. Acontecieron unos hechos relevantes que adulteraron el feminismo de la época, como fue el caso de los partidos de «nueva militancia» de izquierdas, demócratas y feministas que aplazaron las demandas femeninas dando prioridad al restablecimiento de la democracia y del sistema de libertades (Tejeda, «Prácticas» 102). Los acontecimientos de mayo del 68 francés serán los impulsores del florecimiento libertario español característico de los inicios del arte feminista; unos hitos donde la sociedad francesa tomó el espacio público con el fin de visibilizar la lucha feminista, las libertades sexuales y la propiedad del cuerpo, naciendo el Movimiento de Liberación de las Mujeres (Colson 21). Una corriente influyente en las artistas feministas españolas, que tomó fuerza en los noventa con la relectura de los constructos socioculturales que dieron forma al ideario e imaginario femeninos, los roles

de género, las desigualdades y la reelaboración de las identidades femeninas desde la autonomía.

En consecuencia, gran parte de las artistas feministas españolas decidieron no militar en grupos activistas, ya que trasladar las demandas sociopolíticas contenidas en sus obras al ámbito público supondría una doble discriminación: mujeres y feministas. Unos inicios marcados por el rechazo mayoritario del activismo en favor de la profesionalización e inserción en el mercado artístico, que dieron paso de forma progresiva a la expresión antiautoritaria, la reivindicación del cambio sociopolítico, la visibilidad de la creación de un nuevo ideario e imaginario libertarios contra el capitalismo a través de la cultura, la militancia antifranquista y el activismo feminista (Zambrana 37-49).

Una de las circunstancias que caracterizaron al arte feminista español como velado, de desarrollo discreto y paulatino, fue la ausencia de soporte teórico nacional del que partir, además de la desconexión del panorama artístico global ya que el país se vio aislado a nivel económico y cultural durante la dictadura (Navarrete, Vila y Ruido 158-187). Hasta la llegada de la democracia no tuvieron acceso a dicho corpus teórico, del que participaron numerosas escuelas de arte feministas, siendo la *Womanhouse* de 1972, a manos de J. Chicago y M. Schapiro, uno de los principales referentes del ámbito artístico español (Alario 52-53). Las artistas feministas españolas se desarrollaron insertas en un sistema patriarcal sexista mucho más marcado que en el caso americano, dentro de un sistema educativo sesgado que las excluía de la profesionalidad y los principales medios de exhibición, además de sufrir la minusvaloración de sus producciones, categorizadas como «mujer» o «femenino»; una categorización que hace implícita la inferioridad y la diferenciación respecto a los compañeros varones.

Por lo expuesto, la inclusión de la mujer en el mundo artístico se dio a través de academias privadas en las que se formaban en Bellas Artes, desde las que accedieron a los seminarios y las exposiciones en que se situaban las primeras obras feministas. Cabe destacar que, a pesar de que desde 1961 estaba vigente la Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer en España, pocas artistas lograban profesionalizarse una vez terminada su formación, debido a las discriminaciones de género, la división sexual del trabajo y los constructos socioculturales de la época que

marcaban como prioridad la maternidad, el hogar y el matrimonio sobre la profesionalización, sin opción de conciliación.

Lograr la profesionalización y la emancipación fue complicado, por lo que la mayoría de las artistas recurrieron a la ayuda económica de familiares o al sustento de empleos complementarios para subsistir. Las artistas feministas asumieron la doble censura que suponía participar de las vanguardias y practicar los lenguajes alternativos, por lo que tanto las que trabajaron en solitario, como las que participaron de grupos artísticos, se implicaron sociopolíticamente a través de lenguajes antiacadémicos, ya que el arte tradicional, aunque suponía la opción más oportuna para alcanzar la profesionalización, estaba contaminado por el patriarcado que las excluía. Los lenguajes y medios empleados fueron el conceptualismo, el pop, la fotografía, la performance, las instalaciones, el vídeo, introduciendo la crítica feminista en cuestiones políticas y relativas al arte tradicional, el cual servirá de base en la creación de lenguajes propios.

Cataluña fue una de las regiones de mayor actividad artística feminista con autoras pioneras en el conceptualismo y la performance, protagonistas de numerosos actos públicos y de cantidad de obras de gran impacto social, como fue el caso de las «Primeras Jornadas Catalanas de la Mujer» en las que participaron artistas como Esther Boix, Fina Miralles, Pilar Aymerich y Mary Chordà. En Valencia, segundo foco más activo, predominó la participación de artistas feministas en los grupos Equipo Crónica y Estampa Popular desde los que denunciaron la discriminación de las mujeres, visibilizaron las consecuencias del patriarcado y criticaron desde la perspectiva de género la imaginaria femenina creada por el hombre a través de la figuración neoexpresionista y el Pop.

En lo relativo a la historiografía del arte, destaca la ausencia de las artistas feministas españolas, pues en el discurso oficial aún no se da la notoriedad y el reconocimiento suficientes a la figura y trayectoria de éstas, lo que evidencia la desatención por parte de la crítica hasta comienzos de los años dos mil, puesto que en la mayoría de los textos sobre arte contemporáneo de la época se excluyó a las mujeres artistas (Mayayo, «Imaginando» 21-38). El mercado artístico, las instituciones y la historiografía atomizaron el arte feminista, debido a que la cultura española se vio condicionada por una sociedad que aún no estaba capacitada para diferenciar machismo de feminismo, motivo

por el cual gran parte de las exposiciones llevadas a cabo en los ochenta en torno a las artistas aunaban sin criterio a las autoras de diferentes corrientes, por el hecho de ser mujeres (Rivera 106-210), como sucedió con la exposición «Mujeres en el arte español (1900-1984)» celebrada en el Conde Duque de Madrid en 1984.

Una exposición pionera, germen de las que se sucedieron y de las que se desarrollan en la actualidad, exponente del «feminismo de estado» tan diferente del «militante», ya que visibilizó a las mujeres, pero neutralizó sus discursos feministas y demandas sociopolíticas más incisivas, como sucede en el caso de las salas de arte feministas o dedicadas a las mujeres artistas de algunos museos españoles actuales. Es el caso de la sala «La Revolución Feminista» del MNCARS que se encuentra en «Colección 3. De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)», en la que se aúna la obra de diferentes artistas femeninas bajo el criterio unificador de ser mujeres, siendo más oportuna la integración de sus obras en las salas en que correspondan sus líneas estilísticas y formales junto al resto de artistas, con el fin de evitar la segregación por géneros e integrar a las autoras dentro del discurso museístico.

No será hasta los noventa, con el auge del género como categoría de análisis, cuando la crítica feminista ahonde en la historia del arte española; momento en que el academicismo visibiliza la historiografía del arte feminista gracias a la traducción de obras como *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick, y la creación de textos propios como *Andrógino Sexuado* de Estrella de Diego. Cabe destacar la exposición «100%», una de las primeras sobre arte feminista en España, comisariada por Mar Villaespesa y Estrella de Diego en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1993, en la que se identifican los hitos socioculturales que marcaron la obra de las artistas del momento.

Ese mismo año, en la filmoteca valenciana del Instituto de la Mujer, se desarrolló «Políticas de género. Feminismos, representación, arte, media» con Carmen Navarrete; le siguió «Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina», comisariada por I. Tejada en Elche, 1995. Las siguientes en el tiempo fueron «Máscara y Espejo» en el MACBA, comisariada por Anatxu Zabalbesca en 1997, dedicada a fotografías americanas y europeas que exploraban la identidad, y «Transgénico@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo», comisariada por Aliaga y Villaespesa en 1998, donde se

muestra la realidad del panorama artístico español, incluidas las experiencias queer y trans en torno al cuerpo.

En la primera década de los años dos mil asistimos a la producción de exposiciones sobre arte feminista y a la visibilización de las mujeres artistas como «La batalla de los géneros», comisariada en 2007 por Juan Vicente Aliaga en el CGAC de Santiago de Compostela, en la que se muestra la obra de Eugènia Balcells o Esther Ferrer, confrontadas a las icónicas artistas feministas americanas de los setenta. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se celebró en 2007 la muestra llamada «Kiss Bang. 45 años de arte feminista», cuyo título confrontaba la cosificación de las mujeres en la cultura (Kiss Kiss), con los imaginarios femeninos relativos a luchadoras y emprendedoras que luchan por conseguir sus derechos (Bang Bang), en la que se acogieron obras feministas desde los años sesenta.

La más ambiciosa ha sido «Genealogías feministas en el Arte Español: 1960-2010» comisariada en el MUSAC en 2013 por Aliaga y Mayayo, siendo pionera en construir puentes y genealogías entre el arte feminista actual y sus orígenes. Del mismo modo, encontraremos la producción de artistas que ponen en cuestión los discursos históricos oficiales y rescatan artistas olvidadas, como María Gimeno quien lleva a cabo en 2017 la conferencia performativa «Queridas viejas» en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, reivindicando la inclusión de las mujeres en la historia del arte a la par que recupera artistas olvidadas. Aparece en escena con *La historia del arte* de Gombrich, símbolo del discurso oficial histórico-artístico, cortándola con el fin de incluir páginas donde aparezcan las obras y artistas que no han tenido cabida en el discurso histórico oficial.

Otra de las artistas que participan de la puesta en valor de las autoras olvidadas será Diana Larrea, quien impartió un curso de verano en 2019 en la UCM «Tal día como hoy. Una artista para cada día», donde, además del rescate de autoras, analiza el discurso museístico desde la perspectiva de género. La autora tomará espacios públicos para cuestionar las identidades establecidas por el heteropatriarcado, con obras de alta carga sociopolítica en las que prima la ciudadanía, como es el caso de las placas instaladas en las calles de Madrid o su participación en la exposición «La AntiEspaña», para la que realizó cinco fotomontajes que criticaban la identidad española imperialista.

En este mismo año se celebra la exposición «Feminismos» comisariada por Gabriele Schor y Marta Segarra en el CCCB de Barcelona, en la que se recogen 200 obras de 73 artistas feministas de los años setenta –pertenecientes a la colección VERBUND de Viena– destacando las artistas catalanas Miralles, Aymerich y Grau, con el fin de reivindicar el espacio correspondiente en la historiografía del arte, truncando la masculinización historiográfica y de la categoría genio creativo. Se muestran los constructos socioculturales que fomentan la represión y los mecanismos opresores como el hogar y los cánones de belleza, los roles que controlan, oprimen y violentan el cuerpo femenino. En la actualidad, el MNCARS actualiza su colección a través de diversos proyectos como «Fuera de canon. Las artistas Pop en la Colección», dirigido por Isabel Tejada, además de la adición del contenido multimedia que permite escuchar a las artistas del Pop, contribuyendo a la visibilización y a la revisión historiográfica.

2. CRÍTICA AL IMAGINARIO COLECTIVO EN TORNO AL CUERPO Y A LA SEXUALIDAD FEMENINOS

La crítica al imaginario hegemónico heteropatriarcal desde la perspectiva de género, fue una de las temáticas heredadas con más fuerza de las artistas feministas americanas. Una línea de trabajo que supuso la creación de un imaginario femenino en torno al cuerpo y la sexualidad como respuesta, desde la que reivindicaron la pertenencia creativa e identitaria de dicho imaginario a las mujeres y profundizaron en las identidades, con el fin de acabar con la idealización de los cuerpos femeninos al mostrar los procesos y los cambios naturales silenciados, además de la lucha contra la heteronormatividad causante de la carencia de libertad sexual femenina.

El cuerpo femenino fue hipersexualizado e idealizado en el arte siguiendo los constructos socioculturales vigentes en cada época, reforzando el heteropatriarcado imperante además de lograr la exclusión de las mujeres del proceso creativo. Las artistas feministas americanas fueron las pioneras en la descolonización del cuerpo femenino, sirviendo de referente para las artistas españolas que comenzaron a trabajar en una imagería e ideario propios desde los que visibilizar y poner en valor la experiencia propia de ser mujeres, posicionándose como sujetos activos en la representación del cuerpo y

la sexualidad femeninos. Respondieron al imaginario heteropatriarcal referente al cuerpo y la sexualidad femeninos a través de sus propios cuerpos y sexualidad como herramienta de reivindicación y visibilización, reclamando su propiedad e identidad (Aliaga 35-40).

En el panorama americano respondieron con la creación de la iconografía vaginal; artistas como Shigeko Kubota, integrante del grupo Fluxus, con su *performance Vaginal Painting* (1964), en la que la autora simuló la menstruación con pintura roja esparcida a través de una brocha pegada a su falda; Niki de Saint Phalle con *Hon* (1964), una escultura femenina embarazada «penetrable» cuya vagina dará acceso a las estancias que albergan trabajos participativos (Martín 466-471); Carole Schneemann reclama la libertad sexual y la pertenencia del imaginario corporal femenino en su obra *Rollo Interior* (1975), en la que rompe la idealización corporal con la menstruación, y de la maternidad, con la recreación del cordón umbilical (Kauffman 78-79); o Judy Chicago con *Dinner Party* (1974-79), un guiño a Georgia O'Keefe al sugerir los órganos sexuales femeninos en la vajilla a través de formas bulbosas. Una obra relevante por ser de las primeras que ponen en práctica lo que años más tarde sería la Historia de Mujeres propuesta por J. Scott en 1986, al recuperar las figuras femeninas que lograron profesionalizarse y visibilizarse en distintos ámbitos académicos masculinizados (Alario 57). De la misma artista destaca *Red Flag* (1971), obra que pone en primera línea la menstruación, proceso corporal estigmatizador para algunas sociedades como la judía ortodoxa, en torno al cual se construyen idearios discriminatorios carentes de veracidad como la incompatibilidad del baño y la menstruación.

La producción de Ana Mendieta estuvo comprometida con diferentes problemáticas sociales, además de criticar la identidad nacional. A través de la *performance*, inicia la búsqueda identitaria al vincular su cuerpo a la naturaleza, en presencia de la idea de renacimiento y eternidad (Íñigo 408). En *Body Prints* (1974) utiliza la huella corporal, símbolo de la descorporeización de la identidad, en contraposición a la muerte, entendida como proceso cíclico que nos remite a la permanencia, conceptos presentes en otras obras como *Muerte a un pollo* (1972) donde presentó la metáfora de la muerte de la mujer.

A diferencia de la fuerza y visibilidad del mensaje implícito en la producción artística americana, en el panorama artístico español carecerían de la libertad necesaria para la representación y reivindicaciones en torno al

cuerpo y sexualidad femeninos, por lo que las artistas que trabajaron dicha temática serán escasas y lo harán de forma eventual. La pionera fue Mari Chordà, que, aunque fue educada en el catolicismo, conformó la sexualidad y el cuerpo femeninos en torno a la libertad y el rechazo de los convencionalismos femeninos del Pop americano. En 1963, mientras estudiaba en la Escuela Superior de San Jorge de Barcelona, inició *Vaginals* (1966), una serie insólita en el ámbito artístico español que precede la iconografía vaginal desarrollada posteriormente por artistas americanas. La censura impidió la exposición de la serie, pero no que éstas fueran compartidas con artistas españolas del momento. *Autorretratos embarazada* (1967) será otra de las obras representativas del proceso creativo del nuevo imaginario en la que representa libremente el cuerpo femenino. La autora recrea la vagina a través de oquedades además de reivindicar la identidad del cuerpo femenino (Witzling 380-385), a través del *close-up*, la abstracción y las referencias Pop.

En el caso de Olga L. Pijoan, quien experimentó con el conceptualismo, encontramos polémicas acciones corporales como las de la exposición «TRA-73», celebrada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1973, donde presentó *Herba* (1973) y *Llengua* (1972), dos obras en las que trabajó con el propio cuerpo, libre de la hipersexualización heteropatriarcal predominante en el mundo artístico. En la primera, se pasa de la presencia física de la autora al perfil dibujado en la pared, aspecto que autores como Alexandre Cirici relacionaron con el tratamiento del espacio y el cuerpo que Franz Erhard Walther trabajó en su obra (Parcerisas 113). En la segunda, Vitto Acconci advierte la influencia del Body Art (Lombao 98), aunque su acción más polémica fue *Cuerpo real/cuerpo proyectado* (1973) en la que, sobre una tarima, se sentó en una silla mientras que a su lado se proyectaron diapositivas en negativo de distintas partes del cuerpo femenino, evitando con esta fragmentación corporal la censura. Ironizó con uno de los pocos espacios participativos feminizados dentro de la cultura de masas editando un rompecabezas que mostraba a la artista como una estrella de cine; una reflexión acerca de las identidades femeninas, los roles de género, una crítica al tratamiento patriarcal del cuerpo femenino y la reivindicación del nuevo imaginario corporal femenino.

Esther Ferrer, perteneciente al Zaj, fue pionera de las *performances* en los setenta: instalaciones con intervenciones fotográficas, dibujos, cuadros, series de números primos, piezas sonoras y objetos cotidianos. Vivió el nacimiento

y desarrollo del destape: producción masiva de películas eróticas y revistas pornográficas que cosificaron a la mujer y la situaron como elemento de consumo masculino; contexto en el que realizó *Íntimo y personal* (1977) en el estudio parisino Lerín, donde fueron expuestas las fotografías que muestran a la autora desnuda, con las palabras «íntimo» y «personal» escritas sobre su cuerpo. Esta *performance*, cuyo impacto social fue tan elevado que será repetida en 1992 y 2008 en Barcelona, criticó el deseo patriarcal de medición y control del cuerpo femenino al crear un espacio participativo en el que las asistentes pudieron medir sus cuerpos.

3. LUCHA POR LA EMANCIPACIÓN FEMENINA

Otra reivindicación de las artistas feministas fue la participación de las mujeres en el ámbito público y profesional, a través de obras que reconocieron la intervención femenina y visibilizaron la obstaculización de la emancipación de las mujeres a través de la división sexual del trabajo y los roles de género, que abocan a las mujeres al ámbito doméstico y la dependencia socioeconómica del marido. En el ámbito profesional, resultó habitual atribuir logros y autorías femeninas a compañeros varones, infravalorar sus trayectorias profesionales y dejarlas fuera del discurso histórico oficial, lo que dificultaba más aún la ansiada emancipación (Ortiz 2).

Fueron numerosas las artistas feministas españolas que reivindicaron la emancipación femenina; artistas que no lograron reconocimiento profesional y público en su época y que gracias a la Historia de Mujeres se están incluyendo en el discurso histórico oficial. Por ello, es necesario rescatar la producción artística que reivindica el reconocimiento e inclusión de las mujeres en la historiografía; artistas que denunciaron los roles patriarcales, reivindicaron la emancipación y lucharon por el reconocimiento e inclusión femenina en el ámbito público y profesional. Tantas son las artistas que participaron del tema y tan diversos los ámbitos a los que permearon dichas cuestiones, que la selección de las autoras que conforman este bloque temático se lleva a cabo con el fin de visibilizar los ámbitos más representativos que dieron cabida a dichas reivindicaciones y los medios de los que se sirvieron.

En este capítulo aparecerán artistas feministas cuyas obras contienen un mensaje velado que esquivó la censura del régimen, como Fina Miralles, Juana

Francés, Paz Muro, Pilar Aymerich, Esther Boix y Ángela García Codoñer, todas ellas vetadas en la mayor parte de las exposiciones celebradas en la época. Una de las artistas que participó del arte oficial sin reconocimiento de sus compañeros varones fue Juana Francés, quien vivió la discriminación sexual dentro del grupo informalista El Paso, del que fue expulsada alegando «baja calidad» de su producción. Aunque la artista no se vinculó al feminismo, reivindicó la valía de las mujeres en el arte y la igualdad, exigiendo profesionalidad y visibilidad independientemente del sexo (Farreras 9-10). Su postura fue polémica, considerada radical por críticos coetáneos que la categorizaron despectivamente dentro del Grupo del Ovario; ambigua para otros por la distancia y prudencia respecto a la polémica feminista y lo femenino (Molinos 912-914).

La artista luchó por la profesionalización femenina y el fin de la discriminación sexual laboral, motivo por el cual desde 1959 firmaría sus obras como J. Francés con el fin de asexuar su producción y no sufrir la doble censura: mujer y feminista. Esta desvinculación género-obra es consecuencia de la concepción que se tenía de las artistas del siglo XX, cuando autores como Sánchez Camargo o artistas como Dalí las definían como imitadoras del trabajo masculino, incapacitadas para crear, masculinizando el genio creativo. 1953 fue decisivo para su trayectoria artística al participar en la «Bienal Hispanoamericana de Arte» en Santiago de Chile, en la «Exposición de Pintura Contemporánea Española» y exposiciones nacionales como la del «Ateneo Artístico y Literario» de Córdoba o la Galería Biosca de Madrid. *Silencio* (1953) fue la obra que más la acercó a los postulados feministas. Expresionismo hierático compuesto de vanguardia y tradición, cuyo resultado fue un enfoque novedoso que escapó de la comodidad academicista al transmitir inquietud (Popovici 11).

Fina Miralles participó desde Cataluña bajo la influencia de la segunda oleada feminista americana y las nuevas corrientes nacionales como la *performance*, el vídeo o la fotografía. De sus acciones conceptuales insertas en la naturaleza, destacan aquellas vinculadas con la tierra y el agua a modo de puente entre lo artificial y lo natural, en conexión con la crítica sociopolítica. Sus primeras exposiciones se darán en 1973 en la Sala Vinçon, en 1976 en el Museo de Mataró y en 1977 en la Galería G de Barcelona. *Petjades* (1976) fue la acción feminista que reivindicó la emancipación y participación de

las mujeres en el arte a través de la recreación del tradicional paseo masculino, refirmándose como artista independiente. Dicha reinterpretación del paseo reclama la incorporación de las mujeres en los espacios públicos masculinizados.

En sentido similar, Paz Muro trabajó la *performance* con *La burra cargada de medallas* (1975) coincidiendo con la celebración del Año Internacional de la Mujer (Mayayo, Paz Muro 194) con el fin de visibilizar el rechazo de la festividad que silenciaba la opresión femenina. Las fotografías que recogieron la *performance* fueron expuestas en el MUSAC; en ellas se aprecia la recreación del desfile de la fábula de Samaniego *El asno cargado de reliquias* en la que se recoge la figura de la burra adornada con medallas, collares, sombrero, babuchas y manto. La burra, identificada con las mujeres, es condenada a responsabilizarse eternamente de los cuidados familiares, sin reconocimiento o remuneración, por lo que dicha acción supondrá la crítica a la división sexual del trabajo y el homenaje a las mujeres reivindicativas a través de la mezcla de tradición y leyenda, tema muy trabajado por la artista (Mayayo, *Historias* 93-100). Comenzó con la pintura y a finales de los sesenta experimentó las nuevas disciplinas que la conducen al arte de acción, sin preocupación por el registro de sus acciones, motivo por el cual no contamos con documentación de la mayor parte de éstas (Tejeda e Hinojosa 788).

A través de la fotografía, Pilar Aymerich visibilizó la faceta activista y reivindicativa de las mujeres de la transición, atestigüando las manifestaciones que reclamaban los derechos de las mujeres. Su producción refleja el momento sociopolítico en que las mujeres se resistieron a la represión, discriminación e invisibilidad impuestos por el régimen, a través de ensayos, pinturas, *performances* y manifestaciones donde las mujeres toman el espacio público para hacerse escuchar, reivindicando el cambio y el fin de la política sexual. La autora retrató activistas y documentó las manifestaciones feministas de los setenta, destacando las «Primeras Jornadas Catalanas de la Mujer», celebradas en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona en 1976.

Fue la primera manifestación multitudinaria, a la que asistieron miles de mujeres, en la que se acogieron ponencias y *performances*, destacando la realizada por el grupo teatral Nyakes, en la que una limpiadora friega de rodillas el suelo de la universidad como denuncia de la división sexual del trabajo y los constructos socioculturales de la época que masculinizaban los

espacios públicos y académicos. Comenzaron leyendo poemas anonimizados pertenecientes a Mari Chordà para fomentar la participación de las asistentes; la acción se completó con la llegada de la limpiadora a la mesa presidencial, invitando a reflexionar sobre la invisibilidad de las amas de casa frente al reconocimiento de las mujeres participantes del ámbito público (Foguera 102).

Otras manifestaciones que Aymerich documenta serán «Yo también soy adúltera», que reivindicó la despenalización del adulterio femenino; la manifestación organizada por la Coordinadora Feminista catalana en condena al maltrato y violación femeninos; el encierro protagonizado por las mujeres de los trabajadores de la empresa Motor Ibérica en la iglesia de San Andrés del Palomar durante 24 días, en apoyo a la huelga iniciada por sus maridos; o la manifestación contra la violación y asesinato de Antonia España, convocada por grupos feministas radicales y la Coordinadora Feminista de Barcelona.

En el ámbito pictórico, a través del Pop Art, Ángela García Codoñer que bebió del Pop americano y europeo, del Equipo Realidad y del Equipo Crónica de raíces anglosajonas, trabajó en una nueva imaginería femenina. *Misses* (1974) criticó los estereotipos de belleza a través de recortes de revistas femeninas del momento, a modo de *collage*. Por un lado, criticó los concursos de belleza, un tema trabajado por las feministas de la segunda oleada, y por otro la educación sesgada de las mujeres durante la dictadura en la costura, hogar o maternidad entre otras disciplinas no académicas feminizadas. La autora criticará los *mass media* ya que otorgaban espacio participativo público a las mujeres a través de dichos concursos, los cuales refuerzan los constructos socioculturales heteropatriarcales de la época además de priorizar la belleza sobre el resto de las virtudes y aptitudes femeninas.

De esta serie destaca *Las hadas y el bordado* (1975), una crítica a la pionera nacional del cómic Rosa Galcerán al rescatar el cómic *Azucena*, del que fue creadora, guionista y dibujante. Este cómic fue popular entre las niñas, aleccionándolas en la primacía de la paciencia y humildad en el matrimonio y reforzando los roles de género. Reelaboró idearios a través de la crítica al imaginario colectivo referente a las princesas, feminidad y belleza, tomando a Blancanieves y Cenicienta como protagonistas de los fragmentos corporales femeninos y escenas de cuentos de la obra, donde priman las partes sexualizadas como la cintura, cabello u ojos pintados; secciones corporales

que carecen de identidad, criticando la puesta en valor del ideario de belleza femenino sobre la identidad.

El caso de Esther Boix y Eulàlia Grau, pertenecientes al foco feminista español más activo, será de especial interés al recoger en su obra las reivindicaciones feministas que se dieron en las manifestaciones y el creciente activismo de dichas zonas. Esther Boix participó de la Estampa Popular catalana mostrando la división sexual del trabajo y ejerciendo la crítica a los roles heteropatriarcales. *Dona que frega* (1965), expuesta en el Salón de Arte Independiente de Girona, visibiliza la opresión femenina al identificar el trabajo doméstico con la cárcel: sin remuneración, carente de valor y reconocimiento social. La presa, identificada con la ama de casa, aparece desde la impotencia; en el caso de la trabajadora, se muestran unas manos fuertes y rotundas, capaces de cambiar el mundo. Una obra que analiza la división sexual del trabajo y la opresión femenina, con influencia de la segunda ola feminista, en la que se refleja la experiencia personal de la autora en sus viajes por Europa y París. Alcanzó madurez estilística y formal, afianzando la intencionalidad reivindicativa en los setenta con obras como *La desesperada lucha por salir de la carcasa I* (1971), la cual, en conexión con la anterior, incita a romper con los roles de género y a luchar por la emancipación.

Eulàlia Grau fue una de las artistas con mayor compromiso político y capacidad crítica respecto a la sociedad de consumo. *Aspiradora* (1946) denunció los roles de género y la división sexual del trabajo subyacentes al matrimonio, criticando los constructos socioculturales que lo idealizan e inducen a las mujeres desde niñas a través de juegos, educación y los *mass media*. Identifica la sociedad de consumo con la muñeca y el aspirador, visibilizando la falsa felicidad e la inexistente libertad del matrimonio. Esta identificación objeto cotidiano-sociedad de consumo estará presente en toda su producción, como en *Discriminació de la Dona* (1977), serie que critica la feminización de las tareas domésticas, además de mostrar la división sexual del trabajo y la exclusión de las mujeres del ámbito público y profesional. Muestra la fatiga, frustración y sometimiento femeninos; reivindica la profesionalización femenina a través de *pin ups* mostradas como secretarías y obreras y visibiliza la realidad de las presas que comparten su situación con sus hijos y la soledad.

Ambas obras se reúnen en la producción *Etnografías* (1972-1974) para analizar el capitalismo occidental a través de *collages* de recortes de prensa que critican la violencia, consumo y poderes de la época. La obra de Grau estará influenciada por la segunda oleada feminista americana, de la que participa la teórica Betty Friedan con *La mística de la feminidad*; obra clave para el feminismo academicista y activista, que recoge los postulados plasmados por las artistas feministas españolas, como la realidad opresora de las mujeres de clase media criticada por Grau. Friedan identificó los constructos socioculturales que obstaculizaban la emancipación femenina y la participación de las mujeres del ámbito educativo, académico y público, criticando la idealización e inducción al matrimonio, además de destacar la imposibilidad de conciliación entre el ámbito privado y el laboral, temática central de este bloque.

En líneas similares la fotógrafa americana Cindy Sherman criticó las identidades hegemónicas al apostar por la relectura de identidades de género a través de su producción. La autora utilizará su cuerpo para visibilizar los estereotipos femeninos heteropatriarcales difundidos por los *mass media* (Prieto 129) como son las heroínas, modelos y las mujeres hollywoodienses de clase alta, criticando las identidades femeninas hegemónicas. En esta línea *Untitled Film Still* (1977) critica la cultura de masas y el papel femenino dentro de ésta.

4. COSIFICACIÓN FEMENINA. EL PAPEL DE LOS MASS MEDIA EN LA SOCIEDAD HETEROPATRIARCAL DE CONSUMO

Tema tratado en profundidad por las artistas catalanas, quienes desarrollan su producción en una de las zonas españolas en que el arte feminista proliferó con mayor fuerza –además de la Comunidad Valenciana–, siendo epicentro del activismo feminista. Cataluña originó el arte feminista vanguardista que experimentó con la fotografía y el vídeo; nuevos sistemas de representación que hará a las autoras catalanas pioneras en la performance y el arte de acción. La censura no permeó con la misma intensidad en estas comunidades que en el resto debido a la intensa repercusión del mayo del 68 francés en estas regiones, lo que posibilitó mayor producción artística e implicación política además del gran impacto social del activismo feminista. El momento álgido del arte feminista catalán vendrá de la mano de las «Primeras Jornadas Catalanas de la Mujer» de 1976, donde se debatió y visibilizó la realidad de

las mujeres en el ámbito laboral, familiar y académico, el papel de los medios de comunicación, además de la reivindicación de la libertad sexual a través de la performance, el arte de acción, la instalación y el vídeo.

Las autoras de este bloque criticaron la idealización y cosificación del cuerpo femenino, la educación sesgada y los constructos socioculturales que refuerzan los ideales de belleza femeninos con el objetivo de obtener mujeres carentes de identidad propia. Esta carencia identitaria sumada a la idealización y cosificación heteropatriarcal, fomenta la participación de las mujeres de los estereotipos de belleza logrando la prevalencia del ideario femenino hegemónico que pone en valor la belleza y el erotismo, dando de lado el resto de valías que conforman a las mujeres. La sociedad de consumo hace de las mujeres un producto más a consumir por el varón; ideal lanzado por los *mass media* que imponen el imaginario a seguir por las mujeres, por lo que será fundamental la inclusión de las artistas feministas del Pop Art, quienes trataron en profundidad dichas cuestiones. La crítica estadounidense dibujó un Pop Art apolítico cargado de consumismo, cuyas artistas fueron invisibilizadas en favor de la masculinización del movimiento, dando lugar a producciones fetichistas que colonizaban el cuerpo femenino.

Las artistas femeninas que participaron del Pop reaccionaron al falocentrismo inherente al movimiento, como sucedió con las *Nanas* de Niki de Saint Phalle que promovieron la descolonización del cuerpo femenino y los modelos corporales alternativos. Utilizaron fundamentalmente el *collage* para mostrar el papel de los medios de comunicación en la aproximación social a la idealizada cotidianidad femenina, dando lugar a producciones que muestran el poder de los medios de comunicación y la cultura de masas en el control ideológico social que aboca a las mujeres al ámbito privado (Minioudaki 73-79).

La pintora valenciana Isabel Oliver participó del Equipo Crónica de 1964 a 1980 tomando contacto con el Pop Art americano, estilo rescatado en España como medio de crítica a la cosificación femenina y al papel de los *mass media* en la sociedad de consumo; críticas plasmadas en *La Mujer* (1970-1973) donde visibiliza la feminización de espacios y trabajos, muestra la idealización de las mujeres en el ámbito doméstico y critica los roles de género de la sociedad de consumo: belleza, erotismo y feminidad. Por otro lado, contamos con la producción de Ana Peters, una de las fundadoras de la

Estampa Popular, cuya formación en España se dará en la Escuela de Artes de San Carlos de Valencia y en la Academia de San Fernando. La producción de ambas autoras muestra el objetivo común de las artistas pertenecientes al Equipo Crónica y a Estampa Popular: mostrar la cotidianidad de las mujeres del régimen –eludida por los compañeros del grupo– y visibilizar la distorsión de la realidad ejecutada por los *mass media*, así como la difusión de los idearios que sostienen el heteropatriarcado: división sexual del trabajo, feminización de espacios e idealización del matrimonio y consecuente maternidad, cuestiones reflejadas en la exposición «Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo», llevada a cabo en la Galería Eburne de Madrid en 1966.

Dicha exposición visibilizó la crítica a la televisión y la prensa de la época, cuya labor se basó en la difusión de contenido femenino vinculado al ámbito familiar y sustento del ideario femenino hegemónico impuesto desde sectores masculinizados que dan espacio participativo a las mujeres, como son la moda o el cine. En los collages *Ellas* (1964) y *Sin Título* (1965), realizados con recortes de la revista *Elle*, Peters mostró distintos modelos cuyos comportamientos resultan idénticos, con rostros desdibujados que remarcaban la ausencia de identidad, la cosificación de las mujeres y la hegemonía de modelos conductuales sostenidos por la sociedad de consumo (Folch 32-37). *Victoria* (1966) mostró la cosificación femenina ejecutada por los *mass media*, al representar mujeres sin carácter, embaucadas por la falsa felicidad que les vende la sociedad, siendo en *Carro de Venus* (1966) y *Cuentaquilómetros I rosa azul* (1966) donde la artista equipara las mujeres a los coches para visibilizar el modelo de masculinidad hegemónico, y el uso del cuerpo y sexualidad femeninos como reclamo publicitario.

Con Amèlia Riera asistimos a la puesta en valor de la experiencia propia a través del arte objetual centrado inicialmente en la muerte, el sadismo, la necrofilia, pasando a obras carentes de figuras humanas con el fin de enfatizar el terror y la soledad que sentía. Artista fundamental del informalismo catalán que alcanza el punto álgido de su carrera en los años sesenta a través de la figuración, crea obras de carácter simbólico y surrealista, donde el escenario habitual será el hogar tratado a través de tonalidades negras, rayos de luz incidentes y perspectivas simétricas. En *Divertimentos* o *Eroticonas* convierte maniqués, característicos de la sociedad de consumo, en mujeres cuyo

objetivo es despertar el deseo sexual masculino: crítica a la hipersexualización femenina ejercida por la sociedad heteropatriarcal de consumo.

En esta crítica a la hipersexualización y cosificación de las mujeres, encontramos el trabajo de la artista francesa Dorothée Selz, afincada en Barcelona, *Femme panthère* (1973) perteneciente a la serie «Mimétisme relatif» coincidente con el auge del Pop Art y las corrientes feministas. Con estas obras de pequeño formato que invitan a la reflexión sobre los ideales femeninos hegemónicos, la autora criticó el imaginario colectivo referente a la mujer seductora promovido por los medios de comunicación. Cada obra consta de dos fotografías: la que muestra a las mujeres de los calendarios sexistas de la época y la irónica imitación de dichos modelos.

Las ya mencionadas Fina Miralles y Eugènia Balcells trabajaron estas temáticas sirviéndose de la *performance* y los medios audiovisuales. La *performance* de Fina Miralles *Standard* (1976) tuvo lugar en la Galería G de Barcelona, donde la artista apareció atada a una silla de ruedas visualizando diapositivas en las que una madre viste a su hija e imágenes de la prensa en las que se mostraba a la madre cumpliendo con los roles de género, a la par que se emitía una telenovela en la que se mostraban los mismos roles (Tárrega 23). Esta obra se puede analizar en paralelo a *Waiting* (1971) de Faith Wilding, que tuvo lugar en una de las exposiciones de la Womanhouse organizada por Judith Chicago, en la que se pretendía poner en jaque la pasividad asumida e impuesta a las mujeres por la sociedad de consumo, que hacía de sus vidas una espera continua al servicio de los deseos heteropatriarcales. En el caso de *Re-prise* (1977) de Balcells, originalmente compuesta de ocho proyecciones sonoras, se muestra una película conformada por fragmentos de películas famosas. Se proyectaron tres, en las que se muestran los roles de género a través del comportamiento de los actores que protagonizan las películas más comerciales de Hollywood de un modo parecido al que planteó Cindy Sherman.

5. REFLEXIONES

El arte feminista español nació de la práctica minoritaria y aislada en los años sesenta, como respuesta a la situación sociopolítica que deriva del franquismo, cuya represión coartó las libertades individuales, como mujeres y

artistas, obstaculizando la profesionalización y la emancipación femenina, con el fin de relegar a las mujeres al ámbito privado, bajo roles de género que daban primacía a la maternidad, hogar y familia. Sin conformar grupos organizados y cohesionados, sin antecedentes, recibiendo la influencia de las autoras americanas, las artistas nacionales visibilizaron sus denuncias a través de temáticas feministas, pese a que buena parte de las autoras no se proclamaron feministas con el fin de evitar la doble censura que suponía ser mujer y feminista o por falta de concienciación. Autoras de renombre como Esther Ferrer, Àngels Ribé, Olga Pijoan, Fina Miralles, Concha Jerez, Silvia Gubern, Eugenia Balcells o Eulàlia Grau contribuirán al nacimiento del arte feminista español durante los sesenta y setenta, el cual despegará tras la caída del franquismo, alcanzando su punto álgido en los noventa.

Tomaron del arte feminista americano las principales reivindicaciones y temáticas a tratar, lenguajes y procedimientos, desarrollándolos desde la propia experiencia, de acuerdo con sus propias circunstancias sociopolíticas, destacando la combinación de la lucha feminista y la social, la lucha por conseguir la libertad e igualdad. Por ello, las artistas feministas españolas no trabajarán conjuntamente ni en conexión directa, sin conformar un movimiento de mayor fuerza y visibilidad como el caso americano; en consecuencia, el arte feminista español tendrá menor repercusión, dándose la unidad a partir de los ochenta con el fin del régimen y la censura, tras la llegada de la libertad de expresión y la relación directa con las compañeras americanas y europeas.

Aunque no fue un movimiento cohesionado, se dieron focos de mayor actividad artística y activismo en Cataluña y Valencia donde desarrollaron su obra con mayor implicación sociopolítica, de forma menos velada y más directa. En este contexto se desarrollarán artistas que dan obras de variados registros, estilos, tendencias y narrativas que compartirán muchos de los temas tratados como son el cuerpo, la libertad sexual, la cosificación e hipersexualización femeninas, la maternidad, la violencia contra las mujeres, la emancipación femenina, los roles de género... todas ellas trataron temáticas feministas, reivindicaron los derechos de las mujeres y rompieron con lo impuesto por la sociedad heteropatriarcal, aunque cada una lo hizo desde la experiencia personal, sin la cohesión o el trabajo conjunto que se dio en el caso americano, lo que hizo del caso español un movimiento excepcional.

Cabe resaltar que, tras el barrido bibliográfico llevado a cabo para la documentación de este artículo, veo necesario ampliar y ejecutar la relectura de la historiografía existente sobre el tema con el fin de ampliar las historias de mujeres, además de aplicar el género como categoría de análisis a los discursos oficiales. Esta labor de relectura y ampliación está adquiriendo importancia en los últimos años, alentada por la importancia que está protagonizando la historiografía de mujeres, la perspectiva de género como categoría de análisis y el auge del movimiento feminista en España, siendo especialmente trabajados desde el ámbito académico, aunque los estudios sobre arte feminista en España se están centrando mayoritariamente en el estudio de épocas posteriores a los noventa y en visibilizar el trabajo de las artistas activas desde los años dos mil en adelante más que en la recuperación de las artistas feministas activas durante los inicios del movimiento, motivo por el cual considero importante rescatar a las pioneras nacionales.

En los últimos años, desde galerías y museos se proponen interesantes y novedosas exposiciones sobre el tema como la realizada en Zaragoza en 2016, «LiberArte», en la que la perspectiva de género se aplica al arte para recuperar la obra de las autoras feministas aragonesas y las mexicanas de los sesenta, lo que evidencia el creciente interés que despierta el tema. Otro objetivo a conseguir, no menos importante, es lograr que las diferentes instituciones artísticas y los partidos políticos no vehiculicen el feminismo y el arte feminista para la consecución de sus propios intereses, y que los avances en esta línea no se reduzcan a la organización de actividades para conmemorar el 8 de marzo, sino que obtengamos una implicación sociopolítica real y efectiva, sin olvidar las reivindicaciones feministas. ¿Están siendo utilizados el feminismo y el arte feminista como estrategia política en la consecución de votos? ¿Asistimos a la politización de espacios feministas, en detrimento de la esencia y mensaje feministas?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alario, María Teresa. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: una travesía por el siglo XX*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- Castillo, Marcia, y Begoña Sáez. «Amelia Valcárcel. La política de las mujeres». *Diablotexto: Revista de crítica literaria* 4-5 (1997-1998): 405-412.

- Colson, Daniel. «Mayo del 68 y la renovación del pensamiento libertario». *Revista Libre Pensamiento* 93 (2017-2018): 19-27.
- Farreras, Ricart. *Juana Francés. Exposición Homenaje*. Alicante: Instituto Juan Gil- Albert, 1995.
- Foguera, Pilar. «Integrando el género en la agenda política. Feminismo, transición y democracia». *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Eds. Olivia Rubio e Isabel Tejada. Madrid: Acción Cultural Española, 2012. 100-112.
- Folch, María Jesús. *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. Valencia: IVAM, 2015.
- Garbayo, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- González, Pilar. «Las mujeres en la transición. Una perspectiva histórica: antecedentes y retos». *El movimiento feminista en España en los años 70*. Eds. Carmen Martínez, Purificación Gutiérrez y Pilar González. Madrid: Instituto de la Mujer, 2009. 70-100.
- Íñigo, María. «Ana Mendieta». *Espacio, tiempo y forma* 15 (2002): 405-424.
- Kauffman, Linda. *Malas y perversas. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998.
- Lombao, Sonia. *El arte de acción en Catalunya. Jordy Benito y su contexto*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.
- Martín, Fernando. «Hon. El cuerpo habitado». *Laboratorio de arte* 20 (2007): 463-478.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Mayayo, Patricia. «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo». *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Eds. Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. León: MUSAC, 2013. 21-38.
- Mayayo, Patricia. «Paz Muro: escritura y experimentación». *Ensayo/Error. Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 191-204.
- Minioudaki, Kalliopi. «Feminist eruptions in pop, beyond borders». *The EY exhibition. The world goes pop*. Eds. Jessica Morgan y Flavia Frigeri. Londres: Tate Modern Museum, 2015. 73-93.
- Molinos, Natalia. *La artista alicantina Juana Francés: estudio crítico de su obra*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.

- Molins, Patricia. «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 7 (2012): 64-93.
- Montero, Justa y Montse Cervera. «Feminismo insumiso en la transición». *Las otras protagonistas de la transición. Izquierda radical y movimientos sociales*. Fundación Salvador Seguí. Madrid: FSS, 2018. 147-155.
- Morcillo, Aurora. «Españolas con, contra, bajo, (d)el franquismo». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 7 (2012): 42-63.
- Navarrete, Carmen, Fernando Vila y María Ruido. «Trastornos para devenir: entre artes políticas y queer en el estado español». *Desacuerdos. Sobre arte y política en el estado español* 2 (2005): 158-187.
- Ortiz, Manuel. «Mujer y dictadura franquista». *Aposta, Revista de ciencias sociales* 28 (2006): 1-22.
- Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.
- Popovici, Cirilo. *Juana Francés*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- Prieto, Soledad. «Cindy Sherman y la subversión de la identidad». *Revista Aisthesis* 59 (2016): 125-141.
- Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012.
- Rivera, Sara. «El arte feminista y su exhibición. La musealización de un conflicto». *Encrucijadas* 5 (2013): 106-210.
- Roson, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. (Materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Tárrega, Bárbara. *Investigación sobre la mujer y el poder de la violencia socialmente construida en los medios de comunicación y artísticos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2016.
- Tejeda, Isabel. «Artistas mujeres españolas en la década de los años setenta: una aproximación». *Symposium* 10 (2011): 71-82.
- Tejeda, Isabel. «Prácticas artísticas y feminismos en los años 70». *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*. Eds. Manuel Borja-Villel, Lynne Cooke, Jesús Carrillo, Rosario Peiró, Jean-François Chevrier, Isabel Tejeda, Victor del Río, José Díaz Cuyas, Fernando David y Alexander Alberro. Madrid: MNCARS, 2011. 95-111.
- Tejeda, Isabel y Lola Hinojosa. «Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los 60 y 70». *Artígrama* 26 (2011): 781-794.

Witzling, Mara. *Voicing our visions: writings by women artists*. Nueva York: Universe, 1991.

Zambrana, Joan. «La revolución de mayo del 68». *Revista Libre pensamiento* 93 (2017-2018): 37-49.