



Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México.
ISSN 2707-2207 / ISSN 2707-2215 (en línea), enero-febrero 2026,
Volumen 10, Número 1.

https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v10i1

**EL ARTE MEXICANO DENTRO DE LA
PERSPECTIVA FEMENINA DURANTE LA
POSREVOLUCIÓN MEXICANA**

MEXICAN ART FROM THE FEMALE PERSPECTIVE DURING THE
MEXICAN POST-REVOLUTIONARY PERIOD

Dr. José Antonio García Álvarez
Autor independiente

El arte mexicano dentro de la perspectiva femenina durante la posrevolución mexicana

Dr. José Antonio García Álvarez¹

17078@uagro.mx

<https://orcid.org/0009-0009-0650-5273>

Autor independiente

RESUMEN

Durante el periodo posrevolucionario, el arte nacionalista mexicano fue un territorio ferozmente dominado por varones, donde las políticas culturales y públicas trazaron un canon excluyente que marginó sistemáticamente a las mujeres. Su “falta” no radicó en una carencia de talento, sino en sostener posturas liberales, asumir una sexualidad autónoma y desarrollar una visión artística que desbordaba los límites ideológicos del proyecto nacionalista. Estas creadoras no encajaban en la imagen de la mujer como símbolo pasivo de la patria, sino que se afirmaban como sujetos activos de producción cultural, por lo que fueron ignoradas o relegadas dentro de la historia oficial del arte mexicano. Este estudio demuestra que, lejos de desaparecer, su producción artística persistió en los márgenes y adquirió posteriormente una relevancia crítica fundamental. A partir de los aportes de los estudios culturales y de género, se evidencia que sus obras constituyen un punto de ruptura con el nacionalismo hegemónico y un antecedente clave para las prácticas artísticas feministas contemporáneas. Asimismo, se argumenta que su exclusión respondió a estructuras de poder que buscaron controlar tanto la representación nacional como la autonomía femenina. En consecuencia, estas artistas no solo resistieron el silenciamiento institucional, sino que abrieron una brecha irreversible que permitió redefinir el lugar de las mujeres dentro de la historia del arte mexicano.

Palabras clave: Kahlo, Nahui, Pintura, Feminismo, subalternidad

¹ Autor principal
Correspondencia: 17078@uagro.mx

Mexican art from the female perspective during the Mexican post-revolutionary period.

ABSTRACT

During the post-revolutionary period, Mexican nationalist art was a fiercely male-dominated territory, where cultural and public policies established an exclusionary canon that systematically marginalized women. Their supposed “fault” did not lie in a lack of talent, but in their liberal positions, their autonomous sexuality, and their artistic visions, which exceeded the ideological boundaries of the nationalist project. These creators did not conform to the image of women as passive symbols of the nation; instead, they asserted themselves as active subjects of cultural production and were consequently ignored or relegated within the official history of Mexican art. This study demonstrates that, rather than disappearing, their artistic production persisted in the margins and later acquired fundamental critical relevance. Drawing on cultural and gender studies, the research shows that their work represents a point of rupture with hegemonic nationalism and a key precedent for contemporary feminist artistic practices. Furthermore, it argues that their exclusion responded to power structures that sought to control both national representation and female autonomy. As a result, these artists not only resisted institutional silencing but also opened an irreversible path that redefined the place of women within the history of Mexican art

Keywords: Kahlo, Nahui, Painting, Feminism, Subalternity

Artículo recibido 10 diciembre 2025

Aceptado para publicación: 17 enero 2026



INTRODUCCIÓN

La historiografía del arte mexicano posterior a la Revolución ha privilegiado las narrativas construidas en torno a figuras masculinas, consolidando un canon donde la participación femenina permaneció marginada del reconocimiento institucional. Este ensayo examina las trayectorias de Nahui Olin, Frida Kahlo y María Izquierdo, tres artistas fundamentales cuyas obras irrumpieron en el escenario cultural posrevolucionario desafiando las convenciones estéticas del nacionalismo imperante y las estructuras de poder que confinaban a la mujer al rol de objeto representado. Un episodio particularmente revelador lo constituye la recepción internacional de Nahui Olin: en 1939, su pintura "Nahui Olin en una corrida de toros" fue incluida en la Golden Gate International Exhibition de San Francisco, despertando el interés del Philadelphia Museum of Art y posteriormente del Museum of Modern Art de Nueva York, que la adquirió ese mismo año. Este acontecimiento evidencia la temprana valoración que la obra de una pintora mexicana, posteriormente marginada por la crítica nacional, suscitó en circuitos internacionales, planteando interrogantes sobre los mecanismos de exclusión operantes en el ámbito cultural mexicano.

Este trabajo aborda, desde una perspectiva de género anclada en la historia del arte feminista, las estrategias de autorrepresentación desplegadas por estas creadoras a través del autorretrato y la exploración de la corporalidad, construyendo imágenes de sí mismas que subvertían los estereotipos de feminidad dominantes. La comparación con las representaciones femeninas elaboradas por sus contemporáneos varones como Diego Rivera, José Clemente Orozco y Roberto Montenegro permite visibilizar las diferencias fundamentales en la manera de concebir la experiencia femenina, así como las estructuras de poder que mantuvieron a estas artistas en una posición subalterna dentro del relato oficial del arte mexicano.

Estos antecedentes nos demuestran el empoderamiento de la mujer a través de Nahui Olin en un periodo que estaba destinado totalmente a la satisfacción masculina. También, nos gustaría resaltar otro hecho histórico y poco difundido que consistió en ser fundadora de la Liga Feminista de Lucha contra las toxicomanías la cual buscaba erradicar los vicios que, a su juicio, no permitían el progreso del país; a ella se le unieron otros grupos formado por mujeres y activistas que buscarían el voto femenino, la



igualdad de derechos frente a los hombres, acceso al trabajo con apoyos a la maternidad, derecho a poseer tierras, la integración de las mujeres indígenas y el acceso a la educación para todas las mujeres. Entramos posteriormente a lo antes mencionado al nacionalismo cultural el cual caracterizó gran parte de la producción artística y literaria de México durante las décadas de 1920, 1930 y 1940. Así como las festividades del centenario de la Ciudad de México en 1921 y la Exposición de Arte Popular que las acompañó, celebraron el resurgimiento de México después de una década de violentas luchas revolucionarias. Son tres mujeres mexicanas que coadyuvaron al fortalecimiento de la pintura con las cuales dialogaremos a lo largo de este texto, Nahui Olin antes mencionada, María Izquierdo y Frida Kahlo.

El florecimiento del arte, la música, la pintura y la literatura fungió de la mano de artistas mexicanos dentro de los cuales destacamos a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Durante esta era vibrante, los intelectuales, compositores, escritores y artistas contemporáneos produjeron arte que serviría como una herramienta de construcción nacional para unir a un país fracturado por años de lucha regional. No obstante, serían solo hombres los cuales estarían al frente de este tipo de proyectos encaminados por los propios gobiernos, en los cuales la mujer, solo estaba considerada como elemento estético de las obras artísticas.

METODOLOGÍA

Este ensayo aborda la producción artística de Nahui Olin, Frida Kahlo y María Izquierdo desde una perspectiva que articula el análisis visual con la crítica histórica y los estudios de género. Para ello, se examinan comparativamente sus autorretratos y obras emblemáticas junto a las representaciones femeninas creadas por pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco y Roberto Montenegro, con el fin de identificar las diferencias en la construcción de la imagen femenina según la mirada masculina o femenina. El análisis se apoya en los estudios de Kenneth Clark sobre la idealización del desnudo en el arte y en el concepto de "bodyscape" de Nicholas Mirzoeff, que permite rastrear cómo el cuerpo femenino ha sido inscrito por discursos históricos y relaciones de poder. Asimismo, se retoman las herramientas críticas de Griselda Pollock para cuestionar los cánones artísticos tradicionales y visibilizar las estrategias de autorrepresentación desarrolladas por las pintoras mexicanas frente a la exclusión sistémica. El contexto histórico se reconstruye a partir de las crónicas de Carlos Monsiváis sobre la



cultura posrevolucionaria y las cartas de José Clemente Orozco, que evidencian el ambiente artístico dominado por figuras masculinas. Finalmente, se incorporan los planteamientos de Michel Foucault sobre la inscripción del cuerpo en la historia para analizar cómo estas artistas resignificaron su corporalidad y sexualidad en un entorno que las confinaba al rol de objeto estético. Esta aproximación permite comprender las tensiones entre la tradición y la ruptura en el arte mexicano, así como la manera en que estas tres creadoras abrieron brecha para las generaciones futuras.

Para muchos contemporáneos, esta renovación cultural no solo fue una expresión de las fuerzas y aspiraciones desatadas por el proceso revolucionario, sino que las diversas formas de arte también proporcionaron un faro que iluminó el camino para la creación de una identidad nacional mexicana propia, es donde nace el nacionalismo mexicano teniendo como referente teórico a Jose Vasconcelos dirigente de la Secretaría de Educación Pública de 1921 a 1924.

De hecho, como patrocinador inicial del movimiento muralista, primero empleó a los tres grandes pintores, así como a otros artistas en la Escuela Nacional Preparatoria. Sin embargo, la creación de una cultura nacional fue mucho más allá del trabajo de Rivera, Orozco y Siqueiros, ya que artistas de otros países también participaron en el floreciente ambiente cultural de México. Las mujeres también jugaron papeles cruciales en la producción de la cultura revolucionaria de México no obstante de manera anónima.

La historia del arte consta de siglos de creación a manos de artistas masculinos. Lo cual no debe interpretarse con el hecho que no hayan existido mujeres que produjeran actividad plástica, dibujaran, escribieran² o crearan música, sino que aquellas que se involucraron en actividades artísticas no han sido reconocidas en la historia del arte, por estar ocultas tras un anonimato machistamente impuesto, o incluso por la exclusión de sus creaciones del concierto obra artística, al considerar que sus talentos tenían un estatus de artesanía o decoración más que de bellas artes.

Los hombres se autoproclamaron como autoridad competente, dirigiendo, ejecutando y calificando el arte. Durante siglos, las mujeres no habían podido representarse libremente a través del arte, con no lo

² Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 607. Menciona el Premio Nobel de Literatura de 1990 que, desafortunadamente, “si hubiera sido hombre no la hubieran atormentado los príncipes de la Iglesia”.

que se restringió la posibilidad y el reconocimiento de poder expresar sus facultades artísticas, inspiración, cualidades, deseos, ideas y su visión.

La identidad femenina fue la asignada para comenzar una revuelta y una perspectiva en el arte contemporáneo, la figura de Frida Kahlo, así como de María Izquierdo y Nahui Olin fueron pilares para entender el cuerpo y sus funciones desde la perspectiva propia femenina, Marián Cao explica que, desde un punto de vista superficial de la historia del arte, podría parecer que el arte ha girado en torno a la mujer como objeto de estudio preferido por un gran número de artistas figurativos.

En otras palabras, sirvieron como modelo de un objeto hermoso. La identificación de la belleza como principal cualidad de la mujer y la objetivación de esta son paralelas, así como históricamente el arte y la ideología de las sociedades están íntimamente relacionados. Las mujeres artistas antes mencionadas tienen diversas similitudes en cuanto a los temas que abordaron en sus procesos creativos.

En lo que concierne a las artes plásticas, a principios del siglo XX, las mujeres artistas buscaron su propia representación a través de autorretratos. Así, intentaron construir una imagen propia, independiente de la “mirada masculina”, de estereotipos o roles limitantes. A través de los autorretratos, Carmen Mondragón, María Izquierdo, Frida Kahlo, entre otras artistas femeninas en México, encontraron la manera de expresar sus realidades, más allá de la versión romántica de la feminidad en esos tiempos cambiantes e impregnados de machismo.

La visión del hombre al cuerpo de la mujer fungía como un producto necesario para sus procesos creativos y obras plásticas, la mujer no tenía otra opción de representación más que la que el hombre quería darle a través de la estética. Es por ello, que la importancia de los autorretratos de las diversas mujeres artistas del siglo XX, tienen su logro en no dejarse imponer más códigos de vestimentas ni tampoco ser solamente valoradas por ser estéticas.

Al comparar e interpretar algunas de las obras de mujeres en las artes visuales después de la Revolución Mexicana,³ con obras de arte de artistas masculinos del mismo período de tiempo, encontramos dos elementos en ambas representaciones: primero, las figuras ideales o deseos de cómo debe verse, comportarse o ser vista una mujer, y segundo, la expresión de aquellas estructuras conflictivas que

³ Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en El Colegio de México, *Historia general de México*, México, 2000, p. 989.



pueden estar limitándola o minándola. Ambos elementos se ven y proyectan de manera diferente a través de los ojos del punto de vista de los artistas masculinos y femeninos.

Los hombres parecían basar su representación de la mujer en cualidades como la belleza, el delicado equilibrio entre la inocencia y la pasión, la maternidad, la juventud, la fertilidad, etc. Por su parte, las obras de arte realizadas por mujeres representan cualidades como la valentía, el coraje, la fuerza, la libertad o la independencia. Sin embargo, esto no significa que todo sea blanco o negro cuando se trata de representar a las mujeres. Tanto la representación masculina como femenina de la mujer también pueden compartir algunos elementos y significados, por ejemplo, la dualidad de la franqueza y el impulso sexual, o el libre albedrío y la sumisión.

Al revisar el segundo elemento de comparación, las estructuras (sociales, políticas, estereotipadas o tradicionales) que limitan o restringen a las mujeres, también observamos que las obras de artistas masculinos y femeninos tienen algunos puntos en común. Sin embargo, el análisis arroja luz sobre las principales diferencias en la representación y la muy justificada necesidad de que las mujeres se integren como creadoras de arte. Si bien en muchos casos, Diego Rivera, Roberto Montenegro y Miguel Covarrubias pueden encontrar la tristeza, la frivolidad, la melancolía, el envejecimiento y el final de la sexualidad como momentos en la vida de una mujer para desaprobar, para las mujeres pintoras otros temas pueden ser más apremiantes, tales como la incertidumbre, el miedo, la violencia y el dolor.

En cuanto a otras formas de representación artística, la participación de la mujer en la Revolución Mexicana es un buen ejemplo de exclusión histórica y romantización de su participación. Muchas mujeres se unieron al ejército, no solo siguiendo a sus hombres por todo el país, sino también trabajando como enfermeras, soldados y oficiales. Las mujeres soldado han sido representadas a través de la literatura, la música, la fotografía y los murales. Se pueden escuchar la cuantiosa cantidad de corridos sobre las soldaderas y hacerse la idea de que eran admiradas y amadas por propios y extraños.

Este es un hecho que viene acompañado de una realidad paralela, la negación sistemática de las aportaciones a través del anonimato, la perpetuación de estereotipos como el de la ternura femenina y la capacidad natural de cuidar a los niños y enfermos, como restricción a otras formas de participación y la narrativa de las soldaderas siendo un puro apoyo de los soldados varones.



La función de la mujer a principios del siglo XX por parte del hombre a través de la música y la literatura refleja, al igual que en las artes visuales, la presencia de diversas habilidades relacionadas con la maternidad y la obediencia. Parafraseando al escritor Carlos Monsiváis quien afirmó que “la Revolución era un aspecto meramente de varones, y la mujer es el trasfondo decorativo”. Esto ha abierto la pauta para entender que las formas en que se representa a la mujer es un reflejo de la época en la que se crearon estas expresiones.

En cierta medida son también un reflejo de los gustos, preferencias y deseos de las sociedades androcéntricas. El significado principal de cada expresión captura la perspectiva de los hombres que los representaron y la sociedad en la que vivían. Es precisamente a través del contraste entre los roles de la época, y su deseo de cambio, que la autorrepresentación en las artes en México tuvo un auge durante la primera mitad del siglo XX. Macías (1980) destaca el papel de tres mujeres mexicanas y sus aportes intelectuales a la Revolución Mexicana: la periodista Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (1875-1942), la maestra Dolores Jiménez y Muro (1848-1925) y, la soldado raso del presidente Venustiano Carranza, conocida por su perfil feminista, Hermila Galindo de Topete (1896-1954). A través de la literatura, el periodismo y hasta la política, las mujeres contribuyeron no solo a la Revolución Mexicana, sino también a su creciente lucha por la equidad.

Es importante remarcar durante este artículo el hecho histórico que presenta a Nahui Olin, como parte de las dos únicas mujeres que integraron la conocida Unión Revolucionaria de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Similares.

Al igual Nahui fundó también la Liga Feminista de Lucha contra las Toxicomanías, mediante lo anteriormente mencionado buscó la equidad de género y la instauración del voto femenino. Las convicciones de Carmen Mondragón la impulsaban a luchar por hacer parte a las mujeres indígenas en una sociedad posrevolucionaria que, prometida la inclusión, no obstante, la misma historia fáctica marcó otro aspecto, por lo cual Nahui Olin protestó para poder cederles derechos, para que pudiesen obtener tierras, derecho a la educación, apoyo en la maternidad y que pudiesen votar.

Tomando en cuenta lo anteriormente descrito, es necesario mencionar que estos temas fueron recurrentes en toda su obra y en todas las disciplinas en que contribuyó. En el dominio de la poesía, la libertad corporal de las mujeres es su tema central, por lo cual resultó revolucionaria y provocativa para su época.



Nahui Olin fue una de las pintoras que marcaron una época en el arte contemporáneo en México, pero también estimuló una política femenina que fue creciendo a raíz de otras pintoras que ya lo estaban estableciendo, por ello en este artículo explora las vanguardias y ambivalencia con sus similares, en este caso Frida Kahlo y María Izquierdo. El trabajo pictórico de Frida, en ocasiones fantástico, otras, sangriento, ha sido definido como surrealista. Al respecto, ella comentó alguna vez que nunca había pensado que era una surrealista. Fue André Breton, quien, en 1938 en su visita a México, se lo dijo. No obstante, Frida evadía todo tipo de etiquetas; Diego, por su parte, la definía como realista. Frida Kahlo destacó especialmente por su uso de la costumbre de tehuana: los vestidos largos de las mujeres de Tehuantepec en el sur de México que disfrutó de una mítica reputación por su economía e independencia.

La atracción de Kahlo en la vida política y el arte la llevaron a la siguiente etapa de su vida. Fue en el año de 1927, en donde se afilió al Partido Comunista Mexicano, a través del cual conoció al también pintor y muralista mexicano Diego Rivera, con quien contrajo nupcias en el año de 1928 llamándose popularmente esta unión, el elefante y la paloma. La relación fue inestable e incluyó un divorcio de un año; ambos tenían asuntos extramatrimoniales. Kahlo pasó los últimos años de la década de los veinte e inicios de los treinta viajando por México y Estados Unidos con Rivera. De esta manera, desarrolló con el paso de los años su propia peculiaridad estética, como artista, se inspiró principalmente en la cultura popular mexicana y pintó primeramente pequeños autorretratos que mezclaban elementos de la mitología precolombina y religiosa.⁴

Kahlo fue conocida principalmente como la esposa de Rivera, y el hecho que lo demuestra se encuentra en la presentación de su primera exposición pictórica de manera individual que muestra en Nueva York en el año de 1938, en la cual fue presentada como Frida de Rivera, fue hasta fines de la década de 1970, cuando historiadores del arte y activistas políticos redescubrieron su trabajo, y se le otorgó el reconocimiento propio.

Dando inicio en el de 1990, se había transformado no solo en una figura reconocida en la historia del arte mexicano, de igual manera se concibió como un ícono para los chicanos y el movimiento feminista.

⁴ José Clemente Orozco y Jean Charlot, *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos)* (México: Siglo XXI Editores, 1971), 45.

La producción artística de Kahlo ha sido concebida internacionalmente como un núcleo de las tradiciones nacionales e indígenas mexicanas y por diversos grupos y colectivos feministas, es por ello por lo que su figura tiene un argumento intransigente de la experiencia y la forma femenina.

Cabe resaltar y dejar claro que Kahlo nunca manifestó alguna vinculación directa con el activismo, no obstante, seguía sus convicciones por el simple hecho de querer contribuir a un país más próspero y equitativo.

En el caso de Nahui Olin mantiene un paralelismo en torno a lo político, pues, desde sus obras, así como su carrera política, convergían en legitimarse dentro de una mirada masculina que la convertía solo un objeto de deseo, de esta forma se emitía una crítica apegada a su obra y no a su persona. Ambas pintoras fueron favorecidas por las olas del feminismo, ya que de esta manera fueron tomando terreno y así consolidando su carrera como artistas emergentes. Parte de la evolución de Nahui Olin respondía a la ola feminista y a los pueblos originarios, como en su cuadro llamado “El entierro del niño” en donde podemos comprobarlo de manera plena. Puesto que, la capacidad de las mujeres para postularse a cargos políticos fue de la mano del sufragio femenino en la gran mayoría de los países Carmen luchó por ello. Si bien parte de la obra de Olin era el punto de vista erótico desde su propia mirada y no en la mirada masculina que cosificó al cuerpo femenino. La desnudez es el signo visual más potente de que un cuerpo está disponible para el acto sexual pero también existe otro cuerpo intocable sin el deseo de la mujer. Dado que el arte se encuentra entre el artista y el espectador, se podría argumentar que el arte que representa el cuerpo desnudo sirve al artista como señuelo sexual y como escudo contra la intimidad. Esto ha sido muy divergente y hasta cierto punto apartado, pero la perspectiva de Nahui Olin ha sido muy distante, ya que ella conmocionó al mundo no solo por su relación con Atl y tantos otros. Sorprendió al mundo por la libertad que poseía, y que operaba en muchos niveles dentro de su vida, desde el puramente personal hasta el artístico. Escribió poesía erótica y pintó durante toda su vida, sin miedo al juicio social. En una época en que la belleza física era uno de los principales atributos de la mujer, redimió su mente, su talento y su creatividad por encima de todo, convirtiéndose finalmente en una visionaria brillante y feminista.

Hablar de Nahui Olin en el arte femenino, es también hacer mención sobre figuras como Frida Kahlo y María Izquierdo que también fomentaron una mirada erótica desde el arte y la interpelación de lo que



representa la mujer expuesta y liberal. Respecto a Frida, su conexión con la política y arte fungieron en conexión. Por ello, a través de sus biografías sabemos que su primer novio fue Alejandro Gómez Arias (1906-1990) durante sus estudios en la escuela Preparatoria, en 1925 fue donde sufrió el terrible accidente que la dejaría lastimada para toda la vida, después notamos que ella comenzó a frecuentar ambientes políticos, artísticos e intelectuales.

Por lo general, cuando a las mujeres se les otorgaba el voto, también se les otorgaba el derecho a postularse para cargos políticos y ser elegidas. Sin embargo, votar y obtener la representación inicial a veces eran luchas separadas. El voto y el feminismo fueron pilares para que en México las artistas tuvieran voz y pudieran mostrar su percepción de la vida por medio del arte. Los investigadores de género y política a menudo distinguen entre dos conjuntos de factores que producen diferentes niveles de representación política para las mujeres en todo el mundo: factores del lado de la oferta y factores del lado de la demanda.⁵ Los factores de oferta son los que aumentan la cantera de mujeres con voluntad y experiencia para competir contra los hombres por cargos políticos.

Los factores de demanda, por otro lado, son características de los países, sistemas electorales o partidos políticos que hacen que sea más probable que las mujeres sean seleccionadas para ocupar cargos entre la oferta de candidatas dispuestas. Aunque no es simple, puede comenzar pensando en la cultura y la estructura social como creadores de una oferta de mujeres y los sistemas políticos como creadores de una demanda. Por supuesto, para comprender el panorama general de la representación política de las mujeres, es útil comenzar con el modelo de reclutamiento político, un modelo de cómo los ciudadanos individuales se convierten en políticos.

Cuando la producción de arte feminista es vista no solo cómo reactiva, sino también como positiva en el proceso en formación, entonces se hace evidente que el arte ha procedido de esta manera de acuerdo con un ideal feminista para el cuerpo femenino y no un ideal representacional, para reemplazar a la Venus de Milo o a la Gioconda o Mona Lisa, sino un ideal conceptual, basado en un principio de

⁵ Bernabé Aldeguer, “El acceso de las mujeres a las instituciones públicas: el reclutamiento y el perfil de las élites políticas de la Comunidad Valenciana desde la perspectiva de género. El caso de las Cortes Valencianas (1983-2011)” (tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2014), 97, <http://hdl.handle.net/10045/39873>.

inclusión, de un cuerpo femenino eróticamente atractivo. Se vuelve claro, también, que esto no era un ideal intencional en el sentido de que un artista o un grupo necesaria y conscientemente lo pretendía.

Fue un ideal que surgió en relación con el feminismo como parte de los procesos y condiciones de la producción artística. La mayor parte del arte contemporáneo de mujeres se ha desarrollado de esta manera, entonces las feministas podrían estar en una mejor posición para evaluar cuestiones éticas, y lo que se sacrificaba o rechazaba en la deliberada ambigüedad e indecidibilidad del llamado arte posfeminista a fines de la década de 1990. Si bien se centra en el cuerpo femenino en el arte, esta tesis considera la forma en que el arte visual producido por Nahui Olin fue informado por el feminismo. Esto basado en la opinión de que el feminismo contemporáneo es una coalición de varios feminismos que no son ni coextendidos ni independientes, sino que actúan colectivamente para informar las prácticas artísticas contemporáneas.

Si bien se podría hacer un caso similar por los procesos que han conducido a la democratización de la sexualidad en la pornografía y el marketing de la moda.

En términos corporales y sociales se trata de una prótesis, una extensión del cuerpo y un punto de intercesión entre un cuerpo vivo y otro, y, por lo tanto, un mediador en las relaciones sexuales.

Si bien parte de la obra de Olin era el punto de vista erótico desde su propia mirada y no en la mirada masculina que cosificó al cuerpo femenino. La desnudez es el signo visual más potente de que un cuerpo está disponible para el acto sexual pero también existe otro cuerpo intocable sin el deseo de la mujer. Dado que el arte se encuentra entre el artista y el espectador, se podría argumentar que el arte que representa el cuerpo desnudo sirve al artista como señuelo sexual y como escudo contra la intimidad.

Esto podría explicar por qué el desnudo femenino ha dado lugar a una asombrosa variedad de ambigüedades relacionado con la construcción del género y la identidad. En la historia de Europa, las ambigüedades nublaban, velaban o impregnaban las representaciones de lo femenino en el cuerpo, haciendo su significado opaco o transparente. Como consecuencia, el desnudo femenino se convirtió en el símbolo más fascinante e inquietante del mundo occidental y sobre todo en la pintura, pues tanto Frida como Nahui son representativas de la cultura visual. Durante siglos, los artistas la refinaron y explotaron, mientras que los amantes del arte sucumbieron y se sorprendieron por ello. Sin embargo, psicoanalistas y feministas fueron los primeros en sondear la ambigüedad de su apariencia erótica.



Las cuestiones de la sexualidad no fueron reconocidas en la historia del arte tradicional, solo abordado de manera sistemática. Los marcos interpretativos de comentaristas como Gombrich y Panofsky, por ejemplo, eran indiferentes a la sexualidad y a las ambigüedades a las que da lugar, mientras que la referencia de Kenneth Clark al “sentimiento erótico” en *The Nude: A Study of Ideal Art* (1956) se lee como una acusación a su enfoque racionalista.⁶

El primer capítulo de Clark, titulado “El Desnudo y el Desnudo”, en el que distinguía entre representaciones de un cuerpo particular (el desnudo) y el arte que representa un cuerpo ideal (el desnudo), proporcionó un punto de partida para la mayoría de las contribuciones recientes al discurso sobre el desnudo femenino en el arte. John Berger, Griselda Pollock, Marcia Pointon y Lynda Nead, entre otros, criticaron los valores de la Ilustración que consagra la conceptualización de Clark del desnudo femenino, de los ejemplos de la literatura reciente sobre el desnudo femenino en el arte, algunos de los cuales referiremos a continuación, algunos son libros, pero la mayoría son artículos de revistas o capítulos individuales de libros sobre el arte, las mujeres artistas o el cuerpo femenino en representación. Todos ellos han tenido un impacto considerable en la filosofía feminista la cual concierne el arte y el cuerpo de mujer: “el cuerpo es la superficie inscrita de los acontecimientos (trazados por el lenguaje y disuelto por las ideas), el lugar de un yo disociado (adoptando la ilusión de una unidad sustancial), y un volumen en perpetua desintegración”.

La genealogía como análisis de la descendencia se sitúa así en la articulación del cuerpo y la historia. Su tarea es exponer un cuerpo “totalmente impreso por la historia y los procesos de destrucción del cuerpo por la historia”.⁷

Foucault analizó la forma en que el cuerpo es trabajado por los procesos de la historia, y que este es arbitrariamente construido por ellos y al mismo tiempo es legítima su hegemonía. Por su parte el análisis del arte de Mirzoeff no es tan radicalmente antiesencialista como sugerir una referencia a Foucault. Describiendo *odyscape* como una contribución a “la genealogía de la imagen corporal (pos)moderna

⁶ Kenneth Clark, *The nude: A study of ideal art* (Washington: J. Murray, 1956), 6.

⁷ Foucault, Michel, *Concepto de ciencia e incidencia en la Psicología* (Venezuela: Sociedad Venezolana de Farmacología Clínica y Terapéutica, 2020), 83.

desde la Ilustración hasta el presente”; Mirzoeff condujo su análisis principalmente dentro de la articulación del arte y la historia, y solo secundariamente dentro de la articulación del cuerpo e historias. Aunque el *bodyscape*, como él lo definió, es un conjunto de signos que es múltiple en lugar de singular y flexible en lugar de fijo, es metafísico en el sentido de que es distinto del cuerpo físico de “carne y sangre” y transhistórico en cuanto que es una categoría que abarca el paso del tiempo. Mirzoeff implica además que el artista apela a conceptos o ideales que, por medio de contexto y estilo, “limitan o enmarcan el paisaje corporal”.⁸ Estas lecturas del y hacia el cuerpo han encausado una manera de entender el erotismo y delimitarlo a partir de su variación poética. En este aspecto, el arte dimensiona las formas políticas de poder hacia sí mismo y con el otro.⁹

Dialogando con las artistas Nahui Olin, María Izquierdo y Frida Kahlo crearon una época y un lugar en los que el género femenino participó de una herencia nacional rica y distintiva, pero su estatus se vio socavado por factores que iban más allá de los remanentes de jerarquías obsoletas. La tradición del erotismo en México tiene raíces en las obras pictóricas de bodegones españoles, holandesa y flamenca, pero es distinta de sus predecesores europeos.

El practicante más conocido del siglo XIX, José Agustín Arrieta (1803-1874), representó mesas repletas de frutas, verduras y flores mexicanas expuestas en recipientes para servir que brindan una deslumbrante variedad de texturas. Muchas de sus obras incluyen pescado, aves o pan. A menudo, un loro vivo se posa en una canasta o un gato se sienta junto a la comida.

La flora que aparece en su obra y en otras naturalezas muertas mexicanas parece exótica a ojos extranjeros, pero los mameyes, las chumberas y las dalias no son más exóticas en México que las manzanas, las peras y las margaritas en los Estados Unidos. Los loros que aparecen en la obra de Agustín Arrieta y en muchas otras pinturas de bodegones del siglo XIX son una mascota favorita en México e igualmente no exóticas allí. En consecuencia, elementos como los loros, las dalias y las caléndulas, que en un bodegón holandés del siglo XVII connotarían tierras exóticas y poder colonial, carecen de tales implicaciones en México y deben entenderse en su contexto.

⁸ Nicholas Mirzoeff, *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure* (New York: Routledge, 1995).

⁹ Américo Sánchez y Nadia Ugalde Gómez, coordinadores, *Nahui Olin: opera varia* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes; CONACULTA, 2000), 3.

El estatus de la pintura de bodegones en México en el siglo XX se vio afectado por la teoría e ideología del movimiento muralista, que glorificaba el arte monumental, público y político y denigraba la pintura de caballete, apoyado por el Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores que efectivamente reafirmó las jerarquías del Renacimiento, en el que la pintura de historia y la naturaleza reinaban por encima de todo.

En los decenios de 1970 y 1980, las primeras investigaciones feministas de la segunda ola habían descubierto una gran cantidad de estereotipos en la historia del arte que se basaban en un binario sistema de formas deseables e indeseables de la feminidad. Estos estereotipos, que iban desde la virgen, madre y musa “civilizada” hasta la “incivilizada”.

Se demostró que la prostituta, el monstruo y la bruja servían como modelos a seguir para las mujeres. Aunque las investigaciones de estas primeras feministas se llevaron a cabo en términos iconográficos tradicionales, demostraron que tales estereotipos de feminidad reforzaban un ideal “patriarcal”, un ideal que en el arte se encarnaba en el desnudo femenino. Las representaciones de la sexualidad jugaron un papel tan importante en la opresión de las mujeres. Como explicó Griselda Pollock, “si los estudios culturales marxistas privilegian correctamente la ideología, los análisis feministas centrarse en el placer, en los mecanismos y manejos de la sexualidad, placeres que organizan los grandes aparatos ideológicos, ninguno más potentemente que aquellos involucrados con la representación visual”.¹⁰

Lacan apeló a las feministas, no solamente por el protagonismo que le dio al papel de la sexualidad en la formación del sujeto, sino también porque vinculó esto con la “posicionalidad” en el lenguaje y, por lo tanto, con la cultura. Lacan siguió la percepción de Freud cuando dirigió la atención a la ambigüedad como un efecto de la forma en que el inconsciente interrumpe los procesos conscientes. Sin embargo, su propuesta de que la subjetividad solo se logra con la adquisición del lenguaje desafió la idea de Freud. De acuerdo con Lacan, antes de que el niño asuma su “posición de sujeto” dentro del “Simbólico Orden” del lenguaje, debe pasar por otros dos órdenes principales de significado sobre el que se mapea lo simbólico, es decir, de lo Real a lo Imaginario.

¹⁰ Gisela Pollak, *The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories*. Griselda, Pollock *Generations and Geographies in the Visual Arts* (London: Routledge, 1996), 14.



El Orden Imaginario se basa en la fase del espejo, que ocurre cuando el niño preetélico reconoce su propia imagen en un espejo. La imagen del niño de como un todo visual, o como una Gestalt, “coloca la agencia del ego” y la coloca en un “lugar surreal”, y está “en una disparidad con los desplazamientos turbulentos que el sujeto siente que lo están animando”. Esta relación tiene como relevante la figura de Olin en la manera de interpretar lo erótico o la plástica en el México artístico, en el cual se situó y representó como figura política en un medio cultural en cuyo canon siempre prevaleció la mirada masculina o la mujer como figura cosificada.

Hablar de Nahui Olin en el arte femenino, es también hacer mención sobre figuras como Frida Kahlo y María Izquierdo que fomentaron una mirada erótica desde el arte y la interpelación de lo que representa la mujer expuesta y liberal. Respecto a Frida, su conexión con la política y arte fungieron en conexión. Por ello, a través de sus biografías sabemos que su primer novio fue Alejandro Gómez Arias (1906-1990) durante sus estudios en la escuela Preparatoria, en 1925 fue donde sufrió el accidente que la dejaría lastimada para toda la vida, después notamos que ella comenzó a frecuentar ambientes políticos, artísticos e intelectuales.

Entre estas visitas se hizo más constante el contacto con Diego Rivera, que militaba en el Partido Comunista desde 1922, y con él contrajo matrimonio en el año 1928. Ambos compartían, además del gusto por el arte, su ideología comunista; ella siempre se sintió comprometida con la sociedad, anhelaba la igualdad para el pueblo, proclamaba su deseo de justicia social y se declaraba en contra del imperialismo capitalista.

Nos es necesario mencionar que los años veinte representan una etapa la cual define a México en el rubro identitario y lo caracteriza con peculiaridades artísticas, así como sus personajes, independientemente de todo prejuicio moral o religioso, son de otras dimensiones, de otras medidas.

Un ejemplo de ello lo encontramos en las obras pictóricas de Frida Kahlo, sobre todo en la pintura “Mi vestido cuelga aquí” y plasma su inconformidad con la desigualdad e injusticia en la que vivían los obreros norteamericanos; en esa pintura refleja magistralmente su ideología y critica al imperialismo capitalista de Estados Unidos. México fue refugio de muchos perseguidos políticos de Estados Unidos y otros países.

La clase proletaria se encontraba muy dinámica y participativa en el plano sindical y la influencia de la Revolución de Octubre estaba presente en distintos medios de izquierda. Parte de estas influencias se observan de manera contundente en diversos murales del movimiento, especialmente en las obras de Orozco y Rivera.

En este sentido político, entendamos que el arte y las relaciones sociales son parte de la condición humana, está ligada a la producción y el uso de objetos, que son producto del pensamiento, y la capacidad de elaborarlos. Por ello, todo objeto está relacionado con determinadas necesidades materiales o espirituales. Todos los objetos que han acompañado a los seres humanos desde su aparición en la tierra se han convertido en testimonios expresivos de un modo de concebir la vida. Al reflexionar sobre la belleza de cualquiera de esos objetos se puede hablar de obras de arte.

Hay que considerar que los antiguos griegos fueron los primeros en reflexionar sobre el arte,¹¹ ya que se convirtieron en los pioneros en considerar el atractivo como un discernimiento para el establecimiento de las cosas, pues su contemplación producía un placer espiritual además de su funcionalidad, a partir del razonamiento de que se concibe que la belleza era un ideal basado en la aplicación de principios tales como el orden, la simetría, la regularidad, la correspondencia entre las partes o a la proporción.¹²

En Occidente, el modelo clásico ha sido una referencia reinterpretada en los diversos momentos de la historia. No obstante, el fin de la Antigüedad, con la extensión del cristianismo durante la Edad Media, trajo consigo modelos distintos que, a pesar de carecer de soporte teórico autónomo, encarnaron una sensibilidad artística diferente, donde lo expresivo, innato o singular dominaba sobre lo sosegado, elaborado o genérico.

La forma de interpretar las obras pictóricas de Frida provoca en cada individuo diversas sensaciones, pues, la mayoría de quienes las observan se siente identificada con ellas. Asimismo, podemos observar claramente que cada obra de Frida Kahlo nos cuenta una historia fácil de descifrar por medio de los simbolismos que posee, una realidad que con el paso de los años se volvía más trágica y dolorosa.

¹¹ Diógenes de Laercio, *Vida de los filósofos más ilustres*, traducción de José Ortiz y Sanz y José M. Riaño, Porrúa, México, 2003, p. 274. Se distinguió en especial Pitágoras de Samos (c. 570-490 a.C.) entre los presocráticos por sus aportaciones a la teoría de la música y la estética.

¹² Valverde, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Editorial Ariel, Barcelona, 2011, p. 17. Este gran intelectual español afirma que “En Grecia, el pitagorismo presenta la primera gran cuestión estética: la armonía auditiva o visual”.

Acrescentando este texto es importante hacer mención sobre un aspecto que tiene relación con la participación de Frida dentro de la sociedad. Su lazo más estrecho con el comunismo fue, sin lugar a duda, la unión con Diego Rivera, quien era miembro del Partido Comunista desde 1922.

Ella compartió la mentalidad de Rivera, deseaba el cumplimiento de la justicia social y se manifestaba abiertamente en contra del imperialismo. Dentro de la diversidad de sus vivencias más pasmosas ocurrió en el tiempo de sus primeros viajes que realizó a Estados Unidos al lado de Rivera. Ahí conoció de cerca la situación real de los trabajadores, vio los contrastes trágicos entre riqueza y pobreza y reprobó muchas actitudes de la sociedad norteamericana.

Frida anhelaba que se alcanzaran las conquistas de las clases obrera y campesina. Manifestó su apoyo y colaboró activamente en contra de la victoria de Francisco Franco durante la guerra civil española, fue anfitriona de León Trotski cuando este recibió asilo político por parte del gobierno mexicano y participó hasta el último momento apoyando las demandas sociales.

Es importante señalar, que, en 1954, días antes de que falleciera y ya encontrándose con bastante gravedad en su salud, insistió en asistir a una manifestación en contra de la caída del gobierno. El activismo político en la vida y obra de Kahlo es contundente, pues muestra el descontento social que México vive, es por ello por lo que su obra hoy en día reinterpretada y aprobada por diversos críticos, historiadores y especialmente sociedad civil.

En el caso de María Izquierdo (1902-1955), ella mantiene diversas conexiones con Rufino Tamayo y el grupo de artistas Los Contemporáneos, conformados por: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, entre otros, y prueban que estas asociaciones fueron vitales para la construcción de una carrera artística y el desarrollo de su propio estilo de pintura personal. Este importante período de la carrera de Izquierdo, 1928 a 1934, fue su formación período artístico. Sus conexiones con Tamayo y Los Contemporáneos le permitieron trabajar dentro y a veces más allá de las limitaciones de estos contactos.

En Estados Unidos, el reconocimiento a la obra de María Izquierdo ha sido muy escaso y ha ejercido esta limitante principalmente a pequeñas entradas en las encuestas de arte mexicano. Sin embargo, en junio de 1996, el Museo de Bellas Artes de México en Chicago exhibió la primera exposición de la obra de Izquierdo en Estados Unidos desde 1930, con el catálogo María Izquierdo –1902-1955–.



El artículo de Luis Martín Lozano sitúa a Izquierdo con una carrera artística dentro del ambiente artístico cosmopolita de México. Otra exposición inaugurada en mayo de 1997 en la *Americas Society Art Gallery* de la ciudad de Nueva York, cuyo catálogo titulado “La verdadera poesía: el arte de María Izquierdo”, e incluye textos de Elizabeth Ferrer, Olivier Debrouse y Elena Poniatowska.

Si bien estas exposiciones recientes han comenzado a solidificar el lugar de María Izquierdo en Estados Unidos, aún queda por hacer una investigación profunda sobre sus años de formación. Un obstáculo inmediato para el estudio de estos primeros años de su carrera es la escasa literatura y materiales de archivo para este período de su vida. La investigación de ella con Rufino Tamayo se complica aún más si se tiene en cuenta que la señora Olga Tamayo (con quien Tamayo se casó en 1934 después de romper una relación de cuatro años con Izquierdo) insistió en que toda referencia o documentación del tiempo de Tamayo e Izquierdo juntos sería destruido.

En este sentido, la relación de María Izquierdo con las vanguardias fue más enfocada en sus relaciones tóxicas y cómo estas fueron afectando su aporte al arte contemporáneo de la época.

Los primeros años artísticos de María Izquierdo estuvieron marcados por importantes acontecimientos en las arenas políticas y culturales en México. Sus años de formación no solamente coincidieron con la política derechista del régimen de Calles (1928 a 1934), que dio como resultado cambios políticos y culturales drásticos en México, pero también con cambios artísticos radicales desarrollos que transformaron las artes visuales en Europa en las primeras décadas de este siglo. Estos desarrollos también llevaron a América Latina a formar parte de una corriente de renovación.

Sin embargo, las corrientes artísticas no entraron intactas ni independientes de estilos, pero a menudo fueron adaptadas en formas individuales, innovadoras e idiosincrásicas por artistas. Fue un período en la historia cultural de México que también fue testigo de la formación de diferentes grupos de vanguardia como Los Contemporáneos y movimientos como el Estridentismo. Cada uno tenía su equivalente en Europa, pero en México a su manera formaron parte de la vanguardia de México, para proclamar y difundir sus filosofías e ideas a través de manifiestos y reseñas.

El período comprendido entre mediados de los años veinte y mediados de los años treinta también fue testigo de la recuperación de la xilografía, las artes populares y la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, o las Escuelas de Pintura al Aire Libre. María Izquierdo también experimentó retórica



contraria a cualquier manifestación de arte abstracto, surrealista, cubista o fauvista. Estos movimientos artísticos fueron vistos como una contradicción a la creación de una nueva estética nacional, especialmente por parte de los muralistas. Con el nuevo discurso hegemónico del nacionalismo, la pintura de caballete europea y americana de los maestros de las vanguardias fue considerado “imperialista”, y se realizaron varias purgas contra personas o instituciones que patrocinaron estas formas de arte.

La posición pública de Izquierdo en el mundo del arte en la Ciudad de México también fue evidente en los artículos que Los Contemporáneos escribieron sobre su obra. Villaurrutia, crítico profesional, y los Gorostiza (José y Celestino) dedicaron artículos a su obra. Otros dos miembros, Bernardo Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta, escribió sobre los artistas más jóvenes vinculados a Los contemporáneos. Otros escritores vinculados a esa corriente, entre ellos Carlos Pellicer, Andrés Henestrosa y Emilio Abreu Gómez, rindieron homenaje a la incipiente carrera de María Izquierdo con sus críticas favorables en artículos periodísticos y entradas de catálogo.

Estas acciones de Los Contemporáneos adelantaron la actividad artística durante sus años de formación y comenzó a potenciarla como pintora en un mundo del arte definido por los artistas masculinos de la época. El apoyo más fuerte de Izquierdo provino del escritor Xavier Villaurrutia González, uno de los hombres más cultos y reflexivo de su período. Sus ensayos no solamente le dieron renombre como crítico del arte, sino que comenzó a figurar dentro de las esferas culturales de poder.

Esto ha sido muy divergente y hasta cierto punto apartado, pero la perspectiva de Nahui Olin ha sido muy distante, ya que ella conmocionó al mundo no solo por su relación con Atl y tantos otros. Sorprendió al mundo por la libertad que poseía, y que operaba en muchos niveles dentro de su vida, desde el puramente personal hasta el artístico. Escribió poesía erótica y pintó durante toda su vida, sin miedo al juicio social. En una época en que la belleza física era uno de los principales atributos de la mujer, redimió su mente, su talento y su creatividad por encima de todo, convirtiéndose finalmente en una visionaria brillante y feminista.

CONCLUSIONES

Si analizamos nuevamente los contextos sociales de estas tres mujeres, nos damos cuenta que fueron demasiado adelantadas a su época, la propuesta libertaria a cargo de Nahui Olin y la liberación sexual



como base principal de su obra la llevo a ser catalogada como un mujer cruda y sin sentido común, en otras palabras fue desterrada por la clase conservadora de toda institución, no obstante décadas después podemos dialogar a través de las perspectivas de género y su obra artística, notando de manera determinada la inclusión de elementos con conceptos feministas. Por otro lado tenemos a Frida Kahlo la cual vivió la mayor parte de su vida de casada bajo el mandado de Diego Rivera, teniendo su primera exposición en Estados Unidos bajo el nombre de Frida de Rivera, lo cual nos deja claro que la actividad creadora de nuestra pintora no era suficiente en ese momento para tener su propio apellido, son años mas tarde en donde Kahlo a través de diversos esfuerzos logra impregnar con el publico y se hace visible mostrando una ruta pictórica única y preferente dentro del publico europeo, la cual en los años 90s sería totalmente reconocida.

Culminando estas reflexiones nos encontramos con María Izquierdo la cual abono a la mexicanidad buscada por diversos artistas, pero coadyuvando con un toque de escuela europeo, realizando diversos trabajos de retratos, autorretratos y paisajes abstractos, no obstante, también fue obstaculizada por los pintores Rivera y Siqueiros negándole la oportunidad de realizar un mural, objetando que solo los hombres podían realizar este tipo de pintura a gran escala. El dialogo de este texto en conjunto con estas tres mujeres artistas nos permite analizar su obra y el contexto social en las cuales se vieron envueltas y reescribir su historia a base de las apartaciones que realizaron dentro de la pintura mexicana, el dialogo también nos permite darnos cuenta de la brecha machista que sometida a toda una generación de mujeres artistas que buscaban aportar nuevas ideas al arte mexicano, sin embargo fueron sesgadas de la historia y se mantuvieron en el anonimato por décadas.

Resultado de la investigación

En este estudio se evidenció cómo Nahui Olin desafió estas estructuras a través de una propuesta libertaria y una exploración de la sexualidad desde su propia mirada, lo que le valió el destierro de las instituciones conservadoras, aunque décadas después su obra pudo ser reinterpretada desde perspectivas de género como precursora del feminismo. Asimismo, se analizó el caso de Frida Kahlo, cuya primera exposición en Estados Unidos fue presentada bajo el nombre de Frida de Rivera, lo que demostró que su actividad creadora no fue suficientemente valorada en su época, y no sería hasta la década de 1990 cuando alcanzaría el reconocimiento internacional que la consolidaría como ícono feminista y chicano.



Por su parte, María Izquierdo enfrentó la negativa de Rivera y Siqueiros para realizar un mural bajo el argumento excluyente de que solo los hombres podían ejecutar pintura a gran escala, a pesar de que su obra contribuyó significativamente a la mexicanidad desde una perspectiva que integraba elementos europeos. En la investigación se concluyó que estas tres artistas fueron demasiado adelantadas a su tiempo y que su exclusión respondió a estructuras de poder que buscaban controlar tanto la representación nacional como la autonomía femenina, pero su persistencia en los márgenes permitió que décadas después se pudiera reescribir la historia del arte mexicano incorporando sus contribuciones fundamentales y comprendiendo la profundidad de su legado como pioneras de una mirada femenina que desbordaba los límites ideológicos del nacionalismo hegemónico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldeguer, B. (2014). *El acceso de las mujeres a las instituciones públicas: el reclutamiento y el perfil de las élites políticas de la Comunidad Valenciana desde la perspectiva de género. El caso de las Cortes Valencianas (1983-2011)* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. <http://hdl.handle.net/10045/39873>
- Bartra, E. (1994). *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte* (Vol. 70). Icaria editorial.
- Clark, K. (1956). *The nude: A study of ideal art*. J. Murray.
- Coleman, V. (2013). *Cuerpo y universo: Acercamientos posthumanistas a la materialidad en la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña* [Tesis doctoral, Arizona State University].
- Diógenes de Laercio. (2003). *Vida de los filósofos más ilustres* (J. Ortiz y Sanz & J. M. Riaño, Trans.). Porrúa. (Obra original publicada ca. siglo III)
- Foucault, M. (2020). *Concepto de ciencia e incidencia en la Psicología*. Sociedad Venezolana de Farmacología Clínica y Terapéutica.
- historia-arte.com. (2016, 27 de septiembre). *Frida Kahlo*. <https://historia-arte.com/artistas/frida-khalo>
- Kahlo, F., Contreras, J., Parás, J. N. G., Montemayor, O. R., & Zambrano, N. (2007). *Frida*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO.
- Mirzoeff, N. (1995). *Bodyscape: Art, modernity and the ideal figure*. Routledge.
- Monsiváis, C. (2000). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En *Historia general de México*. El Colegio de México.



- Orozco, J. C., & Charlot, J. (1971). *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos)*. Siglo XXI Editores.
- Paz, O. (1993). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Seix Barral.
- Pollock, G. (1996). The politics of theory: Generations and geographies in feminist theory and the histories of art histories. En *Generations and geographies in the visual arts*. Routledge.
- Sánchez, A., & Ugalde Gómez, N. (Coords.). (2000). *Nahui Olin: opera varia*. Instituto Nacional de Bellas Artes; CONACULTA.
- Valverde, J. M. (2011). *Breve historia y antología de la estética*. Ariel.

