



El feminismo como revolución cultural La vanguardia feminista en el arte de los años setenta

Rosa Anna Ferrando Mateu
al097391@uji.es

I. Resumen

A partir de la lectura del clásico artículo de Linda Nochlin «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», publicado en 1971 en la revista *Art News*, intentaremos entender el motivo por el cual las mujeres fueron desplazadas a una segunda posición, y llegaremos a la conclusión de que fueron factores sociales los que impidieron que pudieran desarrollar su talento, ya que solo tenían acceso al aprendizaje de las artes menores y tenían vetado el camino a realizar otro tipo de arte, reservado a los hombres.

Asimismo, la historia demuestra que la imagen de las mujeres en el arte se ve desde un punto de vista masculino, una iconografía heredada durante siglos. Las teorías feministas sentarán las bases para una crítica de esa representación y será la vanguardia feminista en los años setenta lo que la desconstruirá.

A través del arte, diferentes artistas descubren nuevos medios, por ejemplo la fotografía, el vídeo, el cine o incluso la *performance*, en los que experimentarán para expresar y reivindicar la búsqueda necesaria de la satisfacción de la mujer más allá de ejercer las labores del hogar que le habían sido impuestas hasta el momento.

Nos detendremos a analizar a algunas artistas y algunas de sus obras emblemáticas, como será el caso de Judy Chicago, figura imprescindible en el movimiento feminista de la década de los setenta y una de las fundadoras de la *Womanhouse*.

Palabras clave: feminismo, revolución cultural, años setenta, vanguardia feminista.

II. Introducción

A partir de los años setenta del siglo pasado, aparece una serie de movimientos de transformación social que marca un punto de inflexión en la convivencia social y está adaptado a un marco inminentemente global. Entre ellos cabe destacar el feminismo, un movimiento donde las mujeres se impulsan hacia su libertad ante un modelo patriarcal y androcentrista que había estado vigente y había sido inquebrantable hasta el momento. Esta etapa se enmarca en la denominada segunda ola del feminismo, donde la cuestión de la igualdad y la diferencia pasa a colocarse en un lugar central de la dialéctica feminista (Reverter, 2003: 38).

El feminismo se concentra principalmente en lo que queda fuera del marco de la lógica, la representación, la historia y la justicia patriarcales. Ante la pregunta «¿qué es el feminismo?», Peggy Phelan, en su estudio sobre *Arte y feminismo*, nos da una definición simple y a la vez muy abierta: «el feminismo es la convicción de que el género ha sido y



continua siendo una categoría fundamental para la organización de la cultura. Es más, el modelo de dicha organización tiende a favorecer a los hombres en detrimento de las mujeres» (2010: 18). Historiadoras del arte y de la crítica se han dotado de un contexto donde enmarcar el análisis del arte hecho por mujeres a lo largo de la historia. En palabras de Reckitt (2010: 13):

El feminismo ha redefinido los términos esenciales del arte de finales del siglo xx, poniendo de relieve presunciones culturales sobre el género y politizando el vínculo entre lo público y lo privado, explorando la naturaleza de la diferencia sexual y realzando la especificidad de los cuerpos determinada por el género, la raza, la edad y la clase social.



UNIVERSITAT
JAUME I

III. Objetivos

Y ¿por qué un arte feminista? Nuestro trabajo intentará encontrar respuesta a ello, centrándonos en esos inicios de los años setenta del siglo xx, donde se puede ver que la fuerza de las mujeres, hasta el momento oprimida, se libera en sus propias acciones, con el cuerpo como una pieza fundamental en sus obras.

IV. Marco teórico

Antes de introducirnos en el arte feminista de los años setenta y mostrar qué está ocurriendo en ese momento histórico y en su contexto social, tenemos que nombrar –ya que es de gran importancia para esos cambios que se avecinan– a tres grandes teóricas del feminismo que son Simone de Beauvoir, Betty Friedan y, ya en los mismos años setenta, Kate Millett.

Simone de Beauvoir analiza en *El segundo sexo* (1949) el porqué de la existencia de la mujer como el «otro»; la obra se plantea como una explicación teórica de la subordinación de las mujeres a los hombres. Se analiza la condición de la mujer cuya vida se explica en relación con el hombre, nunca a la inversa. En su obra, Beauvoir demuestra que «no se nace mujer, se llega a serlo». Nos ofrece una nueva lectura de los conceptos de la familia, la educación y la feminidad, construidos e impuestos a las mujeres. Fue la primera teórica que habló de la diferencia en la igualdad como sinónimo del enriquecimiento entre sujetos libres y no como el de la tradición entre el sujeto (hombre) y el objeto (mujer) (Roig, 1984: 18-19). En *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir nos dirá que toda la historia de las mujeres ha sido creada por los hombres. «La razón que Beauvoir aduce para explicar este fenómeno no es que la masa de las mujeres ha estado al margen de la historia, y las circunstancias de

opresión vividas han sido un obstáculo para cada una de ellas» (Carro, 2010: 133).

Betty Friedan en su libro *La mística de la feminidad* (1963) parte de la situación concreta de la mujer de la clase media norteamericana, y analiza hasta qué punto las campañas modernas en pro de la feminización de la mujer la han alienado y se han introducido en su subconsciente. La autora describe con detalle la esclavitud del hogar, el aislamiento de las mujeres modernas y analiza la situación de sometimiento y dominio que pesaba sobre ellas. Nos encontramos ante una sociedad del bienestar y del consumo de posguerra y la autora aborda esta situación a través del aspecto psicológico y social de la identidad (Perona, 2005: 16). Friedan nos habla del motivo por el cual las mujeres norteamericanas, atadas a la comodidad del hogar, se sienten insatisfechas de la vida que llevan; lo llamará «el problema que no tiene nombre». Este es el vacío y la crisis en la identidad de millones de mujeres y Friedan dirá «ya no es posible seguir ignorando esta voz, de no prestar atención en la desesperación de tantas mujeres norteamericanas» (1965: 23).

Según escribió Montserrat Roig en su libro *El feminismo* es «la represión subterránea que ejerce en la mujer la moderna noción de feminidad, que la ha convertido [...] en un ser engañado por viejos mitos falsamente modernizados» (Roig, 1984: 19). La obra de Betty Friedan no solo se queda en palabras, ya que la propia Betty, en 1966, junto a un reducido número de mujeres fundan NOW (Organización Nacional de Mujeres), una de las organizaciones feministas más antiguas, que es el primer partido político puramente feminista (Pérez, 2011: 193-203) que contribuyó a dar legitimidad simbólica y política al movimiento de liberación de la mujer.

Unos años más tarde, Kate Millet escribe *Política sexual* (1970), donde nos explica que el patriarcado es la política sexual por la que los hombres establecen su dominio y mantienen el control. El patriarcado es devastador porque ha penetrado en todas las clases sociales, en las diferentes sociedades y épocas históricas. Kate Millet sostiene que el arma más poderosa del patriarcado es que es universal y antiquísimo.

Obras como la de Simone de Beauvoir y, años más tarde, la de Betty Friedan son la base del movimiento feminista que en el año 1968 crea el lema «lo personal es político». Se abre un debate sobre asuntos privados como la maternidad, el papel de ama de casa, la feminidad, la violencia contra las mujeres en una sociedad patriarcal que no les permite desarrollar todo su potencial como personas.

La obra de Simone de Beauvoir significó la teoría del feminismo de la igualdad; la de Betty Friedan, la de la identidad. A diferencia de las feministas de la primera ola, las mujeres protagonistas de la segunda encuentran en esas obras las palabras que definen su malestar. Se abre paso a una década de lucha feminista activa y de grandes movilizaciones (Belucci, 1992: 39).

V. Resultados

Es a finales de los años setenta cuando (Roig, 1984: 20):

la aceleración de la carrera de armamento, los conflictos en el llamado Tercer Mundo, el miedo a la guerra nuclear de consecuencias irreversibles, las injusticias sociales dentro de los países más desarrollados, etc., crearon las condiciones de descontento y rebelión entre los sectores más marginados.

Y (Phelan, 2010: 20):

En los años setenta, inspiradas por los movimientos pacifistas y pro derechos civiles en Estados Unidos, por las revueltas estudiantiles en Europa y por los movimientos intelectuales estéticos de lo que se ha dado en llamar postestructuralismo y posmodernismo, las mujeres despertaron de su aparente letargo. Impulsadas tanto por la visión fría que presentaba Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* [...], y por el análisis que hace Friedan del «problema sin nombre» en *Mística de la feminidad*.

Las mujeres se unieron para protestar contra el modo en el que los sistemas políticos deformaron sus vidas, aspiraciones y sueños. La sociedad occidental ha llevado hasta el extremo la degradación social del ama de casa y la llamada «nueva libertad sexual» no es más que una trampa, las mujeres ya no quieren admitir esa actitud de las instituciones opresivas, y despiertan y dan paso a la acción.

Pero el nuevo movimiento de la mujer nació de otra contradicción: la que supuso la práctica de lucha dentro de los grupos radicales pacifistas, de los negros, los jóvenes y los estudiantes. Descubrieron que dentro de estos movimientos todavía había otra opresión, más subterránea, transversal y específica: la de la mujer. Descubrieron que estaban explotadas en todas las minorías, en todas las clases sociales y en todos los movimientos radicales. La mujer se convertía en la marginada del marginado (Roig, 1984: 21). El nuevo feminismo no es ya solo la lucha por conseguir los mismos derechos que los hombres, sino que cuestiona directamente el mundo masculino tal y como está organizado en la estructura patriarcal, profundamente individualista, violento, competitivo, jerarquizado y autoritario.

Desde el principio conviven en su seno varios tipos de feminismos: reformistas, socialistas y radicales. El feminismo radical fue el encargado de analizar las formas de discriminación institucionalizadas en la vida privada. Ciertos sectores del mundo del arte denunciaron los mecanismos de opresión vigentes en la vida doméstica a través de su representación e hicieron suyas las consignas radicales. Se quiere conquistar el espacio público mediante agrupaciones, organizaciones políticas, asociaciones



culturales, foros y congresos. Y serán las mujeres artistas las que más colonicen ese espacio de lo público. Carro (2010: 122) dice lo siguiente:

La conquista del espacio llama también a la conquista del tiempo por antonomasia: la historia. Las artistas, apoyadas por críticas, sociólogas e historiadoras, rastrearán una genealogía de mujeres que constituya el referente pasado para la acción emancipadora en el presente.



El arte se convierte en eco de la lucha por el espacio público y el reconocimiento en la historia. Es entonces cuando las artistas feministas adoptan los principios de la liberación de la mujer como base e inspiración para una nueva práctica artística. De ese modo, el arte se convierte en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal. Phelan (2010: 21):

Desde las protestas por la falta de inclusión de las mujeres artistas en galerías y museos hasta la resurrección de los lenguajes degradados de las artes decorativas y artesanales, la primera fase del arte feminista fue activista y apasionada, y se concentró en modificar la historia del arte.

En los años setenta, las mujeres relegadas a la periferia de los movimientos artísticos deciden organizarse para denunciar su aislamiento profesional. En 1969, la Women Artist in Revolution (WAR) denuncia la política museística; en 1970, surge el Grupo de Mujeres Artistas Ad Hoc, y un año más tarde, en 1971, las Women in the Arts (WIA).

El primer proyecto del mundo dedicado a la producción de arte por y para mujeres dio lugar a una exposición, organizada en 1972 por Faith Wilding, Miriam Schapiro y Judy Chicago, junto a las estudiantes del Programa de Arte Feminista y que llevó el nombre de «Womanhouse». Veinticuatro mujeres remodelaron una casa en Los Ángeles, donde el espacio expositivo era un espacio doméstico. Las artistas se apropiaban de este (las partes del hogar) para convertirlo en espacio de exposición para el arte feminista. Schapiro y Chicago fueron figuras clave para el desarrollo del arte feminista de Estados Unidos durante las décadas de los setenta y los ochenta en la Costa Oeste.

En 1973, se inaugura la exposición «Women Choose» en el New York Cultural Center, donde ciento nueve mujeres artistas fueron las encargadas de dar a conocer las inquietudes y líneas de trabajo llamadas a combatir con el modernismo estético.

En los años ochenta, las Guerrilla Girls denunciarán que la media de mujeres artistas presentes en los museos es de un 10%. Tras el anonimato (mantienen los rostros ocultos detrás de máscaras de mono) y con esa idea de colectivo (huyendo de la idea de genio), con sus acciones quieren demostrar la poca representación de las mujeres en el arte y en los museos. Las mujeres tienen un único papel dentro de los museos: el de modelos y musas. «Do women have to be naked to get into the Met.

Museum?» aparece en uno de los carteles de las Guerrilla Girls, en 1989; ¿dónde está la representación de las mujeres artistas en los museos?

A través del arte, diferentes artistas descubren nuevos medios como la fotografía, el vídeo, el cine o incluso la *performance*, en los que experimentaron para expresar y reivindicar la búsqueda necesaria de la satisfacción de la mujer más allá de ejercer las labores del hogar que le habían sido impuestas hasta el momento. Las mujeres artistas toman conciencia de su poder como colectivo, pero esto requerirá mucho tiempo. Deciden crear canales alternativos, espacios exclusivos que no dependan de los hombres, sino de la propia voluntad de las mujeres: escuelas, museos, galerías, revistas y circuitos de exposición y venta exclusivos para mujeres.

La primera galería cooperativa de mujeres en Nueva York fue la Artists in Residence Gallery (AIR), en 1972. Cada miembro colaboró con 150 dólares y 50 horas de trabajo para restaurar el número 96 de Wooster Street, lo que era antiguamente una tienda de maquinaria (Carro, 2010: 126). En su primera temporada (1972-1973), la galería hizo trece exposiciones de artistas asociadas y de tres artistas invitadas, que no miembros originales de AIR. Además de exposiciones, albergó conferencias y charlas que ayudaron a forjar un lenguaje para el arte feminista donde se puede ver la influencia de la historia del arte, del mercado y de la crítica (Phelan, 2010: 21). Asimismo podemos encontrar en California el taller Juana de Arte, fundado por la grabadora June Wayne, quien organizó en 1971 una serie de seminarios destinada a la formación.

Durante los últimos años de la Womanhouse hubo una serie de enfrentamientos entre Chicago y Shapiro. Chicago defendía la creación de una comunidad femenina independiente, en cambio Shapiro prefería la integración. A principios de 1973, Chicago dimitió como profesora de CalArts y entonces crea, junto a Arlene Raven y Sheila de Bretteville, el Feminist Studio Workshop, un centro de arte alternativo fundado en Los Angeles, exclusivo para mujeres (Carro, 2010: 128). Raven, Bretteville y Chicago deciden, a partir del diseño del antiguo Woman's Building de 1893 de la arquitecta Shopia Hayden, reconstruir un centro nuevo. Será el Woman's Building, inaugurado en 1973, sede de galerías, talleres y compañías de teatro.

Como podemos observar, en los años setenta aparecen numerosas salas de exposiciones, talleres y lugares de arte alternativos solo para mujeres; aún así, la situación de la política museística respecto a ellas sigue siendo marginal. En 1971, Linda Nochlin ya dice que el arte feminista necesita de una crítica feminista y ese mismo año aparece la primera publicación feminista dirigida por mujeres artistas: *Women and Arts*.

La fundación de galerías, centros educativos, publicaciones y asociaciones feministas a principios de los setenta es necesaria para crear un espacio para las mujeres y para que ellas puedan trabajar fuera del

sistema, pero con vistas a infiltrarse en las bases de este. Sin embargo, al final de la década, se empiezan a dar cuenta que la creación de estos espacios exclusivos a la larga sería un problema, ya que siguen estando excluidas de esa sociedad patriarcal. Y la idea no es formar un sistema paralelo, sino ir introduciéndose y encontrar un espacio propio dentro.

En este contexto de inclusión, la historiadora americana Linda Nochlin hizo una de las preguntas más incómodas a las que la historia del arte se ha tenido que enfrentar: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». En 1971, Nochlin publica el artículo «Why Have There Been no Great Women Artist?» en la revista *Art News*, en el que intenta entender el motivo por el cuál, hasta el momento, las mujeres habían sido desplazadas a una segunda posición y más en concreto en el arte. Nochlin demuestra que la exclusión de las mujeres no obedece a razones de calidad, sino de orden político. Fueron los factores sociales los que habían impedido que pudieran desarrollar su talento, ya que solo tenían acceso al aprendizaje de las artes menores y tenían vetado el camino a realizar otro tipo de arte, exclusivo de los hombres.

El artículo es importante porque evalúa los intereses políticos a la hora de construir la historia del arte, una disciplina predicada en las desigualdades económicas y éticas implícitas con claras consecuencias negativas para las mujeres. Se demuestra que la imagen de las mujeres en el arte se percibe desde una mirada masculina, una iconografía heredada durante siglos. Así pues, las teorías feministas son las que sientan las bases para una crítica a esa representación y la vanguardia feminista en los años setenta lo que quiere desconstruirla.

En 1972, tras la publicación del artículo, la invitan a participar junto a otras artistas e historiadoras del arte en la convención del College Art Association de San Francisco (CAA), donde reflexionan sobre la necesidad de elaborar una genealogía femenina. Por primera vez se plantean recuperar un pasado fragmentado en la historia del arte y entonces se dan cuenta de que incluso se han llegado a silenciar aquellos fragmentos (Carro, 2010: 136). Las artistas de los años setenta casi no tienen referentes históricos y el deseo de sentir una tradición hace que redescubran una historia olvidada. Escribe Carro (2010: 138-139) que:

Durante ese período se reunieron representantes de todos los grupos feministas de Nueva York y de California, historiadoras del arte y artistas para reivindicar el reconocimiento de las mujeres no solo en el arte del pasado, sino también en el presente del mundo artístico [...]. La historia del arte feminista empezaba a revelar que la diversidad y pluralidad fueron en realidad una parte más importante de lo que el modernismo había hecho creer.

A medida que aumenta el número de estudios e investigaciones, artistas e historiadoras del arte se dan cuenta que no es suficiente recuperar los nombres de esas mujeres, sino que es necesario conocer el contexto, el periodo y el ambiente en el que vivieron. Surgen nuevos





problemas, como la revisión de los cánones o la relectura de los temas clásicos desde la perspectiva de género. «A través de la relectura y revisión de las grandes obras de arte, las artistas feministas de los años setenta arrojaron luz sobre el poder del pasado para moldear la evolución del arte contemporáneo» (Phelan, 2010: 36). Todos estos estudios influyen en la producción artística del momento (Carro, 2010: 141),

generando un tipo de arte conscientemente subversivo y comprometido con la recuperación de los territorios negados históricamente a las mujeres. Esto es lo que hará la primera generación de mujeres artistas inscritas en el feminismo [...]. Asistimos así no solo a la aparición de un arte feminista, sino también de una historia del arte y una crítica feminista.

Con la aparición en los años setenta de la historia del arte alternativa, las artistas feministas se suman a la búsqueda de nuevos modos de hablar o crear arte. El florecer del interés histórico por el arte y la vida de las mujeres alcanzó su máximo esplendor con el montaje que Judy Chicago realiza entre 1974 y 1979 y que se conoce como *The Dinner Party* ('La cena'), una obra en la que colaboran cien mujeres con el propósito de celebrar una figura femenina de la historia y de la mitología, representada en un plato de cerámica con forma de vagina (Aliaga, 2004: 56).

The Dinner Party se inicia con la serie *Great Ladies* (1973) en la que Chicago crea un conjunto de retratos abstractos de mujeres del pasado. En la búsqueda para realizarla descubrió la pintura china, que utilizó para los platos chinos en la instalación. Su plan inicial era crear cien platos que se pudieran colgar en la pared como pinturas en homenaje a cien mujeres. Sin embargo, más adelante, Chicago empieza a pensar en la posibilidad de una representación de una cena imaginaria solo para mujeres. El resultado final es un banquete al que quedan convocadas unas mil quinientas mujeres en el que encontramos personajes reales, mitológicos o diosas.

The Dinner Party era un intento de reinterpretar *La última cena* desde el punto de vista de las mujeres. Como indica Carro (2010: 144):

Las mujeres «absorbidas» por la historia son ahora representadas como alimento sustancial para un público «hambriento» de aprender cosas de su pasado. Esta lectura no patriarcal de la iconografía religiosa presente en *The Dinner Party* fue una tendencia generalizada en los años setenta.

Phelan (2010: 37) indica que la instalación está compuesta por

treinta y nueve platos dispuestos sobre una mesa triangular cubierta por un mantel de bordados en los que se rinde homenaje a las vidas de treinta y nueve grandes mujeres. *The Dinner Party* presenta la historia de las mujeres como variaciones de formas de las vulvas.

Asimismo, se puede observar el uso de técnicas y materiales muy variados y llamativos: técnica de bordado, telas, cerámica, porcelana, etc. Con ello Chicago reivindica el uso de materiales nuevos y también el uso de técnicas que hasta el momento se habían catalogado como menores. Además, revisa los conceptos de arte y artesanía para sacar del anonimato a aquellas mujeres que habían trabajado en el pasado en esas ramas consideradas inferiores.

La idea de una conexión central entre las mujeres era la motivación principal del arte feminista. La colaboración es otra de las señas de identidad, tanto de *The Dinner Party* como de gran parte del arte feminista de los años setenta, ya que es una reacción política contra la categoría de genio, que tradicionalmente ha estado ligada al sexo masculino. Aún así, recibió críticas, ya que Chicago y sus colaboradoras establecen una estructura jerárquica que favorece a las treinta y nueve mujeres sentadas en la mesa a expensas de las novecientas noventa y nueve relegadas al suelo de cerámica y anónimas. El potencial creativo de colaboración descubierto en el arte llevó a Judy Chicago a definirlo como modelo para «otro modo de hacer arte por parte de la mujer artista».



VI. Conclusiones

El feminismo como revolución cultural tiene lugar en un momento en el que el arte, el mundo del mercado del arte y la consideración de los artistas también están cambiando; lo que hace el feminismo cultural, el feminismo artístico, es participar en una revolución mucho más amplia con sus propias aportaciones.

En nuestro trabajo hemos mostrado la irrupción de la mujer en el arte en los años setenta y cómo un grupo de artistas a través de su arte reivindican el papel de la mujer en la sociedad, con un arte provocador, salvaje y, ante todo, feminista. ¿Por qué un arte feminista? ¿Por qué el arte? En una sociedad tradicional y patriarcal, las cosas tenían que cambiar, las mujeres querían formar parte de la historia en igualdad con los hombres y qué mejor manera de expresar sus sentimientos que en la realización de ese arte.

Como hemos dicho, nos encontramos en un tiempo de cambios y en un contexto de revoluciones; todos esos grupos que se encuentran en una supuesta categoría inferior quieren que se les considere por igual; las minorías quieren tomar partido de las decisiones. Esas voces silenciosas quieren ser escuchadas. Incluso las mujeres se dan cuenta de que, dentro de esos grupos marginales, ellas tienen su reducto de marginalidad y el arte será una de las maneras que utilizarán las mujeres para revelarse contra esa feminidad construida por un modelo patriarcal occidental.

Aunque hemos centrado nuestro trabajo en Estados Unidos, no hay que olvidar que existen movimientos feministas y mujeres artistas en Gran Bretaña, Francia y otros países. Años más tarde las feministas

recibirán una crítica fuerte de las propias feministas al considerar que este movimiento de los años setenta está más centrado en las mujeres occidentales de clase media acomodada y deja fuera al resto de mujeres no occidentales o de clases inferiores.

Los años setenta del siglo pasado xx son uno de los primeros periodos que supone un punto de inflexión en el arte, la cultura y la sociedad. El arte comienza a entenderse como un canal de reivindicación político y social; es comprometido y su plástica no solo refleja la opresión del sistema patriarcal hacia la mujer sino que intenta transgredirlo y propone y anima a la lucha ciudadana. Así pues, nos encontramos ante una nueva generación de artistas nutridas con el mensaje liberador del feminismo.



UNIVERSITAT
JAUME I

VII. Bibliografía

Aliaga, Juan Vicente. 2004. *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo xx*. San Sebastián: Editorial Nerea S.A.

Belucci, Mabel. 1992. «De los estudios de la mujer a los estudios de género: Han recorrido un largo camino...». En *Las mujeres en la imaginación colectiva: una historia de discriminación y resistencias*, coordinado por Ana María Fernández, 27-55. Barcelona: Paidós.

Carro Fernández, Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Ediciones Trea.

Deepwell, Katy. 1998. «La crítica feminista de arte en un nuevo contexto». En *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, editado por Katy Deepwell, 19-39. Madrid: Cátedra.

Faludi, Susan. 1993. *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

Friedan, Betty. 1965. *Mística de la feminitat, I. El problema no plantejat*. Barcelona: Edicions 62.

Nochlin, Linda. 1971. «Why Have There Been No Great Women Artists?». *Art News* enero: 22-39 & 67-71.

Pérez Garzón, Juan Sisinio. 2011. *Historia del feminismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Perona, Ángeles. 2005. «El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal». En *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, vol. 2, editado por Celia Amorós y Ana de Miguel, 13-34. Madrid: Minerva Ediciones.

Phelan, Peggy. 2010. «Estudio». En *Arte y feminismo*, editado por Helena Reckitt, 15-46. Barcelona: Phaidon.

Reckitt, Helena. 2010. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon.

Reverter Bañón, Sonia. 2003. «La perspectiva de género en la Filosofía». *Feminismo/s* 1: 33-50.

Rivera Martorell, Sara. 2012. «El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía». *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales* 3: 106-120.

Roig, Montserrat. 1984. *El feminismo*. Barcelona: Salvat Editores.

Warr, Tracey. 2006. *El cuerpo del artista*. Barcelona: Phaidon.



UNIVERSITAT
JAUME I