

Estrategias artísticas feministas como factores de Transformación Social: Un enfoque desde la Sociología de Género

Roxana POPELKA SOSA SÁNCHEZ*

Recibido: 30 Marzo 2010
Aceptado: 31 Marzo 2010
Evaluado: 20 Abril 2010
Aprobado: 21 Abril 2010
(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo desarrollaremos la iconografía de la feminidad realizada por las artistas plásticas desde una perspectiva multidimensional y atendiendo a una distribución cronológica. Esta disposición incluye una serie de comportamientos artísticos heterogéneos que, originándose en los años sesenta del pasado siglo, se mantendrán vigentes, cobrando incluso más vigor en décadas posteriores y originando una diversidad de prácticas y temáticas artísticas.

Las mujeres artistas en este periodo de investigación irán paulatinamente abandonando la pintura clásica (terreno tradicionalmente acotado a la heroicidad masculina), y buscarán en los nuevos soportes (videoinstalaciones, fotografía, etc.) campos nuevos donde expresar su historia, la "herstory". Su abordaje temático tiende por tanto a difuminarse (Citado por Cao, M. (2000:43).

Los años sesenta suponen el inicio de una década representativa en todo el mundo desarrollado. Muchas artistas toman conciencia, especialmente en el contexto anglosajón, dando lugar a un tratamiento feminista en sus planteamientos artísticos. Deciden hacer de su identidad objeto del arte plástico. Señalemos la importancia que tuvo el comienzo, en esa época, del movimiento feminista contemporáneo, coincidiendo en el tiempo con otros movimientos de liberación, minorías y descolonización. De este modo, esa lucha de la mujer confluye con la lucha de los pueblos oprimidos por su emancipación.

En 1980, la crítica feminista Lucy Lipard, analizando las obras de las artistas y sus contribuciones de los años sesenta y setenta en el ámbito anglosajón, destaca como representativo de la estética femenina el predominio de las imágenes centrales y la pintura de modelos, la disposición en capas, la fragmentación y el *collage*,

* Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Sociología VI. rpsosa@ccinf.ucm.es

más la introducción de la emoción verdadera y el contenido autobiográfico en la *performance*, el *body art*, el vídeo y los libros de artistas, la apropiación de formas de arte tradicional como el bordado, la costura y la pintura de porcelana.

2. PROPUESTAS DEL ARTE FEMINISTA

A partir de la década de los años sesenta, el arte se implica en las luchas feministas con una marcada acción activista y con una considerable carga política. Algunas mujeres artistas comienzan a reclamar la existencia de un yo femenino. De este modo, la clave del arte feminista será la llamada toma de conciencia. Martín Prada afirma que la experiencia personal deviene en una vía para formular el análisis político (Citado por Martín Prada, J. L. 2000:148). En este sentido, el arte feminista reemplazó el monólogo moderno y egoísta por un diálogo entre las artistas del presente, y entre éstas y las artistas del pasado. Frente al aislamiento creativo del artista, el arte feminista va a ser deliberadamente incisivo en el contexto social y público, caracterizado por un elemento de otredad, una necesidad de conexión más allá del producto y del proceso artístico. El arte feminista afirmará que el arte puede ser social y estéticamente efectivo.

El arte feminista es, ante todo, una postura ideológica. El término “arte feminista”, a diferencia de casi todos los ismos del mundo del arte, no implica automáticamente un tratamiento formal o temático, y, sí implica un aspecto distinto a la concepción masculina del arte, el interés del artista no es tanto la obra de arte en sí, sino que ésta es el resultado de una vivencia personal. Las mujeres artistas toman conciencia de su historia y deciden hacer de su identidad el tema de arte.

Conciben las obras de arte, por tanto, como crítica a la ideología sociopolítica y tratan de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad. El arte feminista es deconstructivo; de ahí que cuestione los valores sociales y estéticos. En esta construcción de la conciencia feminista, y por tanto del activismo contra la visión (patriarcal) dominante, la acción emprendida por el feminismo no se convirtió en una postura unidireccional, sino que abrió un debate en torno a qué reivindicar, cómo hacerlo, qué estrategias utilizar, etc. Aparecieron propuestas muy heterogéneas que podemos agrupar en dos enfoques básicos que tuvieron una distancia temporal: el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. El debate entre uno y otro se centró en torno a la existencia o no de una esencia femenina distinta a la del varón. En este sentido, la autora Vidal Claramonte sostiene: “Son ciertas las eternas oposiciones binarias que se han configurado alrededor de los dualismos varón/mujer, razón/intuición, cultura/naturaleza, lógica/emociones, etc.” (citado por Vidal Claramonte, A. 1995:356).

El feminismo de la diferencia, también calificado como feminismo esencialista, señalaba el carácter femenino como específicamente diferente al masculino. Este modelo postula que existe un estilo femenino diferente y particular.

La teoría de la diferencia sostiene que es el momento de privilegiar unas categorías distintas de las privilegiadas históricamente por el varón; así estaremos en condiciones de equilibrar siglos de desigualdad. Este modelo reclama una sensibilidad femenina y considera importante subvertir las estrategias dominantes hasta el momento.

El feminismo de la diferencia apareció con más fuerza en los años sesenta y setenta, especialmente en el mundo anglosajón.

El feminismo de la igualdad, o también denominado anti-esencialista, posmoderno o post-estructuralista, defendido en los años ochenta, sostiene que privilegiar un sexo en detrimento de otro no es más que caer en otra jerarquización y en un error similar al propuesto por el modelo dominante (patriarcal). Este feminismo intenta deconstruir las estructuras patriarcales, pero reivindicando la igualdad desde la diferencia, sin caer en las eternas descalificaciones.

Estas posturas mantuvieron un profundo desacuerdo. Varias teóricas y críticas de arte se inclinaron por uno u otro modelo. Algunas defensoras de la epistemología esencialista, como Rosi Braidotti, Noami Schor o Jane Gallop, consideraban que escapar a la diferencia sexual podría ser otra manera de negar a la mujer.

Ambas posturas tuvieron aportaciones importantes y, si las analizamos dentro del contexto histórico correspondiente, fueron acertadas. Sin las luchas feministas de principios del siglo XX, con la condena de la situación de desigualdad y opresión de la mujer en los ámbitos sociales, políticos y laborales, probablemente los Parlamentos no hubieran aprobado ley alguna. En ese momento histórico el feminismo de la diferencia hubiera sido una postura suicida, por incomprensible e inoperante, (citado por Núñez, M. 2000: 168).

El arte no ha sido ajeno a estos modelos y podemos hablar de artistas que realizaron una obra que defendía los planteamientos esencialistas, mientras que, a partir de los años ochenta, muchas artistas se vincularon con el modelo antiesencialista, o feminismo de la igualdad.

3. CRONOLOGÍA DEL FEMINISMO.

Estas dos posturas, igualdad y diferencia, aunque el arte feminista las utilizó como planteamientos específicos, no dan cuenta, según nuestra opinión, de una visión global del movimiento feminista desde sus orígenes propiamente dichos. Por ello utilizaremos una distinción propuesta por Amelia Valcárcel que permite una mayor precisión cronológica del feminismo. Estas tipologías son: el feminismo Ilustrado, la primera ola. El feminismo Liberal sufragista: la segunda ola, y el feminismo sesentaiochista: la tercera ola.

FEMINISMO DE LA PRIMERA OLA

El feminismo como filosofía política parte de la filosofía barroca, y tiene su origen en la Ilustración europea. El feminismo de la primera ola tiene su máximo exponente en la *Vindicación*, de Mary Wollstonecraft, publicado en 1792. Esta obra se convierte en el primer clásico del feminismo. En ella la autora critica la exclusión de las mujeres de los derechos diseñados por la teoría política *rousseauiana*, a saber, la negativa de dotar de ciudadanía a las mujeres y excluirlas del sistema educativo.

FEMINISMO DE LA SEGUNDA OLA

El feminismo de la segunda ola abarca varios hitos importantes. El primero de ellos consiste en la denominada declaración de *Seneca Falls* (Nueva York), de 1848. En ese año, setenta mujeres y treinta varones de ideología liberal, se reunieron en el Hall de Seneca y firmaron esta declaración que consta de doce decisiones. Incluye dos grandes apartados: las exigencias para que las mujeres alcancen la ciudadanía civil, y los principios que deben modificar las costumbres y la moral. Esta declaración repercutió en todas las sociedades industriales.

Otro hito importante que comienza a gestarse será lo que llegó a conocerse como movimiento sufragista. Muchas de sus componentes liderarían la declaración Seneca.

El sufragismo, presente en todas las sociedades industriales, tuvo como objetivos básicos el derecho al voto femenino y conseguir los derechos educativos. Estos derechos, sin embargo, se conseguirían un siglo después en los Estados Unidos. En España hubo que esperar a la Segunda República.

En los años cincuenta se produce una tendencia fuertemente reaccionaria auspiciada de forma consciente por los gobiernos y los medios de comunicación, que recoloca a las mujeres en el hogar. Paralelamente, resurge el modelo de la nueva mujer de los años veinte, pero en esta ocasión el arquetipo suponía la vuelta de la mujer a la esfera privada, con toda la carga social que ello conllevaba. Este estilo, propio de periodos postbélicos, quedó muy bien reflejado en las revistas y películas de la época.

FEMINISMO DE LA TERCERA OLA

La apertura hacia el periodo del feminismo de la tercera ola tuvo su primer gran impulso a través de uno de los ensayos más importantes del feminismo. Nos referimos a la obra de Simone de Beauvoir *El segundo sexo* (1949), donde la autora analiza la condición femenina en las sociedades occidentales.

El gran estímulo del feminismo de la llamada tercera ola sería: “La izquierda contracultural sesentaiochista”, (cita textual de la autora Valcárcel, A. 2000:15), que genera una serie de cambios sociales en nuestras formas de vida, que todavía perviven en la actualidad. Este periodo coincide con los años sesenta y se extiende durante toda la década de los setenta.

Esta distinción cronológica, el feminismo de la tercera ola, será la categoría que utilizaremos a lo largo del texto para enmarcar tanto al arte como a las artistas que analizaremos a continuación.

LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO EN LAS ARTISTAS DE LA TERCERA OLA

Las artistas de los años sesenta y setenta tuvieron un papel destacable en la temática de la autorrepresentación del cuerpo y, de hecho, podemos decir que fue-

ron iniciadoras respecto a la sexualidad y al cuerpo femenino. Serían las primeras en criticar, ironizar y subvertir las imágenes de la mujer difundidas por la tradición del desnudo femenino. Con sus reflexiones contribuyeron a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la autorrepresentación de su cuerpo, y no como se había venido exponiendo hasta ahora, a saber, como mero objeto sexual por parte de los artistas varones. El arte feminista articula el derecho de las mujeres a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales, por medio de una imagería vaginal, de imágenes teatrales y del cuerpo, de representaciones de temas previamente tabúes tales como la menstruación, etc... Las artistas de este periodo que toman la iconografía del cuerpo como reflexión y práctica artística, tratan de hacer visible un cuerpo que ha sido omitido por el arte, manifestando sus experiencias, sus sentimientos, pero desde su visión propia y revelando el interior del cuerpo, a diferencia de la tradición del desnudo femenino que ponía el énfasis en el exterior del cuerpo. Muchas artistas, en este contexto, orientan su trabajo a cuestionar las imágenes de la mujer difundidas en la tradición del desnudo femenino.

Algunas artistas que indagaron en esta temática como objeto de investigaciones feministas son, entre otras, Judy Chicago, Miriam Schapiro o Mary Duffy, entre otras artistas.

Judy Chicago y Miriam Schapiro, dejaron a un lado la producción de esculturas abstractas y geométricas para realizar obras específicamente femeninas, tomando como punto de reflexión su propia identidad y sus propios cuerpos.

Judy Chicago, reflejó a través de sus numerosas *performances*, el sometimiento de la mujer a una cultura patriarcal que la ninguneaba y marginaba social y culturalmente. Su obra más conocida y polémica fue la titulada *La cena*, comenzada en 1974. (Para una visualización y explicación de las obras artísticas citadas en este artículo, véase Popelka Sosa, R. 2002).

Para su realización Chicago contó con la colaboración de un diseñador industrial, y en su confección participaron más de cien artistas. La obra rinde homenaje a las contribuciones históricas y culturales de las mujeres. La obra cuenta con 39 asientos como dedicatoria a 39 mujeres por su contribución a las artes, la literatura y la política.

La obra de Chicago, en definitiva, articula un lenguaje plástico que permite expresar la experiencia femenina.

Otra artista que usa su cuerpo como representación es Carolee Schneemann. En la presentación de su obra titulada *Rollo interior* (1975), reivindica la libertad sexual y construye una tradición femenina de la representación desde el pasado mitológico hasta el presente. En esta obra, la artista pinta los contornos de su cuerpo y de su cara, a continuación lee un texto antiguo mientras va adoptando poses propias de una modelo. Hacia el final de la presentación de la obra tira el libro y comienza a leer un rollo que extrae de su vagina, identificándose aquí el cuerpo de la mujer como fuente de conocimiento interior. Otras obras en las que fusiona la danza, la música y la coreografía son las tituladas *La alegría de la carne* (1964), y la película *Fuses* (1965). En estas obras destaca la temática asociada a las sensaciones y funciones relacionadas con el cuerpo.

La artista Mary Duffy también utiliza en sus representaciones y escritos su cuerpo desnudo. A través de él encara cuestiones en torno al género y la discapacidad. Su obra titulada *Cortar los brazos que atan* (1987) se compone de ocho fotografías con textos acompañando a cada una de ellas. La primera muestra una figura de pie, envuelta completamente por una tela blanca; en la siguiente secuencia aparece una figura de mujer desnuda a la que poco a poco le van cayendo las envolturas hasta que al final resulta que el cuerpo de la mujer no tiene brazos. Todo esto es presentado en un espacio oscuro con una luz lateral que confiere una visión dramática. Como apunta Nead refiriéndose a esta obra de la artista: “La poderosa imagen de la figura saliendo de las envolturas que constriñen y disfrazan adquiere la fuerza metafórica adicional del rechazo de las constricciones culturales, sociales y económicas con que se enfrentan las mujeres discapacitadas”. (Citado por Nead, L. 1998:128).

LOS ESTUDIOS FEMINISTAS: CONTRIBUCIONES DE LA CRÍTICA FEMINISTA DEL ARTE EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA DEL ARTE PARALELA

A partir de los años setenta se produce un descubrimiento por parte de las historiadoras feministas del arte, a saber, cómo el aislamiento en el que trabajaron gran parte de las creadoras fue motivo para excluirlas de los movimientos artísticos del mundo occidental. A partir de ese periodo las críticas de arte feministas comenzaron a construir una historia paralela, publicando libros y artículos donde cuestionaban los cimientos mismos de la historia del arte que, sistemáticamente, había descolgado las producciones de las mujeres, relegándolas al papel de objetos artísticos en lugar de sujetos de éste. La crítica feminista reveló, entre otros aspectos, la estructura básica sobre la que se habían confeccionado los textos artísticos.

La esfera artística tuvo su apoyo gracias a las contribuciones de varias críticas de arte como son Lucie Lippard y Eli Bartra. Lippard analiza las contribuciones feministas del arte en varios libros y publicaciones donde vierte opiniones sobre el arte feminista, como la oportuna definición que proporciona sobre el arte feminista

Las críticas de arte suscribieron la existencia de un estilo diferente en la iconografía femenina, tanto a nivel formal como expresivo, que tiene su origen en la situación de desigualdad social de la mujer y su posición desaventajada en la estructura social.

Eli Bartra, por otro lado, considera que existe un arte femenino que se diferencia del masculino porque el lugar que ocupa la mujer en la sociedad le proporciona una visión distinta. Bartra propone analizar las constantes en la creación femenina para mostrar su especificidad y señala una doble vía: primero, analizar las condiciones socio-históricas de las mujeres en general, y de las mujeres que producen arte en particular; y, segundo, analizar las constantes dentro de la creación misma, a saber, la forma de expresión y el lenguaje (forma y contenido), (opinión expresada por Cao, M. 2000: 20).

Otra historiadora del arte a destacar dentro de la crítica feminista es Linda Nochlin, que, aunque no sostiene las mismas opiniones que las teóricas de la diferencia por considerar que no hay una esencia de feminidad que podamos encontrar

para agrupar a una serie de mujeres artistas, sí ha contribuido con sus escritos a los estudios feministas de arte. Uno de los textos más importantes dentro de esta línea es el que la autora publicó en 1971, que hoy se considera como el texto fundacional de la crítica feminista del arte. Su título condensa todos los interrogantes que nos podemos plantear: *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* A esta cuestión Nochlin responde que se debe a los impedimentos sociales, familiares e institucionales que han imposibilitado a la mujer acceder a la estructura social existente y desarrollar su vocación sin trabas. Uno de los ejemplos que aparece en su libro consiste en la imposibilidad de la mujer al acceso del estudio del desnudo hasta finales del siglo XIX, siendo un requisito esencial para consagrarse en la pintura histórica o mitológica, considerada entonces la más importante.

No sólo la imposibilidad de acceder a las escuelas de arte o estudios imposibilitaron a las mujeres artistas dedicarse al mundo del arte, sino también

circunstancias sociales y familiares. En este ensayo Lynda Nochlin ofrece una comprensión de cómo las instituciones artísticas (patriarcales) han excluido a la mujer artista y han devaluado su aportación a la esfera artística. Desde entonces, la crítica feminista del arte ha ido proporcionando modelos de práctica artística, así como contextos para la interpretación de las obras producidas por las artistas. A lo largo de los años ochenta y noventa han surgido nuevos estudios (monográficos, catálogos, etc.) que contribuyen al conocimiento de muchas mujeres artistas, así como a enriquecer la historia del arte.

El movimiento feminista ha hecho un esfuerzo intelectual analizando, especialmente en el mundo anglosajón, una genealogía distinta a la cultura patriarcal (dominante), y ha permitido restituir muchas obras y trayectorias de mujeres creadoras. La finalidad de reescribir una historia del arte paralela es despertar el interés por la obra de las mujeres, así como servir de referente para las generaciones de artistas jóvenes.

REVISTAS Y COLECTIVOS DE ARTISTAS FEMINISTAS

No sólo tomaron partido por esta causa feminista las historiadoras del arte anteriormente citadas, sino que también existieron revistas y colectivos de artistas que lo apoyaron con sus publicaciones y su activismo.

Destacamos algunas revistas que defendieron esta causa, siguiendo en su enumeración a la autora Guasch: *Feminist Art Journal* (1972-1978), *Chrysalis: A Magazine of Women Culture* (1977-1980), *Heresies* (1977). (Es una de las que más contribuiría a la crítica feminista), *High Performance* (1978), y *Woman's Art Journal* (1980). (Revistas citadas por Guasch, A.M.2000:531).

EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Lo que distinguió a algunas artistas de este periodo fue la organización de programas feministas de educación. Una de la pioneras en crear estos programas fue la

artista Miriam Schapiro (Toronto, 1923), en colaboración con Judy Chicago (Chicago, 1929). Ya nos hemos ocupado de las dos como artistas.

Uno de estos programas fue el denominado *Feminist Art Program*, que desarrollaron en Fresno (Chicago, 1970) y el de *California Institute of the Arts* de Valencia (California, 1971), este último centrado en el proyecto *Womanhous*, que concibieron como un diseño colectivo de mujeres. Reconstruyeron una mansión derruida cedida por el Ayuntamiento de la ciudad y localizada en el barrio de Hollywood. Las 21 alumnas que integraban el taller, tuvieron que restaurar la casa, lo que supuso realizar trabajos de albañilería y fontanería, aspectos contemplados en el programa como parte del intento por disolver las fronteras entre trabajo, género y clase social (citado por Martín Prada, J. L., 2000:157). Cada una de las habitaciones de la casa proyectaba una típica representación de las mujeres en sus hogares, replicando las convencionales áreas de la casa: cuarto de baño, cocina, sala de estar, etc., procurando cambiar la actividad y el significado de cada espacio mediante la exageración creativa de sus elementos físicos y emocionales.

Estos programas trataban de aplicar las teorías feministas procurando romper con el formalismo imperante que recorría las aulas de todas las escuelas de arte en Norteamérica y, al mismo tiempo, propiciaban el uso de materiales utilizados comúnmente en la artesanía y que el arte feminista reivindicaría a partir de entonces.

Chicago y Schapiro insistieron en explorar las posibilidades de la imaginaria vaginal para conseguir representar la sexualidad femenina de una manera novedosa, cuya finalidad estribaba en que las alumnas tomaran conciencia de su cuerpo y de su identidad sexual (citado por Martín Prada, J. L., 2000:156). Las obras realizadas en estos proyectos versaron sobre la menstruación, depresión postparto, matrimonio, sexualidad, etc., utilizando para su representación las *performances* y las instalaciones. La elaboración de estos proyectos, junto con las exposiciones y artículos publicados que las alumnas realizaron como actividades paralelas, así como la creación de algunos centros alternativos de mujeres artistas que se desarrollaron con posterioridad a estos proyectos, permiten hablar de la influencia de estos programas de arte feminista en muchas artistas de la década posterior.

CONCLUSIÓN

El arte que algunas feministas lograron realizar en este periodo se distingue por ser autobiográfico. Es decir, utilizaron una diversidad de medios, soportes, modelos e intenciones, que conjugan un desarrollo plástico individual con actuaciones colectivas, involucrándose en reivindicaciones que defendieron los movimientos sociales del momento.

Por encima de todo, el arte femenino consigue desafiar la norma dominante del momento acerca de la sexualidad y el género, y respaldado por el movimiento feminista involucra a artistas, críticas y otros colectivos implicados en el mundo del arte. Muchas de las obras que realizaron mujeres en este periodo tratan, no sólo de destruir las ideologías convencionales, sino de construir una narración alternativa, a saber, un relato de la historia de las mujeres.

Como hemos podido comprobar, temáticamente son muchas las artistas que exploran nuevas categorías en torno al tema del cuerpo y de la identidad. Todas ellas deciden hacer de su identidad objeto del arte, cuestionando los estereotipos dominantes de la cultura occidental y adoptando estrategias de denuncia. Por medio de sus reflexiones las artistas contribuyen a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la autorrepresentación de su cuerpo, y no como se había venido exponiendo hasta entonces, a saber, como mero objeto sexual por parte de los artistas varones.

En el plano formal, las artistas utilizaron distintos códigos expresivos, así como materiales y soportes. Abandonaron los medios tradicionales de representación y se decantaron por el uso de formas artísticas no vinculadas a la alta cultura. Buscarán articular un lenguaje plástico donde poder expresar la experiencia femenina, lo que les permitirá no sólo reelaborar su propia biografía, sino también transgredir los modelos dominantes impuestos por la cultura patriarcal, dando lugar a una diversidad de prácticas y temáticas artísticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTRA, E. (1987): *Mujer, ideología y arte*. Barcelona, La Sal.
- BEAUVOIR, S. (1998): *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra.
- CAO, M. (2000): *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid, Narcea.
- CHADWICK, W. (1992): *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino.
- DEEPWEL, K. (1998): *Nueva crítica feminista de arte*. Madrid, Cátedra.
- GUASCH, A. M. (2000): *El arte último del Siglo XX, del Posminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, Alianza.
- JIMÉNEZ, J. (2000): “Prólogo”, en Serrano de Haro (2000).
- MARTÍN PRADA, J. L. (2000): “Arte feminista y esencialismo”, en Cao (2000).
- MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.
- MÉNDEZ, L. (2004): *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer.
- NEAD, L. (1998): *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos.
- NOCHLIN, L. (1971): *Why there have not been great women artist?*, en *Women, Art and Power and other essays*, Londres, Thames and Hudson.
- NÚÑEZ, M. (2000): “El debate igualdad/diferencia en la práctica artística”, en Cao (2000).
- POPELKA SOSA, R. (2002): “Mujeres artistas en los años sesenta”, en *Heterogenesis, Revista de Artes Visuales* nº 40. (<http://www.heterogenesis.com/heterogenesis-5/H-40/indice40.htm>).
- REED, C. (2000): “Posmodernismo y el arte de la identidad”, en Stangos (2000).
- SERRANO DE HARO, A. (2000): *Mujeres en el Arte, espejo y realidad*, Barcelona, Plaza y Janés.
- STANGOS, N. (2000): *Conceptos de arte moderno*, Barcelona, Destino.
- VALCÁRCEL, A., y ROMERO, R. (Eds.) (2000): *Los desafíos del feminismo ante el siglo XX*, Sevilla, Col. Hypatia, Instituto Andaluz de la Mujer.
- VIDAL CLARAMONTE, M.^a A. (1995): “intervenciones de mujeres”, en VV.AA (1995).
- VV.AA (1995): *Los últimos 30 años, panorama del arte contemporáneo 1960-1990*, Oviedo (Asturias), Caja de Ahorros de Asturias, Obra Social y Cultural.

RESUMEN

El presente trabajo es un estudio sobre el arte femenino de los años sesenta. Partiendo de una cronología del movimiento feminista, la autora analiza el papel destacable que tuvieron las artistas en factores implicados en el desarrollo artístico y que suponen un claro intento de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad de entonces, a saber, la representación del cuerpo, la organización de colectivos de mujeres artistas, y la creación de programas educativos feministas.

Palabras clave: arte, feminismo, educación, iconografía, identidad.

ABSTRACT

This paper is a study of the female art of the sixties. Starting with a chronology of the feminist movement, the author analyzes the role that artists had in the factors involved in the artistic development and are a clear attempt to transform the power relations embedded in the society of that time, namely, the representation of the body, the organization of collective of women artists, and the establishment of feminist educational programs.

Key words: art, feminism, education, iconography, identity.

RÉSUMÉ

Ce document est une étude de l'art des femmes des années soixante. Basé sur une chronologie du mouvement féministe, l'auteur analyse le rôle que les artistes avaient des facteurs impliqués dans le développement artistique et sont une tentative claire de transformer les relations de puissance intégrées dans la société de l'époque, à savoir, la représentation des corps, l'organisation des collectifs de femmes artistes, et l'établissement de programmes d'éducation féministe.

Mots clé: art, le féminisme, l'éducation, de l'iconographie, de l'identité.