



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Miradas, estrategias y aportaciones del arte feminista
durante el siglo XX

Views, strategies and contributions of feminist art in
the 20th century

Autora

Marina Cisneros González

Directora

Carolina Naya Franco

Grado en Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Curso 2021-2022
Noviembre 2022

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Elección y justificación del tema	1
3. Objetivos	2
4. Estado de la cuestión	2
4.1. Libros generales	3
4.2. Libros monográficos o específicos	4
4.3. Artículos de revistas generales	6
4.4. Artículos de revistas monográficos o específicos	7
5. Metodología	9
6. Desarrollo analítico	10
6.1. Breve historia del feminismo	10
6.2. Hitos del arte feminista	14
6.3. Arte y feminismos en las vanguardias artísticas: la mujer como sujeto	18
6.4. El auge del arte feminista: cuerpo y <i>performance</i>	27
7. Conclusiones	34
8. Bibliografía	35
9. Recursos audiovisuales	36
10. Anexo Gráfico	37

1. Introducción

El artículo publicado en la revista *Art News*, en 1971, escrito por Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, se ha considerado el texto fundacional de la teoría artística feminista. La pregunta planteada por Nochlin provocó la revisión de la historia del arte, con la finalidad de rescatar la obra de mujeres artistas que habían caído en el olvido, habían sido denostadas o eran desconocidas. En 1976, la misma Linda Nochlin organizó en Los Ángeles la exposición *Women Artists: 1550-1950*. El objetivo de esta muestra era dar a conocer la obra de 86 artistas pertenecientes a un amplio periodo histórico. Fue todo un éxito y supuso un hito fundamental para la historia del arte, puesto que presentaba al público, acostumbrado a un relato histórico androcentrista, las importantes contribuciones de las mujeres artistas.

Continuando con esta metodología inaugurada por Nochlin en la década de 1970, en el presente Trabajo Fin de Grado, hemos querido reivindicar la importante influencia que ejerció el feminismo en el arte del siglo XX y cómo el arte feminista realizó grandes aportaciones, tanto al propio movimiento como al discurso artístico. Para ello, nos apoyaremos en algunas de las artistas más destacables de dicha centuria, cuyas obras contribuyeron a construir nuevas vías en la historia del arte.

2. Elección y justificación del tema

La decisión por la cual se ha escogido este tema tiene que ver con diversos motivos: en primer lugar, se debe a que ya habíamos trabajado sobre el feminismo y la relación con el arte durante el Grado en Bellas Artes, cursado algunos años antes de realizar los actuales estudios en Historia del Arte. Por otra parte, y en relación con la razón expuesta previamente, hemos considerado oportuno volver a abordar este tema debido a que actualmente nos encontramos en la que se denomina Cuarta Ola del feminismo y, por tanto, se trata de un asunto de total actualidad. En último lugar, porque estimamos que sigue siendo necesario dar visibilidad a las diferentes reflexiones, miradas y aportaciones que el arte feminista del siglo XX y primeros años del XXI ha proporcionado, tanto al propio movimiento como al discurso de la Historia del Arte.

Por otro lado, somos conscientes de que no estamos abordando un discurso cerrado y de carácter monográfico, sino que se trata de un tema conceptual y transversal; por tanto, para poder ajustarlo a la extensión que se exige para la elaboración del Trabajo Fin de Grado, hemos optado por hacer una selección de artistas

que consideramos imprescindibles en el arte feminista y cuyas obras han contribuido no solo a afianzar las teorías feministas, sino que también han generado nuevos lenguajes y nuevas perspectivas en el arte. Es importante subrayar que lo que pretendemos no es recoger la vida de mujeres artistas; es decir, no vamos a profundizar ni en sus biografías ni en su producción artística, sino que nos vamos a apoyar en algunas de sus obras para construir nuestro discurso.

3. Objetivos

Con este trabajo, en primer lugar, perseguimos visibilizar y reivindicar el papel que han desempeñado las mujeres artistas en la creación de nuevos discursos que se generan en torno a las teorías feministas. Asimismo, en segundo lugar, queremos poner en valor, la respuesta crítica que sugieren algunas artistas a través de sus obras, en relación a la contribución del arte en la creación de estereotipos femeninos, que se han ido legitimando a lo largo de la historia.

En tercer lugar, analizaremos las diferentes estrategias empleadas por las mujeres para construir sus propios lenguajes artísticos, haciendo uso de diferentes técnicas, materiales y soportes. Además, trataremos las temáticas principales sobre las que ha trabajado esta corriente y que han permitido generar una mirada feminista en el arte.

4. Estado de la cuestión

En este capítulo haremos referencia a las fuentes bibliográficas consultadas. Como veremos, hemos utilizado libros y artículos de revistas, en ambos casos tanto generales como monográficos o específicos.

A continuación recogemos los estudios sobre arte feminista que han sido utilizados para llevar a cabo el desarrollo analítico de nuestro trabajo. Para ello, hemos tenido en cuenta el contexto histórico en el que se desarrolla nuestra propuesta, las diferentes teorías feministas que fueron abriéndose paso, las temáticas y conceptos que han sido representados a lo largo del siglo XX y los estudios e investigaciones específicas sobre las artistas seleccionadas.

Tras abordar todos los estudios e investigaciones que hemos aunado, al final de este apartado dedicaremos un breve párrafo a comentar los estudios que podrían completarse o que faltan por hacer para futuras aportaciones sobre este tema.

4.1. Libros generales

En este apartado se agrupan los principales libros que hacen alusión de manera general al tema escogido; es decir, los que versan sobre feminismo y sobre arte feminista. De igual manera se encuentran los libros que mencionan en su contenido a las artistas y/o las obras sobre las que hemos trabajado.

En primer lugar, Teresa Alario Trigueros, doctora en Historia del Arte y profesora Titular de la Universidad de Valladolid, ha escrito *Arte y Feminismo* (2008), donde aborda de manera general y transversal la evolución del arte feminista. En este libro la autora nos habla del contexto. Por otro lado, también analiza algunos puntos clave en el desarrollo del arte feminista y hace referencia a la obra de mujeres artistas, entre las que se encuentran algunas de las que hemos trabajado. Este libro, por tanto, nos ha proporcionado información relevante sobre la obra de Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Judy Chicago, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Orlan y Cindy Sherman.

En segundo lugar, citaremos el manual *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, escrito por Ana María Guasch (2009). En este volumen, la autora se enfrenta al análisis del arte más cercano a nuestro tiempo. De esta manera, el recorrido que propone este libro, parte del fin del dogma formalista y llega hasta la posmodernidad, momento en el que tiene lugar un fuerte compromiso en el arte con el feminismo y con la diversidad sexual, entre otras cuestiones. Este libro nos interesa porque menciona a muchas de las artistas que hemos seleccionado para nuestro trabajo, entre las que se encuentran: Louise Bourgeois, Marina Abramovic, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Orlan y Cindy Sherman. Por tanto, ha sido otra de las fuentes que hemos consultado, ya que nos han aportado algunos datos generales.

También debemos referirnos al libro *Historias de mujeres, historias del arte* (2011), de Patricia Mayayo, doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus líneas de investigación destacan la historiografía del arte feminista y *queer*, la historia de las mujeres artistas y las prácticas artísticas contemporáneas. En este libro la autora estudia en profundidad la relación entre el feminismo y la historia del arte. Por otra parte, en su discurso incluye la obra de un buen número de mujeres desde el Renacimiento hasta la actualidad. Este libro nos ha aportado información sobre la obra de Judy Chicago concretamente, sobre la exposición *Womenhouse* y la

controvertida instalación *The Dinner Party*. De igual manera, se habla brevemente de Claude Cahun y del impacto que causó su obra en la década de 1990, cuando Judith Butler desarrolla la teoría *queer*.

Por último, debemos mencionar el libro *Feminismo* (2019) escrito por la escocesa Deborah Cameron, una lingüista que ha dedicado gran parte de su investigación académica a estudiar las relaciones entre lenguaje, género y sexualidad. En este libro, dividido en siete partes o capítulos, la autora realiza un recorrido muy completo y esclarecedor por la historia, el desarrollo y los debates actuales más controvertidos del movimiento feminista. Cameron nos habla de las distintas Olas del feminismo, incluyendo la que estamos viviendo actualmente, y va desglosando diferentes situaciones a través de los temas que la escritora ha seleccionado previamente. De esta forma, Deborah Cameron analiza la relación y problemática del movimiento feminista en ámbitos como el trabajo, el sexo, la dominación o la cultura. Este libro nos ha sido de gran utilidad para entender el contexto histórico y cultural del feminismo.

4.2. Libros monográficos o específicos

En esta parte aparecen reflejados aquellos libros que tratan sobre las artistas y/o las obras que hemos escogido para construir nuestro discurso.

En primer lugar, sobre la artista alemana Hannah Höch, debemos señalar que la mayoría de la bibliografía se encuentra publicada en alemán y en inglés. En nuestro país, el libro más completo es el catálogo de la exposición *Hannah Höch*. Esta muestra, comisariada por Juan Vicente Aliaga, tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, entre el 20 de enero y el 11 de abril de 2004. En concreto, nos ha sido muy valioso uno de los textos que se recogen en la primera parte del catálogo, titulado “La mujer total. Sobre el arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles”, escrito por el comisario de la exposición. A lo largo de estas páginas, Juan Vicente Aliaga se centra en el contexto histórico en el que se desarrolló la vida y la obra de Höch. Asimismo, nos proporciona información biográfica y, sobre todo, analiza los motivos por los cuales, en la obra de esta artista, siempre van a estar muy presentes las relaciones de género y los estereotipos. Además, en este texto también hemos encontrado información sobre los fotomontajes que aparecen en nuestro trabajo. Por otro lado, encontramos una parte

dedicada a la biografía comentada de Hannah Höch que nos ha parecido muy útil para conocer toda su trayectoria artística. También queremos destacar la calidad de las imágenes que se recogen en este libro y los datos de catalogación que facilita.

También queremos citar el único libro que hemos encontrado publicado en español, sobre la vida y obra de Elsa von Freytag-Loringhoven. Nos referimos a *Baronesa dandy, reina dadá. La vida-obra de Elsa von Freytag-Loringhoven* (2013), escrito por Gloria G. Durán, doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Este libro nos ha resultado fundamental para poder incorporar a esta artista en nuestro discurso. Esta publicación suple las carencias de las investigaciones de carácter general sobre dadaísmo, que apenas mencionan a la Baronesa. Por tanto, este monográfico nos permite conocer en profundidad tanto su figura como su producción artística. En relación a esto último, debemos destacar la importancia de este libro puesto que reúne información muy interesante sobre cada una de sus *performances* y creaciones. Por otra parte, analiza las relaciones que tuvo con diferentes artistas, como Man Ray o Marcel Duchamp, así como con otros personajes del mundo del arte.

Por último, debemos citar el libro *Louise Bourgeois y modos feministas de crear* (2020), de Gabriela Barzagli de Laurentiis, en el que se analiza cómo la artista crea en sus trabajos imágenes que tensionan la identidad de la mujer, estableciendo una crítica feminista a los modelos de existencia que se han impuesto a las mujeres, y que se encuentran estancados. Gabriela Barzagli investiga en este libro sobre cómo existen ciertos temas que se repiten constantemente en la mayor parte de la obra de Bourgeois, y cómo se relacionan tanto con datos autobiográficos como con cuestiones feministas. Concretamente, para la elaboración de nuestro trabajo, nos ha resultado muy interesante el capítulo “Femme-maison: práctica artística y crítica feminista”, puesto que se establece un análisis profundo de esta serie pictórica, que plantea una crítica al sometimiento de las mujeres a desempeñar los roles de madre y esposa, y que la reducen al ámbito doméstico. En la primera parte de este libro encontramos el capítulo “Insurgencias: la destrucción del padre”, del que hemos obtenido una información detallada acerca de una de las instalaciones más conocidas e importantes de la obra de Bourgeois.

4.3. Artículos de revistas generales

En este apartado haremos referencia a los artículos de revistas que aluden tanto al contexto histórico como al artístico.

En el número 2 de *Cuadernos de Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* (2014), encontramos el artículo “Cuestión de género: algunos aspectos clave del feminismo en la creación artística posmoderna”, escrito por Luz del Carmen Magaña Villaseñor, y en el que se apoya en las investigaciones realizadas por Teresa Alario Trigueros y Patricia Mayayo. Este ensayo está enfocado en la segunda mitad del siglo XX, concretamente en la década de 1970, y reivindica los movimientos feministas dentro del arte de la *performance*. Aborda las temáticas recurrentes en este periodo, como la construcción de la mujer como sujeto, la igualdad y la identidad. Por otra parte, este texto menciona las diferentes teorías feministas que se desarrollan a partir de 1960.

Otro de los artículos que hemos empleado para la realización del contexto histórico, ha sido “El feminismo sufragista: entre la persuasión y la disrupción”, de Dennyris Castaño Sabria, publicado en el número 43 de la *Revista Latinoamericana* (2016). En este artículo se revisan las aportaciones del movimiento sufragista a la lucha feminista.

Para la realización del apartado dedicado a la historia del feminismo, hemos recurrido al artículo escrito por Nani Aguilar Barriga, “Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola”, publicado en el número 2 de la revista *Femeris* (2020). En este texto se realiza un recorrido por las diferentes olas del feminismo y finaliza incidiendo en la Cuarta Ola, donde analiza los objetivos que persigue el movimiento feminista en la actualidad.

También nos ha aportado información el artículo “Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las olas”, de Carmen Garrido Rodríguez y publicado en el número 12 de la revista *Investigaciones Feministas* (2021). A lo largo de este escrito se establece una discusión teórica sobre el debate existente alrededor del uso de la metáfora de las olas, poniéndolo en diálogo con la literatura de los movimientos sociales. De la misma manera, se realiza un repaso por las cuatro olas del movimiento feminista.

4.4. Artículos de revistas monográficos o específicos

A continuación aludiremos a los artículos que versan sobre las artistas y las obras que hemos seleccionado, o que tratan aspectos relacionados con temáticas y conceptos concretos que se incluyen a lo largo del desarrollo analítico de nuestro trabajo.

En primer lugar, sobre la fotógrafa Claude Cahun la mayoría de la bibliografía se encuentra en francés. Por este motivo, un artículo que ha sido fundamental en nuestro trabajo ha sido “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa”, escrito por Diana Saldaña Alfonso y que se encuentra recogido en el volumen 14 de la revista *Arte, Individuo y Sociedad* (2002). En este texto se establece un amplio análisis de los autorretratos de esta fotógrafa, atendiendo tanto al contexto en que fueron realizados como a la temática recurrente que predomina a lo largo de toda la producción artística de Claude Cahun. El artículo incluye imágenes de los autorretratos que se mencionan a lo largo del texto.

Sobre la producción artística de Ana Mendieta se han llevado a cabo numerosos estudios e investigaciones y se puede encontrar una gran variedad de artículos dedicados a analizar la vida y obra de esta artista contemporánea. Entre ellos, queremos mencionar “¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta”, escrito por Gloria Lapeña Gallego y publicado en el volumen 5 de la revista *Arte y políticas de identidad* (2011). En este texto se realiza una reflexión sobre el arte como necesidad terapéutica para la artista. Concretamente, este artículo nos ha parecido interesante porque analiza la obra de Mendieta teniendo en cuenta aspectos autobiográficos y prestando atención a la importancia de la identidad femenina en su carrera artística.

Acerca de Louise Bourgeois y la relación de su obra con el feminismo, debemos destacar el artículo “Louise Bourgeois y el canon modernista en la Historia del Arte: alternativas desde la crítica feminista”, de Esther Sánchez-Pardo González y publicado en el volumen 4 de la revista *Investigaciones Feministas* (2013). Este texto estudia cómo la obra de Bourgeois desarrolló metáforas vanguardistas entre el inconsciente y lo femenino para subvertir la identificación sexista de feminidad con irracionalidad, ligada al concepto del primitivismo. Entre las obras que se mencionan a lo largo de esta aproximación, se dedica un pequeño párrafo a la serie pictórica *Femme-Maison*. Este

artículo también nos ha facilitado información sobre la relación de Bourgeois con la crítica feminista contemporánea.

El artículo escrito por Estela Ocampo, “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”, publicado en el número 28 de la revista *Arte, Individuo y Sociedad* (2016), nos ha sido de gran utilidad para plantear la relación entre lo femenino y lo primitivo, tan presente en la obra de muchas artistas a lo largo de todo el siglo XX. A lo largo de este texto se examina en profundidad cómo desde las vanguardias, determinadas artistas, con una intención feminista, emplean el primitivismo asociado a la mujer para hacer una crítica a los estereotipos. Por otra parte, Estela Ocampo desarrolla su discurso apoyándose en la trayectoria artística de Hannah Höch, Louise Bourgeois, Carolee Schneemann y Ana Mendieta, mencionando algunas de sus obras. Por tanto, ha sido un artículo relevante para nuestro estudio.

Por último citaremos el artículo “Cindy Sherman y la subversión de la identidad”, escrito por Soledad Prieto Millán y que recoge el número 59 de la revista *Aisthesis* (2016). En este documento se analiza cómo la identidad de género puede construirse y reconstruirse. Igualmente la autora establece un estudio de los conceptos de performatividad y de parodia de género, propuestos por la teórica feminista Judith Butler para demostrar cómo prácticas como el travestismo tienen un efecto subversivo. Para ello, el artículo se apoya en algunas de las fotografías de la serie *Centerfolds* de Cindy Sherman. Este texto es interesante porque analiza detalladamente las estrategias empleadas por esta artista para crear una reflexión en el espectador. También se pone de relieve la importancia de los medios de comunicación y, concretamente, del cine, para generar y perpetuar estereotipos de género.

Una vez analizado el estado de la cuestión en diferentes apartados y, como ya hemos advertido al inicio de este capítulo, a continuación dedicaremos unos párrafos a comentar las lagunas existentes en la bibliografía, para tener en cuenta qué cosas faltan por hacer dentro de la investigación sobre el arte feminista y cuáles deberían ser sus futuras aportaciones en el discurso de la historia del arte.

Debemos señalar que los estudios realizados sobre este tema son parciales. La presencia de libros y artículos monográficos que versan sobre artistas mujeres es relativamente abundante, aunque minoritaria si la comparamos con el discurso oficial. Sin embargo, la bibliografía específica sobre algunas de las artistas que hemos incluido

en nuestro trabajo, se encuentra en su mayoría publicada en otros idiomas. Por tanto, sería necesario que se llevaran a cabo algunas traducciones para difundir realmente los logros de estas autoras en un contexto internacional, y no solo académico, sino también a nivel divulgativo. En contraposición, son escasos los libros publicados en nuestro país que aborden el tema del arte feminista de manera transversal y exhaustiva. Por otro lado, debemos añadir que en estos los libros siempre aparecen citadas las mismas artistas. Por este motivo, consideramos que sería oportuno seguir investigando sobre arte y feminismo, recuperando la obra de mujeres menos conocidas o estudiadas, en aras de construir un discurso más amplio y vindicador.

5. Metodología

Para la materialización del presente trabajo y, con la finalidad de alcanzar los objetivos propuestos, hemos aplicado la siguiente metodología.

En primer lugar, realizamos la búsqueda, la selección, la lectura y el estudio de las principales fuentes bibliográficas que hemos considerado necesarias para la realización de este TFG. De la misma manera, tuvimos que establecer una selección de las obras de arte que formarían parte del desarrollo analítico. Para ello recurrimos a fuentes gráficas, especialmente fotografías. Todas estas imágenes se encuentran disponibles en el anexo gráfico.

Tras realizar la recopilación bibliográfica, su lectura y estudio, procedimos a informatizar la información obtenida, estructurándola en diferentes capítulos y apartados. Por último, llevamos a cabo la redacción del trabajo teniendo en cuenta las últimas metodologías feministas planteadas ya en la década de 1970 por la historiadora del arte Linda Nochlin. De esta manera, analizamos, en primer lugar y de manera breve, las diferentes olas que se han ido sucediendo a lo largo de la historia del feminismo. A continuación decidimos poner en valor cuatro hitos o disrupciones que el arte feminista ha conseguido en diferentes momentos de la historia contemporánea. Posteriormente, organizamos las distintas reflexiones y aportaciones del arte feminista del siglo XX en dos partes: en la primera de ellas se estudian los temas que preocupan a las artistas y sobre los que trabajan, así como las distintas técnicas y materiales que emplean para llevar a cabo sus estrategias. En la segunda parte se analiza lo que podría considerarse el apogeo del arte feminista, atendiendo a la importancia del uso de la *performance* como medio de expresión que acerca el arte a la vida y, por otro lado, al uso del cuerpo como

soporte artístico. Igualmente, se profundizará en las temáticas predominantes en esta segunda mitad de la centuria.

6. Desarrollo analítico

6.1. Breve historia del feminismo

Antes de adentrarnos en el tema sobre el que versa nuestro trabajo, consideramos necesario trazar un breve recorrido por la historia del feminismo. Pensamos que sin conocer las diferentes etapas de este movimiento político y social hasta nuestros días, no podríamos entender su presencia en el arte y la importancia de su discurso. Por esta razón, a continuación realizaremos un pequeño análisis de las olas del feminismo para ir desvelando cómo las mujeres, partiendo de una situación de discriminación en todos los ámbitos de la sociedad, fueron dando pasos hacia la igualdad.

La Primera Ola del feminismo arranca a finales del siglo XVIII, momento en el que las mujeres empezaron a cuestionarse los porqués de su exclusión social, teniendo en cuenta que constituían la mitad de la población. En un contexto de revoluciones políticas y sociales, ni en la *Declaración de Independencia de Estados Unidos*, escrita en 1776 por Thomas Jefferson, ni en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, emitida en Francia por los revolucionarios en 1789, fueron incluidas las mujeres. Estos hechos hicieron aflorar reacciones que se oponían a esta invisibilización. Este es el caso de la francesa Olympe de Gouges, que en 1791, publicó su propia *Declaración de los Derechos de la Mujer y del Ciudadano femenino*,¹ acto que unos años más tarde, en 1793, le condenaría a la guillotina. En Inglaterra, aproximadamente en esos mismos años, en 1792, Mary Wollstonecraft redactó la *Vindicación de los derechos de la mujer*, donde exponía y afirmaba que no existía una base legítima para excluir a las mujeres de los derechos de los hombres. Lo importante de esta obra era que, por primera vez, se utiliza la palabra “privilegio” para referirse al poder que siempre habían ejercido los hombres sobre las mujeres,² como si ello fuera una norma de la naturaleza.

Otra de las maneras que tenían las mujeres de la Ilustración y la Revolución Francesa de mostrarse en contra de su subordinación histórica, eran los *Cuadernos de*

¹ CAMERON, D., “Derechos” en *Feminismo*, Madrid, Alianza, 2019, pp. 43-63, espec. p. 45.

² AGUILAR BARRIGA, N., “Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola”, *Femeris*, 2, 2020, pp. 121-146, espec. p. 128.

Queja, que surgieron a partir de 1789 con el fin de dar a conocer y hacer llegar las reivindicaciones de las mujeres a los Estados generales,³ ya que ellas habían quedado totalmente excluidas de las asambleas. Estos cuadernos son un testimonio colectivo de la esperanza de cambio que tenían las mujeres. Asimismo, los clubs de Republicanas Revolucionarias, dirigidos por Claire Lacombe entre 1789 y 1793, reclamaban el derecho de las mujeres a la educación y al trabajo, así como una mayor dignidad en su estatus.

La Segunda Ola se inicia a mediados del siglo XIX, cuando en 1848 nace en Estados Unidos la *Declaración de Séneca Falls*, considerado el primer texto del sufragismo organizado por Lucretia Mott y Elizabeth Cady Stanton. En este documento se denunciaban las restricciones políticas a las que estaban sometidas las mujeres. Además, ponía de relieve la insatisfacción de las norteamericanas por cómo estaban siendo tratadas. Esta situación hizo que muchas estadounidenses se sintieran identificadas con la causa abolicionista, puesto que existían muchas similitudes entre la emancipación de las mujeres y la de los esclavos afroamericanos. Sin embargo, el final de la Guerra de Secesión (1861-1865) dibujó un panorama frustrante para ellas, puesto que se había instaurado la emancipación de los esclavos negros, pero no la suya.⁴

En 1868 surgen dos organizaciones sufragistas enfrentadas entre sí. Por un lado, la *Asociación Americana por el Sufragio Femenino*, que tuvo como fundadoras a Lucy Stone y Julia Ward, abolicionistas convencidas que pensaban que incluir el voto para las mujeres haría peligrar la aprobación de la XV Enmienda, que aseguraba el voto para los hombres afroamericanos. Por otro lado, nace en Nueva York la *Asociación Nacional de Mujeres Sufragistas*, fundada por Susan B. Anthony y Elizabeth Cady Stanton, de postura contraria a la XV Enmienda, a menos que incluyera el voto femenino.⁵ Ambas asociaciones decidieron fusionarse en 1890, para aunar esfuerzos y poder presionar de manera más eficaz al gobierno. Así nació la *Asociación Nacional Americana de Mujeres Sufragistas*.⁶

En Europa, a mediados de la década de 1880, estados como Francia, Alemania o Gran Bretaña, habían concedido el derecho al voto a la mayoría de los hombres. En

³ *Ibidem*, p. 130.

⁴ CASTAÑO SANABRIA, D., "El feminismo sufragista: entre la persuasión y la disrupción", *Revista Latinoamericana*, 43, 2016, pp. 229-250, espec. p. 234.

⁵ *Ibidem*, p. 235.

⁶ *Ibidem*.

cambio, las mujeres no podían votar en ningún sitio. Al estar excluidas de toda actividad política parlamentaria y de los partidos de masas, las mujeres empezaron a moverse para defender sus intereses a través de organizaciones independientes y formas de acción directa. El movimiento feminista consiguió algunas reformas legales esenciales en este periodo, que trajeron consigo algunos cambios como el derecho de las mujeres a la enseñanza, el de poder controlar su propio patrimonio, o el derecho al divorcio. Por tanto, parecía lógico que el siguiente objetivo fuera conseguir el sufragio femenino y fue así como surgieron asociaciones que tenían como fin abogar por este derecho al voto, como la *Unión Nacional de Sociedades de Mujeres Sufragistas* en Inglaterra, fundada en 1887 o la *Liga Alemana para el Sufragio Femenino*, fundada en 1902.

En 1917 se aprobó por fin la ley de sufragio femenino en Inglaterra para todas las mujeres mayores de 30 años. Diez años después, en 1927, se igualará la edad de voto entre hombres y mujeres a la edad de 23. En Estados Unidos, el derecho al sufragio femenino no se consolidó hasta 1918, cuando el presidente mostró su apoyo al movimiento sufragista aprobando la XIX Enmienda.⁷ La feminista española Clara Campoamor fue la primera sufragista del mundo en lograr, en 1931, el derecho al voto para las mujeres desde una tribuna parlamentaria.

La Tercera Ola del movimiento feminista se inicia en la segunda mitad del siglo XX. Es importante destacar la importancia de la publicación, en 1949, del libro *El segundo sexo*, escrito por la francesa Simone de Beauvoir. Este ensayo va a suponer un antes y un después en la historia de las teorías feministas, no solo porque vuelve a poner en pie el feminismo tras la Segunda Guerra Mundial, sino porque hasta el momento constituye el ensayo más completo sobre la condición de la mujer.⁸

Otra de las voces más relevantes, dentro del nuevo movimiento feminista norteamericano fue Betty Friedan, autora del libro *La mística de la feminidad*, publicado en Estados Unidos en 1963. El texto se centra en el rol opresivo que se había impuesto a las mujeres. Además, permitió que todas las mujeres se sintiesen identificadas con este problema y que, por tanto, no fuera un asunto solamente personal sino colectivo. Tres años después, en 1966, Betty Friedan crea la asociación feminista *Organización Nacional de Mujeres*, que reivindicaba la igualdad de oportunidades entre

⁷ AGUILAR BARRIGA, N., “Una aproximación teórica a las olas del...”, *op. cit.*, pp. 121-146, espec. p. 133.

⁸ *Ibidem*, p. 134.

hombres y mujeres, abogaba por poner fin a la discriminación que sufrían las mujeres a la hora de acceder al trabajo, o que hubiera paridad en las comisiones y direcciones de los partidos políticos.

A finales de la década de 1960 y hasta mediados de 1970, el feminismo se torna más radical y, bajo el eslogan “lo personal es político”, las feministas fueron identificando ámbitos de la vida que hasta ese momento habían sido exclusivos de la esfera de lo privado.⁹ El movimiento feminista realizó un análisis revolucionario de las relaciones de poder que existían tanto en la familia como en la sexualidad. De esta manera, se pusieron en el centro del debate social cuestiones como la violencia de género.

En esta década de 1970, hay dos obras que van a ser fundamentales para el feminismo. Por un lado, *La política sexual*, escrita por Kate Millet en 1969 y, por otro lado, *La dialéctica del sexo*, libro escrito en 1970 por Shulamith Firestone.¹⁰ En ambas obras se definen conceptos tan relevantes para el movimiento feminista como género y patriarcado.

Las principales reivindicaciones en estos momentos se centraron en la lucha por la igualdad plena, la sexualidad libre, la denuncia de la invisibilidad del trabajo doméstico y de los estereotipos sexistas.¹¹ También se planteaba la necesidad de buscar una nueva identidad para las mujeres y redefinir lo personal como algo necesario para el cambio político. Sin desacreditar a las feministas de la Primera y Segunda Ola, las últimas reivindicaciones consideraban que los logros que habían obtenido no bastaban para cambiar el rol de las mujeres en la sociedad.

A mediados de los años 80 del siglo XX, la capacidad movilizadora del feminismo fue menguando en todos los países occidentales. Esta situación cambia en la década de 1990, momento en el cual el feminismo se intensificará de nuevo. En los últimos años de esta centuria comenzarán a prosperar las teorías *queer*. Una de las teóricas y críticas feministas que más destacó en estos momentos es Judith Butler, que desarrolló la teoría de la performatividad del género.

Desde estos últimos años, se plantea si el feminismo se encuentra viviendo una Cuarta Ola. Las teorías más extendidas sobre el origen de este nuevo auge feminista, lo

⁹ *Ibidem*, p. 135.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ GARRIDO RODRÍGUEZ, C., “Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las olas”, *Investigaciones Feministas*, 12, 2021, pp. 483-492, espec. p. 487.

sitúan en 2017 con el movimiento #MeToo o el 8 de marzo de 2018,¹² si tomamos como referente el caso español.

En estos tiempos, en primer lugar, el feminismo se ha caracterizado por otorgar un nuevo significado a las demandas tradicionales de las mujeres. Además, destaca por su heterogeneidad y la sororidad. Por otra parte, ha puesto sobre la mesa la cuestión de los cuidados y la doble jornada laboral a la que están sometidas las mujeres. Desde el punto de vista de la organización, en la actualidad, en el movimiento feminista predomina el empleo de modos de reivindicación más atractivos. Para la difusión de los discursos feministas, resulta de gran importancia Internet y, especialmente, las redes sociales.

6.2. Hitos del arte feminista

En este apartado destacaremos cuatro hitos del arte feminista que supusieron una disrupción en el discurso del arte.

Sin duda, una obra que marcó un antes y un después en la Historia del Arte fue *Fountain* (fig. 1), el famoso urinario atribuido a Marcel Duchamp, datado en 1917. Este *ready-made* (u “objeto encontrado”) trastocó, por completo, el concepto de obra de arte que hasta entonces se tenía. Esta pieza será el antecedente del arte conceptual. Sin embargo, aunque los manuales de Historia del Arte siguen atribuyendo esta obra a Duchamp, su verdadera autora es Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), más conocida como la Baronesa Dadá. El propio Duchamp lo reconoce en una carta que escribe a su hermana Suzanne en abril de 1917, en la que le informa que *Fountain* había sido “rescatada” de su uso común y “concebida” como una escultura por una amiga con un seudónimo masculino: Richard Mutt.¹³

Como sabemos, el urinario fue firmado por R. Mutt, que era uno de los conocidos *alter ego* tanto de Duchamp como de la Baronesa, puesto que mantuvieron una larga relación sentimental, en la que decidieron fusionarse bajo este mismo seudónimo.¹⁴ Hay varias teorías que señalan que este sobrenombre posiblemente esté inspirado en el término “madre”, que en alemán es *mutter*. Por tanto, establecería una relación con Alemania.

¹² *Ibidem*.

¹³ DURÁN, G., *Baronesa dandy, reina dadá: la vida-obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*, Madrid, Díaz&Pons, 2013, pp. 147, espec. pp. 103-104.

¹⁴ *Ibidem*, p. 73.

Por otro lado, para algunos estudiosos, en la obra *Fountain* se puede apreciar el sello personal de la Baronesa,¹⁵ puesto que podría estar relacionada con *God* (fig. 2), realizada por Elsa, también en 1917. Esta pieza, basada en un poema, será considerada la primera obra del dadá americano. En *God*, el pedestal de Dios es un trozo de madera encontrada en algún basurero. Sobre esta se coloca una pieza de fontanería, una cañería de urinario, que se enrosca sobre sí misma y cuya terminación nos remite a una forma fálica, que señala hacia arriba, hacia el cielo.

Elsa Hildegard Plötz nació en 1874 en una pequeña ciudad del imperio alemán, en la actual Polonia. A lo largo de su infancia y su adolescencia sufrió el excesivo control que su padre ejerció sobre ella. En 1892, con 18 años de edad se marcha a Berlín, donde comenzará a trabajar en un cabaret y posará como modelo para los artistas que acuden al club. Llegará a América en junio de 1910, con solo 50 dólares en el bolsillo. En el formulario de aduanas, por primera vez, escribirá de manera orgullosa la palabra “artista” en la casilla de profesión.¹⁶ Se instalará en Kentucky con el que fue su segundo marido desde 1906. Ambos buscaban vivir en un entorno rural, pero el aburrimiento hizo que Elsa dedicase su tiempo a la escritura, que le servía para evadirse de la América profunda de la que estaba rodeada. Un año después, en 1911, su marido desaparecerá, abandonará a Elsa y esta no volverá a verlo jamás.

En 1913, Elsa se traslada a Nueva York y alquila un apartamento en Harlem. Ese año se casará con su tercer marido, el barón alemán Leopold von Freytag-Loringhoven, del que adquiere el apellido y por el que empieza a ser conocida como la Baronesa dadá. Su desarrollo como artista coincidirá con lo que se ha llamado el dadá neoyorquino, que tiene lugar entre 1915 y 1923. Todo lo dadaísta, la negación y la rebeldía se manifestarán en el cuerpo de Elsa en su máxima expresión. Asumirá lo grotesco, lo absurdo y lo no convencional como un valor estético en cada una de sus acciones cotidianas. Generará su propuesta artística con su propio cuerpo; es decir, como si de su interior emanase el mismo dadaísmo. La Baronesa hizo de sus apariciones públicas auténticas *performances*. De hecho, hizo de su vida una permanente *performance* sin guión previo,¹⁷ en la que primaba el azar y la improvisación en la creación.

Algunas de las acciones llevadas a cabo por la Baronesa fueron documentadas por sus coetáneos, tanto de manera escrita como a través de fotografías, aunque en este

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 109.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 110-111.

último caso se conservan pocas. En 1915 aparece retratada en su estudio de Nueva York, posando de manera dramática (figs. 3 y 4). Lleva un gorro de aviador con hélices, un “gorro-avión”,¹⁸ más que una gorra de piloto. En ese mismo año, los alemanes estaban bombardeando Gran Bretaña, lo que convertía esta *performance* en una proclamación antialemana y antinacionalista.

Por tanto, podemos afirmar que Elsa se anticipó al uso del cuerpo como soporte artístico y al empleo de la *performance* como modo de expresión y forma de vida, convirtiéndose, por tanto, en la pionera en el uso de esta disciplina.

La Baronesa ha sido descrita como “la única dadá que viste dadá, ama dadá, habla dadá y vive dadá, la única que es absolutamente dadá y crea dadá y, por otra parte, la única que ha tardado tanto tiempo en ser incorporada en el discurso vanguardista”.¹⁹

Como ya veremos a lo largo del presente trabajo y, como vamos a adelantar brevemente a continuación, a partir de la década de 1960, en el contexto del arte feminista se va a instalar con fuerza el uso de la *performance* como lenguaje artístico, unido a la utilización del propio cuerpo como soporte de la obra, algo que la Baronesa dadá, como acabamos de ver, ya había adelantado cincuenta años antes.

En 1964, la artista japonesa Yoko Ono (1933-), mostró por primera vez en Kioto su obra *Cut Piece* (fig. 5), que repetirá posteriormente en otras ciudades del mundo. Con esta *performance*, Yoko Ono llevaba a cabo, de forma sencilla, una enorme crítica sobre el papel que ha desempeñado el cuerpo femenino en el arte a lo largo de la historia. La artista aparecía sentada sobre un escenario mientras el público (hombres en su mayoría), se acercaba a ella para cortarle la ropa con unas tijeras, con el objetivo de ir desnudando su cuerpo. De este modo, Ono desafiaba la neutralidad de la relación entre el espectador y el objeto de arte.

Tras la realización de *Cut Piece*, la artista escribió sobre la violencia a la que se expuso: “Una persona subió al escenario. Cogió las tijeras e hizo el ademán de apuñalarme. Alzó la mano, agarrando las tijeras, y pensé que iba a apuñalarme. Pero la mano permaneció ahí, en alto, totalmente inmóvil”.²⁰

Con esta obra, Yoko Ono ponía de manifiesto que el artista podía ser el agente pasivo de la obra de arte y que el espectador es la parte activa en la creación de la

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 101-103.

²⁰ https://elpais.com/cultura/2020/04/09/babelia/1586444894_970664.html (fecha de consulta: 31-X-2022).

misma, puesto que esta no termina de completarse hasta que interviene el público. *Cut Piece* es un hito en la historia de la *performance* y del feminismo.

La influencia de esta acción realizada por Yoko Ono puede observarse en *Rhythm 0* (figs. 6 y 7), obra de la artista serbia Marina Abramovic (1946-). Esta *performance* se desarrolló en 1974 en el Estudio Morra, en Nápoles. La artista puso a disposición del público, también mayoritariamente constituido por hombres, 72 instrumentos diferentes, desde un lápiz o una boa de plumas, hasta cuchillos, un hacha o incluso una pistola cargada. Los invitados, durante seis horas, podían escoger un objeto y utilizarlo con ella como quisieran. Abramovic comunicó que no se movería durante toda la sesión independientemente de lo que pudiera pasar.

Rhythm 0 terminó siendo una lección sobre la tendencia natural del ser humano a la violencia. La propia Abramovic expresó que, con la realización de esta *performance*, se sintió verdaderamente atacada: “Me cortaron la ropa, me clavaron las espinas de las rosas en el estómago, una persona me apuntó a la cabeza con la pistola y otra se la quitó”.²¹

En esta misma línea, pero haciendo un uso del cuerpo más radical, se encuentra la francesa Orlan (1939-), nombre que adopta en 1962. Esta artista considera que el cuerpo puede ser transformado e incluso metamorfoseado tantas veces como un traje.²² Orlan es conocida por sus *performances*. En ellas deconstruye y construye su rostro y su cuerpo en intervenciones quirúrgicas que la artista concibe como un espectáculo, en el que modifica su cara y su cuerpo como símbolos de la feminidad deconstruida.²³

Desde 1990, Orlan se ha sometido a una serie de operaciones para reconstruir su rostro de acuerdo con el criterio de belleza femenina históricamente definido por los hombres: la boca de la Europa de Boucher, la frente de la Mona Lisa, el mentón de la Venus de Botticelli, etc.²⁴ Este acontecimiento fue llamado *La reencarnación de santa Orlan*. En la séptima de sus intervenciones, titulada *Omnipresence* (figs. 8 y 9), y llevada a cabo en 1993, la artista, además de ser la víctima pasiva y no el agente de la obra de arte, plantea una nueva manera de comunicación con el público, puesto que

²¹ https://www.eldiario.es/cultura/arte/marina-abramovic-actos-sobrehumanos_1_4511017.html (fecha de consulta: 31-X-2022).

²² GUASCH, A. M., “Formas de arte procesual II. El arte del cuerpo” en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 81-115, espec. p. 113.

²³ ALARIO TRIGUEROS, M. T., *Arte y feminismo*, San Sebastián, Nerea, 2008, p. 77.

²⁴ GUASCH, A. M., *op. cit.*, p. 113.

distintas galerías de arte y espacios culturales de América y Europa²⁵ estaban conectadas vía satélite con el quirófano de Nueva York en el que se estaba desarrollando la acción. De esta manera, los espectadores recibían las imágenes en directo y además, podían enviar sus opiniones por Internet, e incluso conversar con la propia Orlan y transmitirle sus sensaciones.

Esta artista presenta la cirugía estética de forma ambigua, evitando el maniqueísmo. Por un lado, para Orlan es “uno de los terrenos en los que más se manifiesta el poder del hombre sobre el cuerpo de la mujer”,²⁶ pero también abre al ser humano la posibilidad de superar sus limitaciones corporales. Así, Orlan mantiene una posición ambigua y consigue llevar al límite la tradicional contradicción entre ser mujer y creadora.²⁷

6.3. Arte y feminismos en las vanguardias artísticas: la mujer como sujeto

Como ya hemos adelantado, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas de la siguiente centuria se produjo la expansión del sufragismo y la demanda del derecho al voto femenino en los países desarrollados; si bien en la mayor parte de los países de Europa y América el sufragio femenino no se conseguirá hasta después de la Primera Guerra Mundial. Por otra parte, en esta primera mitad del siglo XX tuvo lugar la publicación de la obra de Virginia Woolf, titulada *Una habitación propia* (1929), que ponía en el centro del debate algunas cuestiones como las relaciones entre sexualidad y poder.²⁸

En este contexto de cambio se desarrollaron las primeras vanguardias artísticas, que cuestionaban los modos tradicionales del arte en pos de la modernidad, en esa búsqueda de la renovación de las artes plásticas, sobre todo, en la pintura y la escultura. Muchas fueron las mujeres que participaron en las diferentes corrientes que conformaban el arte de vanguardia. Sin embargo y, como ya sabemos, esta ruptura con lo académico, con lo tradicional, que se promulgaba en el terreno de lo artístico, no se reflejaba en la mentalidad de los artistas respecto a la aceptación de las mujeres como creadoras y renovadoras, sino que se las seguía viendo como modelos o musas que inspiraban al genio, un concepto que también se va a poner de moda en este momento.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 77.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem*, p 27.

A pesar de este cuestionamiento y, como ya se ha demostrado en numerosos estudios, el aumento de la presencia de las mujeres artistas en las vanguardias fue muy notable. Además, como veremos a continuación, fueron muchas sus aportaciones en la Historia del Arte.

A continuación nos centraremos en Claude Cahun, Frida Kahlo, Hannah Höch y Louis Bourgeois.

Dentro del surrealismo, estimamos oportuno poner de relieve la obra fotográfica de la francesa Claude Cahun (1894-1954). Su nombre real era Lucy Renée Mathilde Schwob pero, en 1917, decidió adoptar el seudónimo de Claude Cahun.²⁹ Oriunda de Nantes, fue fotógrafa, poeta, crítica literaria y ensayista, entre otras cosas. Esta artista ha sido considerada un referente imprescindible en la historia del autorretrato femenino en la fotografía, debido a que es probablemente la primera que se dedica a este género de una forma sistemática.³⁰ Por otra parte, su obra posee una gran calidad, es rupturista y totalmente novedosa en cuanto a los temas que representa a lo largo de toda su trayectoria, como la identidad, la androginia o el travestismo.

Claude Cahun comenzará a practicar el autorretrato en 1910 en un afán de reinventarse a sí misma, cambiando de máscara en cada una de sus fotografías y adoptando distintas identidades.³¹ Cahun huye de las clasificaciones y consigue quebrantar las relaciones convencionales entre sexo, género y orientaciones sexuales.

El primer autorretrato conocido data de 1912 (fig. 10),³² y podemos observar que, de momento, aparece representada como una mujer y con un aspecto “femenino”, con el pelo largo y los labios pintados. Lo que más nos impacta es su mirada directa hacia la cámara, hacia el espectador, una mirada que nos transmite fuerza.

A partir de los años veinte aproximadamente, Cahun adopta una estética que va a ir siempre ligada a ella y que, aunque vaya adquiriendo múltiples formas, se mantendrá constantemente en esa línea de lo ambiguo, lo andrógino, reivindicando el género no binario. Nunca va a aparecer desnuda en sus fotografías, precisamente para complicar más esa identificación con los géneros. Se cortará el pelo y se lo cambiará de color, utilizará prendas masculinas y femeninas pero siempre escapando del

²⁹ SALDAÑA ALFONSO, D., “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 14, 2002, pp. 197-215, espec. p. 198.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ MAYAYO, P., “Visiones de la diferencia” en *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 89-136, espec. p. 122.

³² SALDAÑA ALFONSO, D., *op. cit.*, p. 199.

encasillamiento de los géneros y de las identidades que forman parte de la construcción social y patriarcal. No es de extrañar que decidiera utilizar como seudónimo “Claude”, que en francés es un nombre tanto femenino como masculino. Esta artista apostaba por una identidad individual y propia.³³

En 1925, Claude Cahun lleva a cabo una serie titulada *Studies for a Keepsake*, en los que se muestra expectante ante la cámara, ante el espectador, al que observa fijamente (fig. 11). Vemos su rostro reflejado en una pantalla de cristal que se encuentra apoyada sobre una tabla. La fotógrafa se coloca detrás, de tal manera que solo vemos su cabeza como si estuviera encerrada en una especie de bola de cristal. Transmite una idea de opresión, de estar en un lugar del que no se puede escapar. El uso de espejos para generar reflejos y dobles va a ser uno de los recursos característicos utilizados por Cahun.

De 1927 datan una serie de autorretratos en los que la fotógrafa aparece representada de una manera claramente estereotipada como un levantador de pesas (figs. 12 y 13). Lo que pretende con esta serie es hacer una crítica de las formas de identidad de género que social y culturalmente se “naturalizan”,³⁴ de tal manera que son entendidas como algo normal. La artista cuestiona aquí la artificialidad de los roles de género y nos plantea un debate sobre esta problemática social.

Entre 1928 y 1930 realiza fotografías en las que vemos a esta artista con las cejas y la cabeza rapadas y sin maquillaje alguno. Vemos cómo su imagen se distorsiona o incluso se dobla, transformándose en un ser con dos cabezas (fig. 14). Son imágenes en las que se emplean fuertes contrastes de iluminación que acentúan más los rasgos de la artista, y en las que no podemos advertir ni un ápice de feminidad. Estas fotografías nos trasladan a un mundo onírico, más subjetivo, en contraposición a la coherencia de lo racional, de lo consciente. Además, las técnicas que emplea Claude Cahun en estas imágenes también son distintas, propias del surrealismo fotográfico como, por ejemplo, el uso de sobreimpresiones.

A partir de los años treinta, sus autorretratos van a cambiar. Ahora los fondos de sus fotografías pasan de ser neutros para desarrollarse en escenarios más naturales, como habitaciones o jardines de viviendas. De igual manera, su estética vuelve a adquirir una forma distinta y convive en los espacios en los que se retrata, fusionándose con ellos (fig. 15).

³³ *Ibidem*, p. 200.

³⁴ *Ibidem*, p. 202.

Sus últimas fotografías muestran una imagen de Cahun que ya introduce gestos y expresiones más autobiográficas, pero sigue latente ese halo surrealista y cargado de simbolismo que convive con ella (fig. 16). Continúa explorando en busca de esa identidad única y utilizando la subjetividad como la imposibilidad de fijar el yo.³⁵

Al final de su vida, llegará a la conclusión de que la identidad de género se compone íntegramente de máscaras y sugiere que en los roles tradicionales y convencionales no existe nada más allá que lo aparente.

Tras la invasión nazi de Francia, Claude Cahun será olvidada y tanto la crítica como la Historia del Arte no recuperará su figura hasta 1990. El redescubrimiento tardío de esta fotógrafa pondrá de relieve la importancia del tema de la identidad en la crítica feminista y será una de las artistas reivindicadas por importantes teóricas feministas como Judith Butler, quien defenderá férreamente la idea de género y mascarada.

Recurrir al autorretrato y al uso del cuerpo va a ser algo muy característico y común en la producción artística de muchas mujeres, no solo en esta primera mitad del siglo, sino durante todo el siglo XX, como iremos viendo a lo largo este trabajo. Pero continuando en este contexto de las vanguardias y, concretamente dentro del movimiento surrealista, cabe citar a Frida Kahlo (1907-1954), pintora mexicana cuyo principal tema a lo largo de su trayectoria artística fue ella misma y su propia vida. Será una de esas creadoras que, como harán otras mujeres que también estudiaremos, utilizarán el arte para somatizar sus traumas y miedos; es decir, que hará un uso del arte enfocado hacia lo terapéutico. Las vivencias y sentimientos de Frida Kahlo serán los que construyan su discurso artístico. El autorretrato en su obra, como también veíamos en las fotografías de Cahun, posee un significado especial, puesto que la artista no solo se muestra como sujeto pintado, sino que también es el sujeto que pinta.

Sin embargo, además de este recurso constante a su propia vida, también podemos encontrar en su pintura obras como la titulada *Unos cuantos piquetitos* (fig. 17), realizada en 1935, en la que apreciamos que también se interesaba por temas actuales y, por desgracia persistentes a lo largo de la historia, como la violencia que los hombres ejercen sobre las mujeres.³⁶

Por otra parte, Frida también trató temas como la feminidad y su apariencia, desde su propia autobiografía en obras como *Autorretrato con pelo corto* (fig. 18),

³⁵ *Ibidem*, p. 212.

³⁶ ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 33.

fechado en 1940. Realiza este cuadro tras una de sus rupturas con Diego Rivera. Podemos observar cómo la artista renuncia a cualquier elemento visible que aluda a lo femenino, como su característico pelo largo adornado con flores, de la misma manera que sustituye sus llamativos vestidos por un traje masculino que además le queda grande. Vemos también cómo sujeta las tijeras en su regazo tras haber cortado su melena, que se encuentra esparcida por el suelo en forma de mechones, formando un paisaje triste que simboliza el estado anímico de la pintora. La parte superior de la composición se encuentra presidida por la estrofa de una canción popular,³⁷ que pone en evidencia la importancia que los hombres dan al aspecto físico de las mujeres.

En relación a la percepción masculina que se tiene del cuerpo femenino y de la idea estereotipada que los medios de comunicación ofrecen sobre las mujeres, nos centramos ahora en la obra de la dadaísta Hannah Höch (1889-1978). Esta artista alemana va a cuestionar, tanto en su pintura como en los *collages* que componen el grueso de su producción, las relaciones entre dos conceptos: lo primitivo y lo femenino, dos elementos que a lo largo del siglo XIX fueron trenzándose sutilmente dentro de la cultura europea.³⁸ A través de estas dos ideas, Höch va a establecer una fuerte crítica de los roles de género. El interés de esta artista acerca de los valores de género y la representación de la feminidad y la masculinidad supone uno de los fundamentos de toda su obra.³⁹ De igual manera, tanto su biografía, como las circunstancias políticas, sociales y económicas que le tocaron vivir, van a intervenir enormemente en su quehacer artístico.⁴⁰ Ejemplo de esto es uno de los primeros trabajos que consiguió en 1916 en la sección artesanal y de manualidades de la editorial Ullstein,⁴¹ que puso en contacto a Höch con otras mujeres que preparaban bordados y encajes para revistas que iban dirigidas a un público femenino. Igualmente este hecho hizo que tuviera a su disposición numerosas publicaciones que empleará en un futuro para realizar sus *collages*.

Otro de los hechos que van a marcar a esta artista fue conocer a Raoul Hausmann, con el que terminó manteniendo una relación tóxica, llena de crisis y

³⁷ *Ibidem*, p. 34.

³⁸ OCAMPO, E., “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28, 2016, pp. 311-324, espec. p. 312.

³⁹ ALIAGA, J. V., “La mujer total. El arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles” en Aliaga, J. V. (coord.), *Hannah Höch*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, 2004, pp. 15-37, espec. p. 23.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁴¹ *Ibidem*.

desencuentros sentimentales, que duró siete años. No obstante, encontrarse con él hizo que pudiese acceder a los círculos artísticos de Berlín donde tuvo lugar el nacimiento del dadaísmo. Esta doble circunstancia es sustancial para entender la evolución de las relaciones de género y el prisma desde el que Hannah Höch veía las desigualdades existentes en las relaciones entre hombres y mujeres en la Alemania de la guerra y la posguerra. En el contexto de un país destrozado por la Primera Guerra Mundial, con muchísimas dificultades económicas, un paro disparado y una importante inflación, se fue fraguando, sobre todo en los medios de comunicación, el perfil seductor de la *Neue Frau* (la nueva mujer), y emergen así mujeres que se alejan de la imagen tradicional de la luterana recatada y tapada hasta los pies.⁴² Además, tras la Gran Guerra, se empieza a imponer el culto al cuerpo, pues se veía como una manera de paliar el daño psicológico que había causado el conflicto bélico entre la población alemana. Además, debemos añadir que la imagen de la *Neue Frau*, como una mujer a la que solamente le interesa el dinero, los cafés y asistir a los bailes de moda, fue una dañina construcción de los medios de comunicación de la época. Hasta los propios dadaístas veían a las mujeres como meros cosméticos y, desde luego, no se mostraban a favor de la equiparación en derechos. En respuesta a esta visión que los dadaístas tenían de las mujeres, Höch realiza en 1919, en tono irónico y burlesco, la obra titulada *Da-Dandy* (fig.19), un *collage* en el que aparecen diferentes mujeres recortadas y superpuestas que visten a la moda y lucen vestidos y joyas lujosas.

Entre 1924 y 1934, Hannah Höch trabaja de manera intermitente en una serie de *collages* que se titula *De un museo etnográfico*. Observamos que, en casi toda la serie, se combinan partes de cuerpos femeninos con elementos considerados entonces primitivos, para configurar diferentes figuras. De este modo, la artista consigue ofrecer un resultado algo perturbador que dinamita la representación de la mujer como “objeto bello”.⁴³ Dentro de esta serie, la obra más conocida es *Extraña belleza* (fig. 20), que data de 1929 y en ella se ve muy bien esa crítica a la fetichización de la mujer. La composición que le dio a esta figura nos remite a la manera clásica de representar la belleza y sensualidad femenina en el mundo del arte. Una postura que resulta chocante, debido a que acentúa mucho más ese concepto de “mujer objeto”. En 1966, la artista volverá a trabajar de nuevo sobre estos conceptos y utilizará los mismos recursos en *Extraña belleza II* (fig. 21), pero esta vez esa fetichización de la mujer va a venir de la

⁴² *Ibidem*, p. 26.

⁴³ OCAMPO, E., *op. cit.*, p. 316.

mano de la moda, del mundo de las pasarelas. Höch realizará una crítica de la imposición que ejercen los patrones de la moda sobre las mujeres y los estereotipos. De igual manera vemos que sigue presente la temática de lo primitivo. La figura está colocada sobre un pedestal, simbolizando claramente la apropiación de objetos rituales primitivos por parte de los occidentales a través del museo.⁴⁴ Es decir, que el “otro”, perteneciente al mundo colonial, también ha sido fetichizado por Occidente.

Otra de las artistas que tratan este tema del primitivismo y que además va a servir como bisagra para enlazar esta primera mitad del siglo XX con la segunda, es la francesa Louise Bourgeois (1911-2010), a la que podemos considerar una de las artistas más reconocidas de este periodo. Nace en París, en el seno de una familia acomodada y dedicada al negocio del textil. Su padre era tratante de antigüedades y regentaba el taller de restauración de tapices que tenía la familia de su mujer. Este dato es importante puesto que influirá profundamente en la obra de esta artista. Como Frida Kahlo, Bourgeois también va a utilizar el arte como terapia, para superar sus traumas infantiles. Toda su obra está enfocada a resolver este conflicto con su pasado. Su producción artística abarca más de medio siglo, por tanto, su obra arranca en las segundas vanguardias y llega hasta el arte actual. Sin embargo, se dará a conocer debido a la participación que la artista tuvo dentro del movimiento feminista a partir de los años setenta, un momento en el que tanto artistas como escritoras desarrollaron una profunda campaña, cuestionando la ortodoxia patriarcal dominante en el arte.⁴⁵

Louise Bourgeois conoce el feminismo desde el inicio de su vida a través de su madre, que se declaraba feminista y socialista convencida y, además, procedía de una familia que también lo era.⁴⁶ Por tanto, no es de extrañar que podamos detectar en toda su obra una mirada crítica al sistema patriarcal, siempre desde el punto de vista de su vivencia personal. Bourgeois realiza una crítica al poder que aísla a las mujeres y las obliga a su relegación social, de la misma manera que rechaza el doble rasero con el que son medidos ambos sexos.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Louise Bourgeois se encuentra ya en Estados Unidos y, entre 1945 y 1947, realiza la serie de pinturas *Femme-Maison* (figs. 22 y 23), muy influidas por el movimiento surrealista. En estas pinturas Bourgeois trabaja con

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, E., “Louise Bourgeois y el canon modernista en la Historia del Arte: Alternativas desde la crítica feminista”, *Investigaciones Feministas*, vol. 4, 2013, pp. 155-170, espec. p. 156.

⁴⁶ ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 39.

dos conceptos: el cuerpo y la casa, el hogar. A partir de estos dos elementos crea híbridos mezclando cuerpos femeninos y arquitectura doméstica. En esta serie, la artista trabaja el tema de la identidad femenina, haciendo alusión a la mujer como un ser estructurado por la esfera privada. La casa simboliza ese encorsetamiento que modela el cuerpo femenino, es decir, la identidad. La mujer es presa del hogar y de las funciones vinculadas a este espacio (madre, esposa o ama de casa).⁴⁷ Sin embargo, también se ha querido ver otra interpretación de estas mujeres-casas. Así, otra lectura sería la representación de la casa como un espacio de sociabilidad femenina y de protección, donde tienen lugar las relaciones de las mujeres y de la infancia.⁴⁸ Asimismo, esta serie reinterpreta las metáforas del inconsciente, tan populares durante las vanguardias, y cuestiona la identificación simplista de “mujer” con “irracionalidad”, reclamando una subjetividad femenina y compleja. Bourgeois recurre de forma inteligente a las metáforas convencionales que asimilan el subconsciente a un “otro” primitivo o femenino.⁴⁹

En estos años, la artista trabaja múltiples técnicas además de la pintura, como el grabado y la escultura, dedicándose a esta última por completo a partir de la década de los 60. Sobre todo experimentará con formas orgánicas empleando materiales como el látex.

Una de sus obras más importantes y conocidas es *The Destruction of the Father* (figs. 24 y 25), realizada en 1974. Se trata de una instalación en la que, de unos tejidos negros surgen unas formas redondeadas, hechas en yeso y látex, que crecen del suelo y el techo.⁵⁰ En el centro vemos, sobre una superficie rectilínea, más formas como estas pero además, aparecen una especie de tripas, unos trozos de carne mutilados. En esta instalación se presenta un paisaje que nos remite a una gruta, a una caverna en la que ha pasado algo. Esto se acentúa con las tonalidades rojizas. Las formas redondeadas que ha escogido la artista simbolizarían tanto lo masculino (testículos) como lo femenino (senos). Según su propio testimonio, la superficie rectilínea del centro de la instalación es, al mismo tiempo, una mesa de comedor y una cama. Para Bourgeois estos dos elementos, que nos remiten a dos espacios del hogar, producen sensaciones de angustia y sufrimiento, relacionadas con las funciones que desempeñan dentro del núcleo

⁴⁷ BARZAGHI DE LAURENTIIS, G., *Louise Bourgeois y modos feministas de crear*, Barcelona, No Libros, 2020, pp. 185, espec. p. 34.

⁴⁸ ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, pp. 27-48, espec. p. 40.

⁴⁹ SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, E., *op. cit.*, p. 160.

⁵⁰ BARZAGHI DE LAURENTIIS, G., *op. cit.*, p. 54.

familiar. En palabras de Bourgeois: “La mesa donde tus padres te hacen sufrir y la cama donde yaces con tu marido, donde nacen tus hijos y donde, finalmente, un día morirás”.⁵¹ De nuevo, la artista retoma aquí el mismo tema que en la serie *Femme-Maison*, en el que la casa se presenta como un espacio que aprisiona los cuerpos y deseos de las mujeres. Con esta instalación, Bourgeois pretende devorar el poder patriarcal, puesto que en esta obra, la destrucción física del padre es acometida por las mujeres (por la madre y las hijas).

En 1978 realiza una *performance* en una galería de Nueva York, titulada *A banquet/A Fashion Show of Body Parts* (fig. 26), que consistió en que algunos de los visitantes fueron invitados a desfilan con vestidos de látex que tenían múltiples mamas, que habían sido confeccionados por la artista. Con esta *performance* pretende provocar al patriarcado, debido a lo ridículo que se considera en la sociedad que un hombre se vista o se disfrace de mujer. Además, en esta obra podemos apreciar una crítica contundente a la imagen de una feminidad basada en los atributos sexuales, característicos del mundo de la moda y de la pornografía, donde el cuerpo femenino se convierte en un espectáculo.⁵²

Por último, queremos hacer referencia a otro de los elementos que se encuentran presentes en la obra de Bourgeois. Frente a la figura del padre que se asocia con el temor y genera ambientes claustrofóbicos, se encuentra la figura materna que cuenta con un significado positivo. La madre se asocia con el poder de la creación y con la protección. Así, la artista relaciona a la madre con la araña, un animal que comienza a aparecer en sus dibujos en los años 40 y que desarrollará escultóricamente a partir de la década de 1990 (fig. 27). La araña se presenta como un animal totémico de las sociedades primitivas, es decir, como un animal del que se desciende individualmente.⁵³ Por otra parte, el tótem se vincula al poder de protección, al que Bourgeois hace alusión a través del tamaño de estas esculturas, que no producirían el mismo efecto en el espectador si no fueran monumentales.

⁵¹ *Ibidem*, p. 56.

⁵² ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 44.

⁵³ OCAMPO, E., *op. cit.*, p. 321.

6.4. El auge del arte feminista: cuerpo y *performance*

Tras la Segunda Guerra Mundial, en 1950, Eleanor Roosevelt y algunas delegadas de distintos países consiguieron que la ONU cambiara el término “derechos del hombre” (que había sido adoptado en 1789), por el de “derechos humanos”,⁵⁴ incluyendo así a las mujeres. Sin embargo, será a partir de 1960 cuando el movimiento feminista irrumpa con fuerza de nuevo.

Además, en estos momentos fue muy relevante la publicación del ya citado libro *El segundo sexo*, escrito por Simone de Beauvoir en 1949, que desmontó el determinismo biológico, se enfrentó a las teorías del psicoanálisis que mostraban lo masculino como lo universal y reivindicó el reconocimiento de las mujeres como sujetos de la historia. Este texto será un referente fundamental para el movimiento feminista. Otra obra que va a ser primordial en esta segunda mitad del siglo XX es, como ya hemos mencionado, *La mística de la feminidad*, escrita por Betty Friedman y publicada en 1963. En este libro, se muestran las razones de la insatisfacción de las mujeres estadounidenses, que para la autora constituyen un problema político producido por la reacción del patriarcado contra el sufragismo y la incorporación de las mujeres a la esfera pública durante la Segunda Guerra Mundial.⁵⁵

En el contexto artístico se desarrolló el trabajo de las primeras artistas feministas que van a utilizar como medio de expresión la *performance* y como soporte el cuerpo. En estos momentos, tanto la teoría como la práctica feminista investiga nuevas propuestas que establecen conexiones entre las mujeres del movimiento feminista y las mujeres artistas que emplean su propio cuerpo como una fuente inagotable de simbolismos y metáforas para generar su propia obra.⁵⁶ De esta manera ponían en tela de juicio la relación entre arte y artista establecida por la ideología patriarcal.

Por esta razón, uno de las primeras acciones reivindicativas de las mujeres artistas y feministas dentro del mundo del arte se produjo en 1969, cuando tuvo lugar la exposición anual del Whitney Museum de Nueva York, en la que el porcentaje de artistas mujeres era muy bajo. Este hecho provocó que un grupo de mujeres que se

⁵⁴ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 49.

⁵⁵*Ibidem.*

⁵⁶MAGAÑA VILLASEÑOR, L., “Cuestión de género: algunos aspectos clave del feminismo en la creación artística posmoderna”, *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 2, 2014, pp. 319-327, espec. p. 323.

dedicaban al arte se concentrasen a las puertas de dicho museo para protestar ante la situación.⁵⁷ Fue así como se formó el colectivo WAR (*Women Artists in Resistance*).

Además de este acontecimiento, también cabe destacar la inauguración, en 1970, del primer curso de arte feminista en la ciudad del Fresno (California), impartido por la escultora Judy Chicago (1939). Tras seleccionar a quince estudiantes comprometidas con la lucha feminista, se alquiló un estudio fuera del campus universitario para que las alumnas pudieran trabajar lejos de cualquier interferencia masculina. La finalidad de este programa educativo era que las estudiantes pudieran construirse una identidad fuerte, desarrollasen sus ambiciones y se liberasen de los estereotipos sociales femeninos.⁵⁸

Un año después, en 1971, este programa educativo se transforma en el *Feminist Art Program* y se traslada a Los Ángeles, al campus universitario CalArts (*California Institute of Arts*), y esta vez el curso lo dirigen Judy Chicago y Miriam Shapiro. Mientras que las estudiantes del Fresno carecían de formación artística alguna, las alumnas de este nuevo curso eran estudiantes de arte que además pretendían convertirse en artistas profesionales. Apoyándose en la teoría feminista, en la sociología o en la literatura, en las denominadas “sesiones de autoconciencia”,⁵⁹ las participantes debatían sobre sus experiencias vitales, la violencia sexual contra las mujeres y los condicionamientos culturales al que estaba sometido el género femenino. Por otra parte, también revisaron la Historia del Arte y reivindicaron las creaciones artísticas llevadas a cabo por mujeres. Todas estas cuestiones se vieron reflejadas en una exposición colectiva de 1972 titulada *Womanhouse*, que tuvo lugar en una casa abandonada de Los Ángeles, en la que veintidós de las artistas que participaron en este programa educativo crearon sus obras, ambientando y arreglando la casa. Esta muestra consistía en una serie de instalaciones, cuya finalidad era cuestionar el confinamiento tradicional de las mujeres al ámbito doméstico y reproductivo.⁶⁰ De esta manera, en el comedor se dispuso una gran mesa en la que había colocados unos platos muy bien elaborados con comida artificial, con la intención de homenajear la vida doméstica tal y como ellas querían que fuera. Para la cocina se creó una instalación cuyos muros estaban cubiertos por esculturas que tenían forma de huevo frito y que paulatinamente se convertían en senos femeninos (fig. 28). Este espacio pretendía insinuar el drama que sufrían las amas

⁵⁷ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 52.

⁵⁸MAYAYO, P., *op. cit.*, pp. 93-94.

⁵⁹ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 52.

⁶⁰MAYAYO, P., *op. cit.*, pp. 98-99.

de casa. El baño, diseñado por la propia Judy Chicago, abordaba el tabú de la menstruación (fig. 29).

Al margen de su faceta como docente, Judy Chicago es conocida por ser una de las representantes de la corriente esencialista, que surge en este momento en el que el cuerpo femenino adquiere un gran protagonismo. Esto dio lugar al desarrollo de lo que se denomina “iconología vaginal”, donde las artistas feministas recurren frecuentemente a formas centrales que se asemejan a flores y que hacen referencia a la estructura de la vagina. Una de las obras más famosas de esta artista y, como ya veremos, más controvertidas, es *The Dinner Party* (fig. 30), datada entre 1974-1979. Instalada en una amplia habitación, consistía en una enorme mesa en forma de triángulo equilátero, símbolo de la igualdad y de lo primitivo al mismo tiempo.⁶¹ Esta mesa estaba preparada para 39 mujeres célebres de la historia, las artes y la mitología. En cada uno de los tres lados que tiene el triángulo se disponen trece puestos, cada uno decorado de manera diferente, a partir de manteles bordados con el nombre de cada invitada y platos de porcelana en forma de vulva (fig. 31). En los azulejos, que se encuentran en el centro del triángulo y que cubren el suelo, están inscritos en letras doradas los nombres de otras 999 mujeres. En esta obra podemos apreciar claras similitudes con la iconografía cristiana de la *Última Cena* pero, al mismo tiempo, Judy Chicago juega con el trece para aludir al número de mujeres que constituía cada comunidad medieval de brujas.⁶² Por otra parte, cabe señalar que en las diferentes decoraciones de los platos de porcelana podemos establecer una clara alusión a las flores de la pintora Georgia O’Keefe, referente de Chicago. Además, para la realización de esta instalación, la artista recurre a técnicas artesanales que tradicionalmente habían estado vinculadas a las mujeres y al ámbito de lo doméstico. *The Dinner Party* terminó siendo una obra polémica para el propio entorno feminista, puesto que al reivindicar una historia específicamente femenina, promovía una visión separatista por parte de las mujeres, que contribuía al aislamiento de las mujeres en lugar de fomentar la inclusión y la integridad en el discurso.

La exploración del cuerpo propio va a ser fundamental en la obra de algunas artistas que continuarán trabajando la relación de los conceptos primitivo/femenino a partir de 1960, haciendo un uso del cuerpo reivindicativo como sede del deseo y de lo

⁶¹ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 57.

⁶²*Ibidem.*

instintivo. El cuerpo va a estar asociado a la vida, a lo real. Por tanto, a través de la *performance* establecerán la unión entre la artista con el objeto obra de arte, que es su propio cuerpo.⁶³ Ellas son obra y artista al mismo tiempo. Las artistas emplean sus cuerpos para transmitir significados mediante las intervenciones que llevan a cabo sobre ellos, de la misma manera que lo hacen los miembros de las sociedades consideradas por Occidente como primitivas.

En este sentido, cabe destacar a la artista estadounidense Carolee Schneemann (1939-2019), en cuyas obras vincula el cuerpo femenino con su potencial creador. Ejemplo de ello es la *performance* que realiza en 1963, titulada *Eye/Body* (figs. 32 y 33), en la que relaciona su propio cuerpo con elementos propios de las culturas primitivas como la pintura o la serpiente, animal que en algunas civilizaciones antiguas está asociado con la fertilidad y lo femenino. La obra de Schneemann es una de las primeras en incorporar el propio cuerpo del artista como sustancia de la obra, anticipándose así al nacimiento del *body art* a finales de los años 60 y principios de los 70.⁶⁴ Carolee Schneemann en esta *performance* lleva a cabo una especie de “ritual chamánico”, integrando su cuerpo desnudo en un contexto que ha creado a base de paneles, cristales rotos, espejos y otros elementos como marcos de ventanas o paraguas. De este modo, la artista hace alusión a los rituales primitivos actuando como chamán que se transforma al celebrar un ritual y, a la vez, utiliza los diversos elementos que forman parte de la instalación y que hacen referencia a esos fetiches que necesita el chamán para poder realizar dicho rito. Además, al contrario de lo que sucede en los rituales llevados a cabo por hombres, que de manera metafórica utilizan lo femenino para atraer la fertilidad, en esta pieza, Schneemann es, simbólicamente, el chamán que realiza el acto y la diosa de la fertilidad en sí misma.⁶⁵ Por tanto, su rol es activo y pasivo al mismo tiempo. Con esta obra, lo que pretende la artista es sacralizar el cuerpo femenino y la referencia al ritual tiene como finalidad la reivindicación feminista.

Una de sus obras más conocidas es *Interior Scroll* (fig. 34), datada en 1975. En esta *performance*, la artista desnuda extrae de su vagina un rollo que contenía un texto en el que ella leía al público las actividades socialmente aceptables tanto para las

⁶³OCAMPO, E., *op. cit.*, p. 317.

⁶⁴*Ibidem*, p. 318.

⁶⁵*Ibidem*.

mujeres como para los hombres.⁶⁶ El rollo había sido literalmente interiorizado literalmente y salía de su cuerpo en forma de serpiente.

En esta línea se incluye la obra de una de las artistas más relevantes del arte feminista. Nos referimos a la cubana, Ana Mendieta (1948-1985), cuyas *performances* también proponen como centro su propio cuerpo para cuestionar las relaciones de género y el binomio masculino/femenino, como podemos observar en una serie de obras realizadas en 1972 y 1973, entre las que se encuentran *Facial Hair Trasplant* (fig. 35) o *Glass on Body* (fig. 36). En esta última, Mendieta aplasta diferentes partes de su cuerpo contra un cristal, que se transforma en el símbolo de la opresión ejercida sobre las mujeres, reflejando de forma directa el sometimiento del cuerpo femenino en la sociedad patriarcal. En la producción de esta artista, la relación de género se une a la relación racial, como se aprecia en *Facial Cosmetics Variations* (fig. 37). Las *performances* que realiza en 1973 constituyen una crítica sobre la violencia que se ejerce contra las mujeres. Un ejemplo son sus escenas de violación, tituladas *Rape Scenes* (fig. 38). Esta performance tuvo lugar en el estudio de Ana Mendieta. Allí el público se encontraba a la artista tumbada sobre una mesa, con las bragas bajadas hasta los tobillos, las nalgas descubiertas y las piernas llenas de sangre. También había cristales rotos y restos de colillas por el suelo. La artista construyó esta escena a partir de reportajes de los medios de comunicación. El objetivo de esta pieza era ilustrar la violencia que día tras día se infligía al cuerpo femenino.

Además de cuestionar tanto las relaciones de género como las raciales o étnicas, Ana Mendieta recurre también al primitivismo para reivindicar el cuerpo femenino como fuente de vida, como creador. En sus acciones *body art* la artista incluye elementos que proceden de rituales primitivos, sobre todo de los cultos vudú de Cuba,⁶⁷ su tierra natal. Esta referencia a lo precolombino le sirve, por un lado, para hacer mención de lo femenino como símbolo del origen y, por otro, para aludir a sus raíces cubanas, de las que fue arrancada en su infancia durante su traslado a Estados Unidos. En *Death of a chicken* (fig. 39), la artista hace uso del sacrificio animal, propio de los rituales afroamericanos.⁶⁸ En esta *performance* Mendieta cubre su cuerpo desnudo con la sangre de un pollo decapitado que sostiene por las patas. Esta idea del sacrificio y de la sangre ofrecida se une al cuerpo femenino, que simboliza a la diosa de la fertilidad.

⁶⁶ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 75.

⁶⁷OCAMPO, E., *op. cit.*, p. 319.

⁶⁸*Ibidem.*

Una de sus series más famosas es *Siluetas* (fig. 40), realizada entre 1973 y 1980, donde la artista sitúa su propio cuerpo en la Naturaleza para relacionarlo con la Madre Tierra. Estas *Siluetas* son la huella del cuerpo de la propia artista que formalmente nos recuerdan a la representación de las diosas de la fertilidad del mundo antiguo.⁶⁹ Ubicadas en medio de la naturaleza, cada una de estas piezas se manifiesta a través de los elementos primordiales como el barro, la hierba, el fuego o la nieve, entre otros.

En contraposición a la corriente esencialista, durante la década de 1970 y en 1980, surgirá una escisión dentro del feminismo que aboga por una mirada más construccionista de la identidad sexual. Esta corriente venía a parafrasear una de las frases más célebres de Simone de Beauvoir: “la mujer no nace, se hace”. Consideran que aunque la visión esencialista de Judy Chicago, Carolee Schneemann o Ana Mendieta ha proporcionado algunas tácticas al movimiento feminista, ahora tienen que desarrollar otras estrategias que tengan un mayor alcance, que se basen en deconstruir los sistemas de representación que establecen una jerarquía de géneros y que generan estereotipos y modos de comportamiento sociales según el sexo.

Uno de los métodos que van a utilizar las artistas de esta corriente construccionista para cuestionar estas formas de poder va a ser el recurso al disfraz, a la multiplicidad de mascaradas. Transformarse en otras mujeres o adquirir otros roles a través del disfraz, se vuelve una estrategia muy eficaz para desestabilizar el género.⁷⁰

La artista que por excelencia utiliza esta táctica a lo largo de toda su obra es Cindy Sherman (1954-). A través de la fotografía, deconstruye imágenes femeninas socialmente estereotipadas, empleando para ello disfraces, maquillaje, pelucas y máscaras, entre otros recursos. La finalidad que tiene Sherman a través de estas imágenes es cuestionar y poner en evidencia la inestabilidad de la identidad. Se puede ver una relación entre la obra de esta artista y la de Claude Cahun, aunque Cindy Sherman cuestiona estereotipos femeninos y no juega tanto con esa ambigüedad del género. Podemos decir que Sherman es una artista total, puesto que es la que piensa la fotografía, la que se disfraza y caracteriza (la actriz o protagonista), y la que concibe el guión que va a unir cada una de sus series fotográficas. Ella misma se transforma para representar papeles relacionados con el mundo del cine, las revistas y, en definitiva, los

⁶⁹*Ibidem*, pp. 319-320.

⁷⁰ALARIO TRIGUEROS, M. T., *op. cit.*, p. 67.

medios de comunicación y la moda, generadores de estereotipos en la cultura occidental.

Una de las primeras series que llevó a cabo es *Untitled Film Stills*, de 1977, que está formada por setenta fotografías en blanco y negro, en las que Sherman adopta los roles de personajes estereotipados femeninos del mundo del cine (figs. 41 y 42). De esta manera, la artista establece un diálogo en el que cuestiona este tipo de representaciones de los roles femeninos.

De 1981 es la serie *Centerfolds*, un proyecto inspirado en las páginas centrales de revistas pornográficas,⁷¹ en el que la artista representa diversos personajes femeninos que nos transmiten inquietud, debido a la posición que tienen como objeto que observa el espectador (figs. 43 y 44). Es interesante subrayar el protagonismo que Cindy Sherman otorga al que observa las imágenes, puesto que la artista, entre sus propósitos, quiere que la mirada masculina del *voyeur* se sienta responsable de la posición de objeto que adquiere lo femenino,⁷² colocando a los hombres en una posición abusiva.

Entre 1988 y 1990, Cindy Sherman realiza la serie *History Portraits* (fig. 45), un conjunto de fotografías que ejemplifican muy bien esa idea de construcción y deconstrucción de los géneros y el interés que tiene la artista por el estudio de los estereotipos vinculados a la representación de los cuerpos, tanto femeninos como masculinos, y lo que revelan del imaginario colectivo. Para la realización de estas fotografías, Sherman toma modelos propios de la historia de la pintura europea. En este caso, la fotógrafa sí que recurre a la androginia y a la ambigüedad, puesto que precisamente es lo que le permite romper las normas (fig. 46). De este modo, a través de la figura del andrógino, consigue establecer la reflexión sobre las identidades heredadas de las tradiciones artísticas y cómo estas han contribuido a la definición de los géneros y a los roles establecidos en la sociedad.

De 2008 es la serie *Society Portraits*, donde Sherman nos muestra la huella del paso del tiempo en los rostros de unas mujeres adineradas pero infelices, víctimas de los patrones de belleza de una sociedad obsesionada con la eterna juventud y que condena a las mujeres a desaparecer a medida que van envejeciendo (figs. 47 y 48).

⁷¹PRIETO MILLÁN, S., "Cindy Sherman y la subversión de la identidad", *Aisthesis*, 59, 2016, pp. 125-141, espec. p. 130.

⁷²*Ibidem*.

7. Conclusiones

El desarrollo de este Trabajo Fin de Grado nos ha permitido comprender el importante papel que ha desempeñado el arte feminista en el discurso de la Historia del Arte. Es innegable que las mujeres artistas han construido su propia mirada y han reclamado su terreno dentro del arte.

A lo largo de este análisis hemos podido comprobar que durante todo el siglo XX, muchas mujeres artistas situadas en diferentes puntos del mundo han afrontado y trabajado las mismas temáticas en sus obras, aportando distintos puntos de vista y nuevas reflexiones. Hay pues, entre estas artistas, hermanamiento y coincidencia, lo que nos permite etiquetar estas temáticas como arte feminista.

Por otra parte, podemos afirmar que existe un gran número de mujeres que han hecho un uso terapéutico del arte para canalizar los traumas y tensiones vividas, y que a través de sus creaciones han contribuido a generar nuevas estrategias que han fomentado la introducción de nuevos discursos en el arte.

Asimismo, hemos constatado que a través del feminismo, las mujeres han sabido combatir los estereotipos, los roles y las identidades de género establecidas por la sociedad, y que a lo largo de la historia han sido difundidos y asentados tanto por el arte como por los *mass media*.

Igualmente, hemos visto cómo a lo largo del siglo XX y, sobre todo, a partir de la segunda mitad, las mujeres han sido las auténticas modernizadoras del arte, ya que han empleando nuevas técnicas y expresiones artísticas que las sitúan en un lugar relevante dentro del arte de las últimas tendencias. Además, han cuestionado muchos de los conceptos asentados en la Historia del Arte, como la idea de “genio” o de “calidad” artística y han convertido el cuerpo y la *performance* en un campo de batalla que pone en relación el arte con la vida.

8. Bibliografía

AGUILAR BARRIGA, N., “Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola”, *Femeris*, 2, 2020, pp. 121-146.

ALARIO TRIGUEROS, M. T., *Arte y feminismo*, San Sebastián, Nerea, 2008.

ALIAGA, J. V., “La mujer total. El arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles” en Aliaga, J. V. (coord.), *Hannah Höch*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, 2004, pp. 15-37.

CAMERON, D., *Feminismo*, Madrid, Alianza, 2019.

CASTAÑO SANABRIA, D., “El feminismo sufragista: entre la persuasión y la disrupción”, *Revista Latinoamericana*, 43, 2016, pp. 229-250.

DURÁN, G., *Baronesa dandy, reina dadá: la vida-obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*, Madrid, Díaz&Pons, 2013.

GARRIDO RODRÍGUEZ, C., “Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las olas”, *Investigaciones Feministas*, 12, 2021, pp. 483-492.

GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2009.

MAGAÑA VILLASEÑOR, L., “Cuestión de género: algunos aspectos clave del feminismo en la creación artística posmoderna”, *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 2, 2014, pp. 319-327.

MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2011.

NOCHLIN, L., “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, *Art News*, 1971, pp. 283-289.

OCAMPO, E., “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28, 2016, pp. 311-324.

PRIETO MILLÁN, S., “Cindy Sherman y la subversión de la identidad”, *Aisthesis*, 59, 2016, pp. 125-141.

SALDAÑA ALFONSO, D., “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 14, 2002, pp. 197-215.

SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, E., “Louise Bourgeois y el canon modernista en la Historia del Arte: Alternativas desde la crítica feminista”, *Investigaciones Feministas*, vol. 4, 2013, pp. 155-170.

9. Recursos audiovisuales

<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/la-vanguardia-feminista-de-los-anos-70/5613179/> (fecha de consulta: 9-X-2022).

<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/genealogias-feministas/1705768/> (fecha de consulta: 12-X-2022).

<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/louise-bourgeois/4541058/> (fecha de consulta: 12-X-2022).

10. Anexo gráfico



Fig. 1. *Fountain*, Elsa von Freytag-Loringhoven (atribuida a Marcel Duchamp), 1917, réplica de 1964, Museo de Orsey. Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (fecha de consulta: 3-XI-2022)

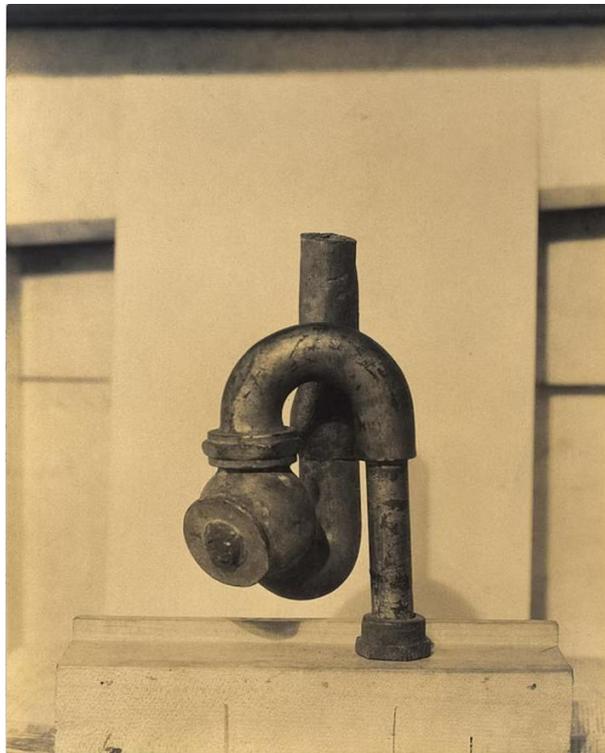


Fig. 2. *God*, Elsa von Freytag-Loringhoven, 1917. Museum of Fine Arts. Fuente: <https://theconversation.com/la-baronesa-dada-y-el-urinario-de-duchamp-127343> (fecha de consulta: 3-XI-2022)



Fig. 3 y fig. 4. Elsa von Freytag-Loringhoven en su estudio de Nueva York, 1915. International News Photography. Fuente: <https://historiahoy.com.ar/todo-artista-esta-loco-respecto-la-vida-cotidiana-n1131> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 5. *Cut Piece*, Yoko Ono, 1964, *performance* realizada en Kioto. Fuente: <https://revistamirall.com/2017/07/12/yoko-ono-cut-piece-y-la-performance-feminista/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 6. *Rhythm 0*, Marina Abramovic, 1974, *performance* realizada en Nápoles. Fuente: <https://lamostradevalencia.com/peliculas/rhythm-0/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 7. *Rhythm 0*, Marina Abramovic, 1974, *performance* realizada en Nápoles. Fuente: https://arthive.com/es/artists/92199~Marina_Abramovich/works/635213~Ritmo_0 (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 8. *Omnipresence*, Orlan, 1993. Fuente: <https://feminacida.com.ar/la-reencarnacion-de-saint-orlan/> (fecha de consulta: 3-XI-2022)



Fig. 9. *Omnipresence*, Orlan, 1993. Fuente: <https://culturacolectiva.com/arte/muerte-y-dolor-en-obras-de-arte/> (fecha de consulta: 3-XI-2022)



Fig. 10. *Autorretrato*, Claude Cahun, 1912. Fuente: <http://genderfork.com/2010/gender-heroes-claude-cahun-1894-1954/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 11. *Studies for a Keepsake*, Claude Cahun, 1925. Museo de Arte Moderno de París. Fuente: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/204539#infos-principales> (3-XI-2022).

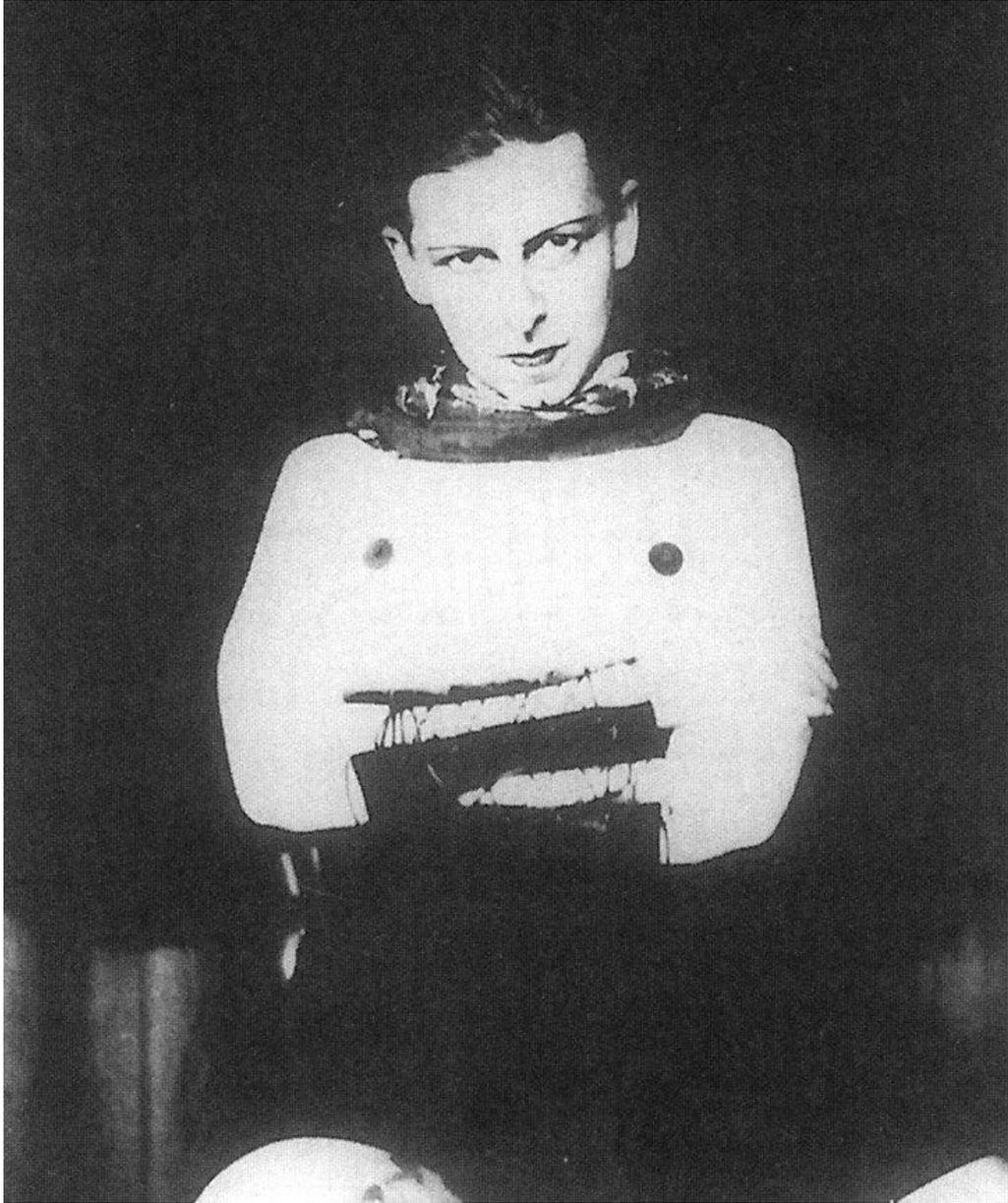


Fig. 12. *Autorretrato*, Claude Cahun, 1927. Fuente: <https://andanafoto.com/claude-cahun-la-profunda-liberacion/> (fecha de consulta: 3-XI-2022)



Fig. 13. *Autorretrato*, Claude Cahun, 1927. Fuente: <https://proyectoidis.org/claude-cahun/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).

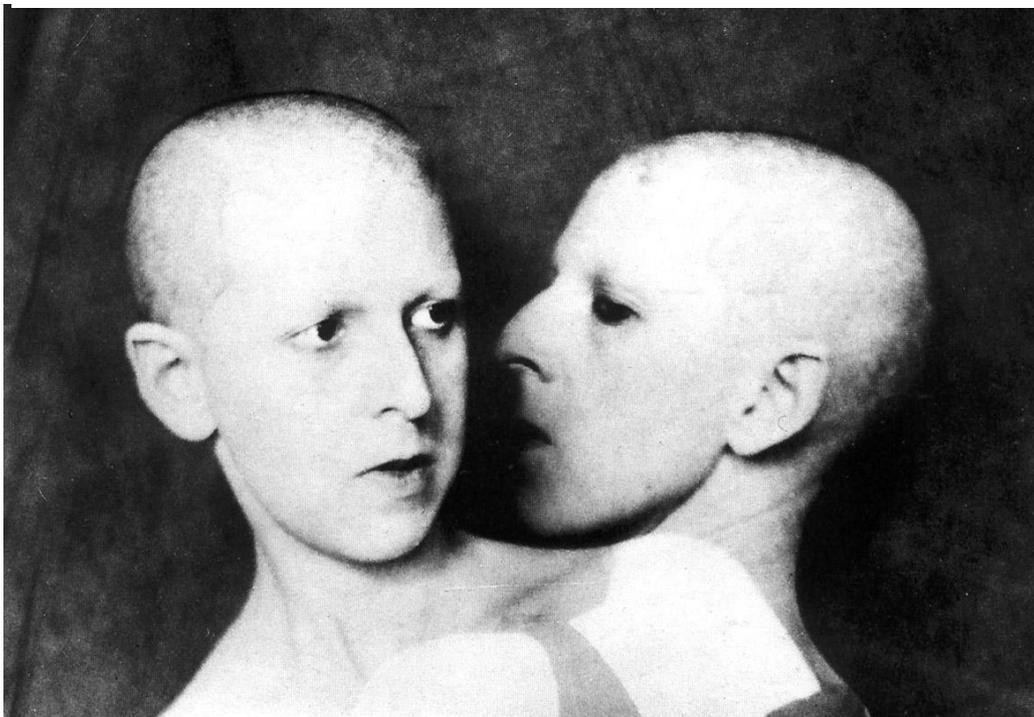


Fig. 14. *Que me veux-tu?*, Claude Cahun, 1928. Fuente: <https://proyectoidis.org/claude-cahun/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 15. *Autorretrato*, Claude Cahun, 1932. Jersey Heritage Collections. Fuente: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/7259/claude-cahun/4> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 16. Autorretrato, Claude Cahun, 1938. Fuente: <https://oscarenfotos.com/2017/05/06/claude-cahun-y-la-exploracion-de-la-identidad/self-portrait-c-1938/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 17. *Unos cuantos piquetitos*, Frida Kahlo, 1935. Museo Dolores Olmedo (México D.F.). Fuente: <https://www.casademexico.es/frida-kahlo-alas-para-volar-unos-cuantos-piquetitos/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).

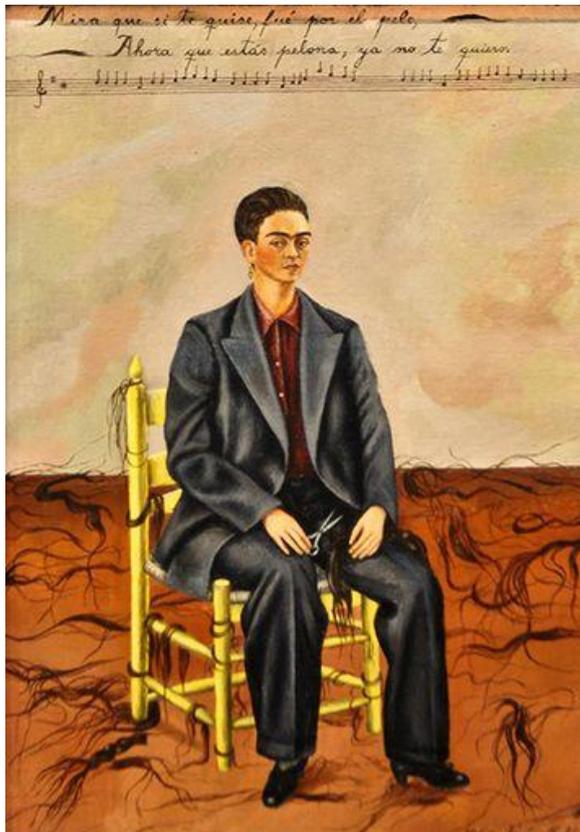


Fig. 18. *Autorretrato con pelo corto*, Frida Kahlo, 1940. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://www.kahlo.org/es/autorretrato-con-pelo-corto/> (3-XI-2022).



Fig. 19. *Da-Dandy*, Hannah Höch, 1919. Colección privada. Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-da-dandy> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 20. *Extraña Belleza*, fotomontaje de la serie *De un Museo etnográfico*, Hannah Höch, 1929. Fuente: <https://sophietabonehistory.wordpress.com/2015/12/13/dadaism-hannah-hoch-500-word-essay/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).

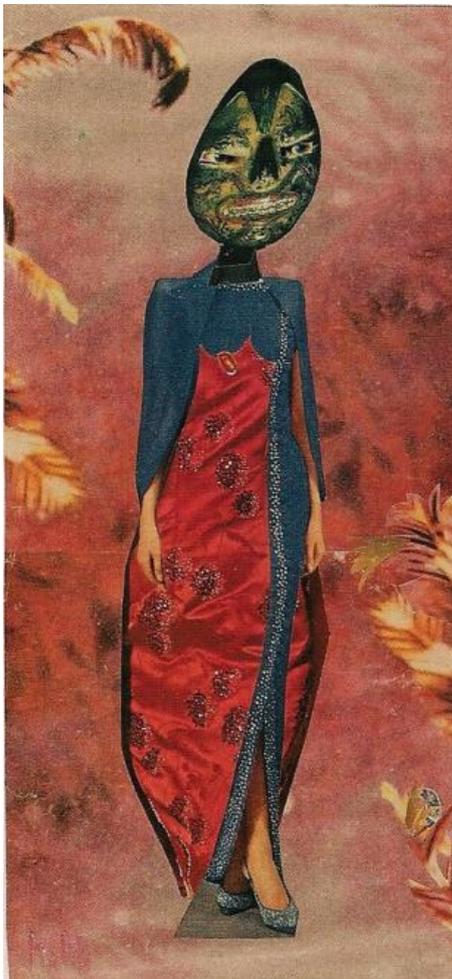


Fig. 21. *Extraña Belleza II*, Hannah Höch, 1966, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Fuente: <https://archives-dada.tumblr.com/post/70674219777/hannah-h%C3%B6ch-fremd-sch%C3%B6nheit-ii-strange-beauty> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 22. Serie pictórica Femme-Maison, Louise Bourgeois, 1945-1947. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://theartmarket.es/mujeres-arte-lo-privado-lo-publico-louise-borgeois/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).

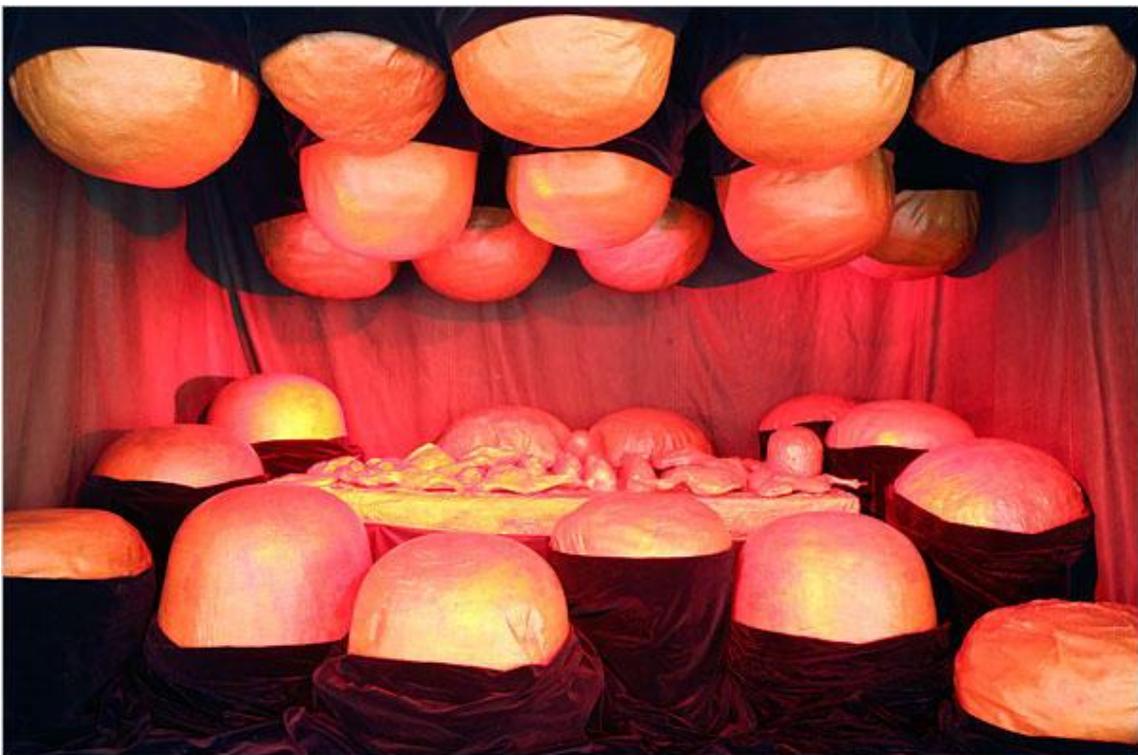


Fig. 23. The Destruction of the Father, Louise Bourgeois, 1974. Fuente: https://64.media.tumblr.com/9cc3ebd1f8d720ab43b1b3f5f7d0bcf2/tumblr_nehvl6Mwcq1u1ql_ezo1_640.jpg (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 24. The Destruction of the Father (detalle), Louise Bourgeois, 1974. Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/7107311895619579/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 25. A banquet/A Fashion Show of Body Parts, Louise Bourgeois, 1978. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/538461699167053245/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 27. Maman, Louise Bourgeois, 1999, Tate Modern, Londres. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/392587292491100936/> (fecha de consulta: 3-XI-2022).



Fig. 28. *Nurturant Kitchen*, Susan Frazier, Vicky Hodgetts, Robin Weltsch, proyecto *Womanhouse*, 1972. Fuente: <https://www.nytimes.com/2018/02/07/t-magazine/judy-chicago-dinner-party.html> (fecha de consulta: 5-XI-2022).



Fig. 29. *Menstruation Bathroom*, Judy Chicago, 1972 proyecto *Womanhouse*. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/181799> (fecha de consulta: 5-XI-2022).



Fig. 30. *The Dinner Party*, Judy Chicago, 1974-1979. Colección de la artista. Fuente: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/ (fecha de consulta: 5-XI-2022).



Fig. 31. *The Dinner Party* (detalle), Judy Chicago, 1974-1979. Colección de la artista. Fuente: <https://br.pinterest.com/pin/508977195385535956/> (fecha de consulta: 5-XI-2022).



Fig. 32. *Eye/Body*, Carolee Schneemann, 1963. Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/carolee-schneemann-eye-body> (fecha de consulta: 5-XI-2022).



Fig. 33. *Eye/Body*, Carolee Schneemann, 1963. Fuente: <https://contemporaryartreview.la/carolee-schneemann-and-the-art-of-saying-yes/> (fecha de consulta: 5-XI-2022).

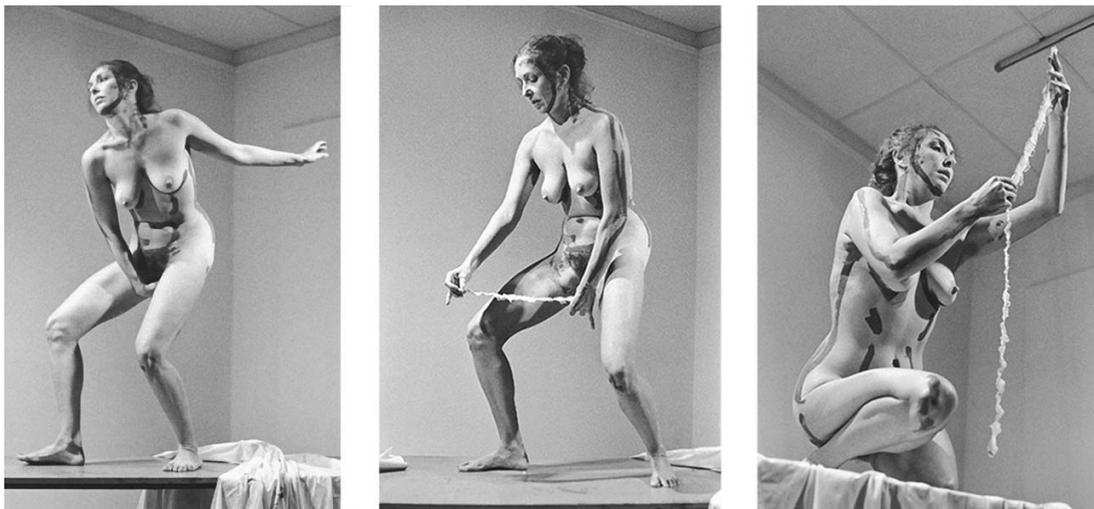


Fig. 34. *Interior Scroll*, Carolee Schneemann, 1975. Fuente: <http://www.ahmagazine.es/carolee-schneemann/> (fecha de consulta: 5-XI-2022).



Fig. 35. *Facial Hair Transplant*, Ana Mendieta, 1972. <https://museamami.org/trabalhos/facial-hair-transplant/> (fecha de consulta: 5-XI-2022).

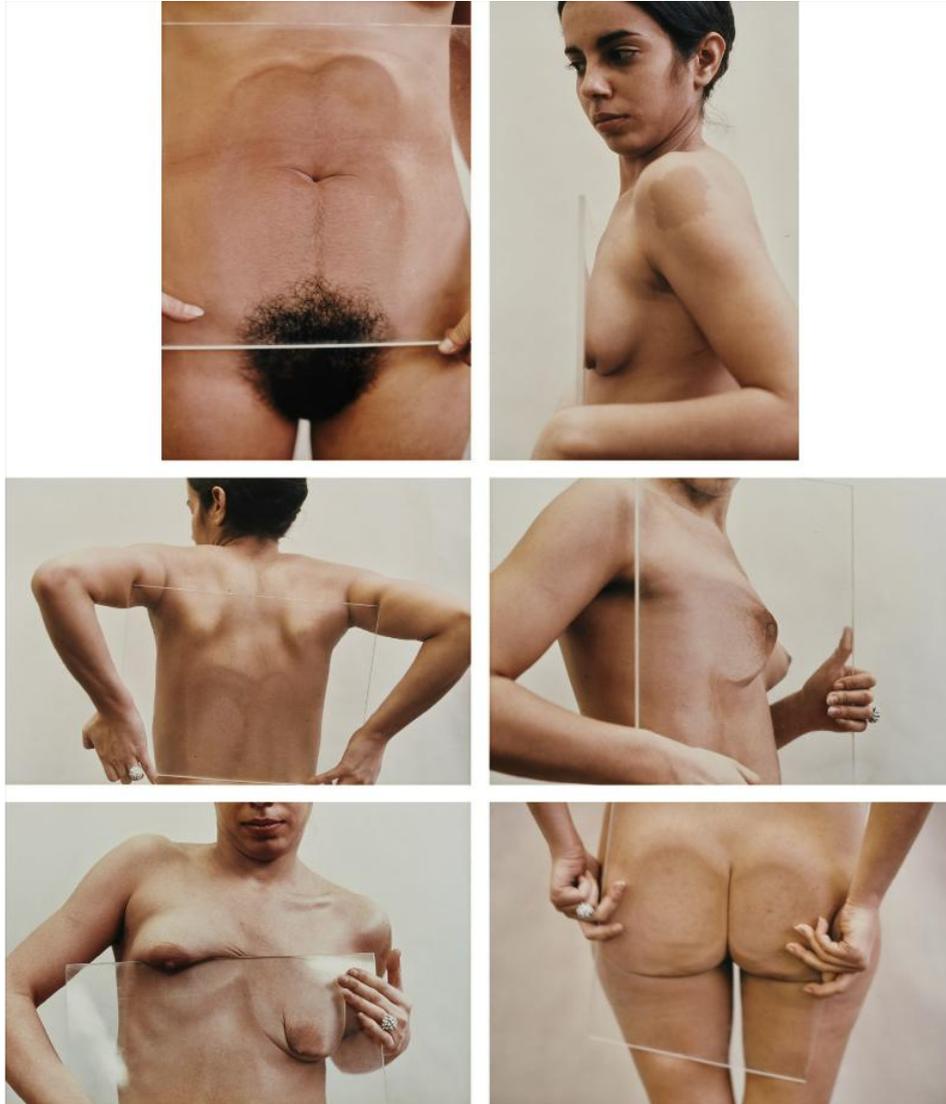


Fig. 36. *Glass on Body*, Ana Mendieta, 1972. Fuente: <https://www.phillips.com/detail/ana-mendieta/NY010118/37> (fecha de consulta: 5-XI-2022).



Fig. 37. *Facial Cosmetics Variations*, Ana Mendieta, 1973. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/55679> (fecha de consulta: 5-XI-2022).



Fig. 38. *Rape Scenes*, Ana Mendieta, 1973. The Estate of Ana Mendieta Collection. Fuente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene> (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 39. *Death of a chicken*, Ana Mendieta, 1973. Fuente: <https://www.anamendietaartist.com/work/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36> (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 40. Serie *Siluetas*, Ana Mendieta, 1973-1980. Fuente: <https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico> (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 41. Serie *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman, 1977. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://actualidadjoven.es/opinion/por-que-james-franco-imito-a-cindy-sherman/> (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 42. Serie *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman, 1977. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: https://elpais.com/cultura/2012/02/21/album/1329839714_487886.html#foto_gal_2 (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 43. Serie *Centerfolds*, Cindy Sherman, 1981. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://www.brantfoundation.org/programs/cindy-sherman-upon-time-1981-2011/> (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 44. Serie *Centerfolds*, Cindy Sherman, 1981. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-97-p77728> (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 45. Serie *History Portraits*, Cindy Sherman, 1988-1990. Museo de Arte Moderno (MoMa), Nueva York. Fuente: <https://historia-arte.com/obras/retratos-historicos> (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 46. Serie *History Portraits*, Cindy Sherman, 1988-1990. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://historia-arte.com/obras/retratos-historicos> (fecha de consulta: 6-XI-2022).



Fig. 47. Serie *Society Portraits*, Cindy Sherman, 2008. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://www.thecut.com/2017/04/cindy-sherman-society-portraits-mnuchin-gallery.html> (fecha de consulta: 6-XI-2022).

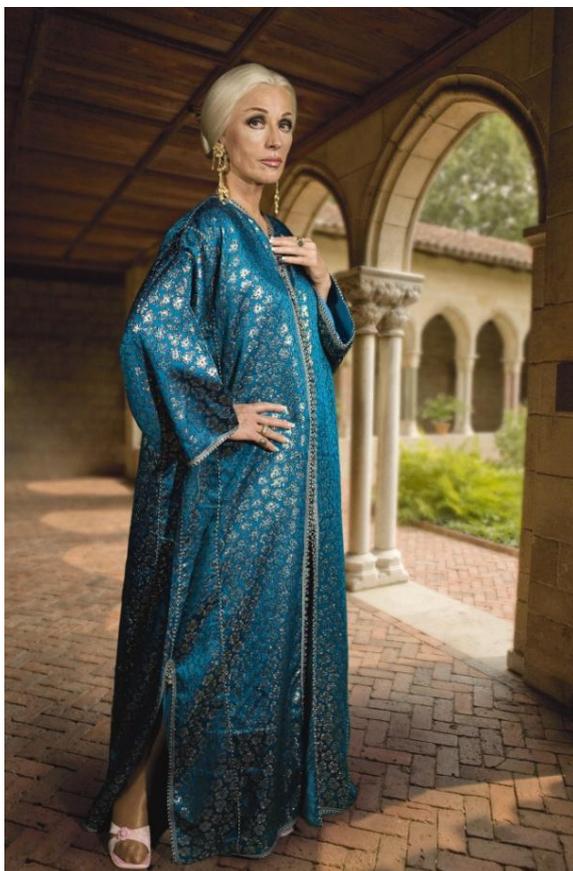


Fig. 48. Serie *Society Portraits*, Cindy Sherman, 2008. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Fuente: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1154> (6-XI-2022).