



ANA PETERS, *Trébol* c.1966

ARTE Y FEMINISMO EN ESPAÑA (1963-1977): IDENTIDADES, ESTEREOTIPOS Y MARGINACIÓN FEMENINAS.

MERCÈ BRIONES DIJORT

DIRECTORA: DRA. SOL ENJUANES PUYOL

TRABAJO FINAL DE MÁSTER EN HUMANIDADES:

ARTE, LITERATURA Y CULTURA CONTEMPORÁNEAS.



Enero de 2021.

No sé qué hacer de mí. Solo estoy dotada para una cosa: la vida, pero es una actividad deficitaria. No hay mercado para ella. Nadie la quiere. No sé qué hacer conmigo.

(MARGARITA, en el film *Margarita y el lobo*, de CECILIA BARTOLOMÉ)

Primero la hormiga dijo: “sácame de encima esta pata enorme”

El elefante dormía y ella hizo un túnel.

Aquí comenzó la más increíble cultura subterránea.

MARI CHORDÀ

RESUMEN

El objetivo fundamental de este trabajo de investigación es hacer un reconocimiento a la labor de toda una serie de artistas que fueron pioneras en el tratamiento de las cuestiones de género en España durante los años sesenta y setenta. La investigación pretende demostrar que, a pesar del olvido por parte de la crítica, existió un arte reivindicativo durante el tardofranquismo y los inicios de la transición que evidenció la opresión y marginación de las mujeres.

A pesar de la distancia insalvable con sus homólogas extranjeras por razones históricas obvias, veremos que en la obra de Esther Boix (1927-2014), Ana Peters (1932-2012), Mari Chordà (1942), Ángela García Codoñer (1944), Eulàlia Grau (1946) y Fina Miralles (1950), existe una voluntad por denunciar la marginación femenina, la división sexual del trabajo o los estereotipos atribuidos a las mujeres, así como una necesidad de construir una identidad propia, desde su propia mirada, pudiéndose identificar alguna de las cuestiones fundamentales planteadas por las teóricas del feminismo de la segunda ola, recogidas en el ámbito internacional por artistas como Judy Chicago (1939), Miriam Schapiro (1923-2015) o Martha Rosler (1943), entre otras.

Bajo la estética del realismo crítico, del pop o de las propuestas conceptuales, y utilizando diversos procedimientos y lenguajes expresivos, que van desde la pintura y el cómic hasta la fotografía y el arte de acción, la obra de las pioneras españolas puede equipararse a la vanguardia feminista internacional, a pesar de que en nuestro país el discurso historiográfico oficial no se haya interesado por ellas hasta hace bien poco tiempo. En este sentido la investigación pretende contribuir a la reciente línea de investigación iniciada hace escasos veinte años sobre arte y cuestiones de género en el marco de la contemporaneidad del panorama artístico español.

PALABRAS CLAVE

Arte español, tardofranquismo y transición, feminismo de segunda ola, estereotipos, discriminación femenina.

Esther Boix - Ana Peters - Mari Chordà - Ángela García Codoñer - Eulàlia Grau – Fina Miralles

SUMARIO

RESUMEN	3
PALABRAS CLAVE	3
1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Presentación y justificación del objeto de estudio	5
1.2. Hipótesis, objetivos y motivación de la investigación	8
1.3. Estructura	10
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	10
3. MARCO TEÓRICO	18
4. METODOLOGÍA	24
5. CASO DE ESTUDIO: seis artistas españolas que evidenciaron la marginación femenina	25
6. LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO: roles y estereotipos	29
7. LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO: el discurso de la domesticidad y el trabajo asalariado	39
8. CUERPOS VIOLENTADOS Y SEXUALIDAD FEMENINA.	52
9. CONCLUSIONES	65
BIBLIOGRAFÍA	69

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación y justificación del objeto de estudio

El objeto de estudio se centra en el análisis de la producción artística femenina en España en los años sesenta y setenta, atendiendo a las cuestiones de género. La autorrepresentación, la identidad y la discriminación de la mujer en el espacio público y privado, serán objeto de análisis por parte de estas artistas silenciadas por la historiografía oficial.

El tema de investigación se inserta en el ámbito de las humanidades, concretamente, en el campo de los estudios de género en la historia del arte español durante el tardofranquismo y los inicios de la Transición.

En el ámbito anglosajón, los años setenta fueron un auténtico revulsivo para toda una serie de artistas que, alentadas por las teorías de la segunda ola, y por su traducción al campo de la historiografía y la crítica artística, visibilizaron la incuestionada dominación de la subjetividad masculina como distorsión cultural en el mundo del arte, introduciendo un sujeto de análisis que no existía con anterioridad, e inaugurando la categoría que hoy conocemos como arte feminista. Se ponía en evidencia la discriminación histórica de la mujer en el arte, y el rol de mujer-modelo-objeto del deseo vinculado a una mirada androcéntrica fue contestado por artistas como Judy Chicago, Martha Rosler o Miriam Schapiro, entre otras, quienes posibilitaron una revisión de la imagen de la mujer en el arte, planteando una nueva iconografía alejada de los estereotipos decimonónicos.

A diferencia de lo que ocurrió en Inglaterra o Estados Unidos donde lo personal se transformó en político, en España, por razones históricas obvias, no se produjo una fuerte simbiosis entre activismo y arte. La lucha feminista en nuestro país, a pesar de los logros conseguidos durante la República, fue prácticamente anulada por cuarenta años de dictadura y se suele situar el arranque del movimiento feminista en 1975, con la celebración de las Primeras Jornadas de Liberación de la Mujer. A pesar de ello, en los sesenta asistimos a una progresiva inserción de la mujer en la lucha antifranquista, al surgimiento de las primeras formas de asociacionismo femenino y a una incipiente toma de conciencia de la opresión femenina. *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan circulaba en la traducción castellana de la editorial barcelonesa Sagitario desde 1965, *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir -incluido por la iglesia en el índice de libros prohibidos-, empezaba a circular en una edición argentina desde 1962

(Marzo y Mayayo, 20015:299), y también podían leerse las obras de la ensayista pionera María Laffite *La secreta guerra de los sexos* (1948) y *La mujer en España. Cien años de su historia* (1964).

Aunque desfasada en comparación con las reivindicaciones de las anglosajonas -ya que en nuestro país se tenía que luchar principalmente por los derechos civiles y la recuperación de las libertades democráticas-, esta reactivación del movimiento feminista durante el tardofranquismo y los inicios de la transición, sin duda, tuvo algún efecto en el imaginario de una serie de artistas que fraguaron incipientes discursos de género con sus iconografías bajo una perspectiva crítica feminista, en ocasiones de forma intuitiva y en otras, de manera más consciente.

Bajo el paraguas del realismo crítico, del Pop Art y del conceptualismo, y utilizando procedimientos artísticos diversos, que van desde la pintura hasta la fotografía, el *collage* o la *performance*, artistas como Ana Peters, Mari Chordà, Ángela García, Esther Boix, Fina Miralles y Eulàlia Grau, entre otras, se dedicaron a evidenciar los estereotipos de la feminidad que se proyectaban en los medios de comunicación de masas, la marginación de las mujeres, la división sexual del trabajo y la necesidad de construirse una identidad sexual propia, no desde la mirada del Otro, sino desde la suya misma. La diferencia de ser mujer en la España de la dictadura, sus conflictos y anhelos salieron a la luz de la mano de estas artistas, evidenciando su malestar, el “problema que no tenía nombre” parafraseando a la citada Friedan.

Si nos remitimos a la famosa frase de Linda Nochlin publicada en *Art News* en 1971: *¿Por qué no hubo grandes artistas mujeres?*¹ y la extrapolamos al ámbito español en la cronología que nos ocupa, nos daremos cuenta de que, a pesar de que la historiografía y la crítica las hayan olvidado, existieron artistas que se identificaron con algunas de las teorías feministas coetáneas, tratando de cuestionar los valores tradicionales del arte, intentando analizar y revisar su propio papel en el mismo y la identidad de la mujer establecida por la perspectiva androcéntrica inherente al discurso ideológico del nacionalcatolicismo, conscientes de los estereotipos y las construcciones sociales y culturales.

¹ Incluido en ALIAGA, Juan Vicente (2004). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Donostia: Nerea. La traducción en catalán se recoge en FAXEDAS, Lluïsa (comp.) (2009). *Feminisme i història de l'art*. Girona: Documenta Universitària.

En nuestro país, el arte feminista y el consiguiente enfoque teórico, no se manifestó abiertamente hasta bien entrados los años ochenta, generalizándose a partir de los noventa, momento en el que el mundo artístico español comienza a mostrarse más permeable a los discursos feministas, pero no por ello hubo un interés en rescatar las propuestas anteriores, con lo cual las artistas de los noventa parecían haber surgido de la nada, sin vínculos, sin referentes –a excepción de los anglosajones-, sin antecedentes.

En cuanto a la relevancia y el interés académico del objeto de estudio, cabe decir que en nuestro país, no fue hasta bien entrados los años ochenta y, especialmente, en los noventa, que asistimos a la proliferación de artistas que trabajen plenamente con atención a las cuestiones de género. En el campo de la historiografía y la crítica de arte, al margen de las aportaciones de la catedrática de arte contemporáneo Estrella de Diego pionera en los estudios de género en las estrategias representacionales del arte contemporáneo, deberemos esperar a los inicios de nuestro siglo para asistir a los estudios de Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo, Asumpta Bassas, Susana Carro, Pilar Muñoz o Isabel Tejada. En cualquier caso, si hacemos una comparación con otras latitudes, éstos son escasos. Como denuncia la citada Mayayo:

“Si hacemos un breve repaso de la literatura sobre el arte español del último medio siglo, veremos que el espacio otorgado en las narraciones hegemónicas a las mujeres artistas, en primer lugar, y a los discursos feministas, en segundo, es muy limitada, por no decir inexistente” (Mayayo, 2013:21).

Juan Vicente Aliaga también denunciaba este vacío en *Arte y cuestiones de género*:

“A mediados de 2002 la percepción existente en España sobre las cuestiones de género presenta todavía una realidad problemática. De forma insistente, tanto en los medios de comunicación como en el ámbito intelectual, se percibe una resistencia a aceptar esa categoría del pensamiento que denominamos «género»” (Aliaga, 2004:11).

Y prosigue diciendo:

“Todavía hoy, en España en los estudios de historia del arte incomoda en algunos sectores que se hable de cuestiones de género, es decir, de los valores entorno a la feminidad, y la masculinidad” (Aliaga, 2004:11).

Si la inauguración internacional del llamado arte feminista llevó consigo la elaboración de una serie de teorías que han supuesto una auténtica renovación epistemológica en la

medida en que lograron introducir en la reflexión histórico artística un parámetro que hasta entonces no se cuestionaba: el de la diferencia sexual, la bibliografía sobre la creación artística en España es bien escasa.

El período artístico que abarca la presente investigación, el tardofranquismo y los inicios de la transición hacia la democracia, ha sido poco estudiado en clave de género. La crítica de la disidencia antifranquista olvidó la producción femenina, centrándose en el genio creador masculino en el análisis de los movimientos de vanguardia. A nivel institucional, a partir del ascenso del PSOE al poder en el año 82, y en el contexto de renovación cultural y libertad que se inició, tampoco hubo espacio para las políticas feministas ni para lo que tuviera un trasfondo político en el marco de una transición que fue complaciente con los sectores más conservadores.

La política artística y la crítica dejaron en el olvido y la marginación las producciones hechas por mujeres, con el consiguiente olvido por parte de los espacios expositivos y las colecciones editoriales especializadas.

Si bien es cierto que en la actualidad, asistimos a un creciente interés por mostrar la obra de alguna de estas artistas por parte de instituciones como el MACBA o MNCARS, así como a la aparición de publicaciones por parte de la crítica y la historiografía, son claramente insuficientes y es necesario ahondar en la exploración de los puntos de encuentro entre arte y feminismo en nuestro país, a lo que pretende contribuir la presente investigación.

1.2. Hipótesis, objetivos y motivación de la investigación

La hipótesis inicial de la investigación es que en el contexto del tardofranquismo y los inicios de la transición existió una producción artística femenina de calidad que visibilizó cuestiones relacionadas con el feminismo de la segunda ola, a pesar del contexto político y del olvido por parte de la crítica y la historiografía.

El primer objetivo, por tanto, es visibilizar el arte hecho por mujeres desde la óptica de un feminismo incipiente en nuestro país, para explorar los puntos de encuentro entre arte y feminismo durante el tardofranquismo y la incipiente transición hacia la democracia.

En el análisis de las pioneras españolas en el trabajo artístico con conciencia de género, se nos presentan algunos interrogantes o subpreguntas, a las que intentaremos dar respuesta con la investigación:

¿De qué manera o maneras el arte de estas artistas desarrollaron una crítica al patriarcado y a sus sistemas de representación hegemónicos?

¿Existieron temas o problemáticas coincidentes entre ellas? ¿Es posible establecer algún paralelismo con sus homólogas en el extranjero?

¿Construyeron una iconografía propia que partía de experiencias específicamente femeninas? Y en este sentido, ¿podríamos hablar de una iconografía de la sexualidad femenina?

¿De qué manera se valoraron sus contribuciones a la creación de nuevos lenguajes y nuevas temáticas a la historia del arte español?

Tanto la hipótesis inicial como los interrogantes planteados responden a la voluntad de evidenciar los logros conseguidos por las mujeres artistas españolas que contribuyeron a la construcción de esa “habitación propia” que reclamaba Virginia Woolf en los años veinte, y que puso las bases de lo que se haría a partir de los años noventa en nuestro país.

El interés inicial por profundizar en las prácticas artísticas feministas tiene como objetivo hacer una pequeña aportación a la visibilización del papel de las mujeres en la historia del arte, disciplina que se ha articulado desde una mirada androcéntrica. Asimismo, parte de la sorpresa que me produce su ausencia durante mis estudios universitarios: ni en 1996, cuando finalicé la licenciatura en Historia del Arte, ni en 2012, cuando me licencié en Humanidades, pude adquirir conocimientos específicos sobre mujeres creadoras, y ahora que estoy a punto de finalizar los estudios de máster, constato que han sido pocos los contenidos destinados a paliar este vacío. Como docente de Ciencias Sociales e Historia del Arte en un instituto de Educación Secundaria, puedo constatar la ceguera en las cuestiones género en el contexto de unos planes de estudio inabarcables; por poner un ejemplo, es significativo que en el currículum de Historia del Arte de 2º de Bachillerato, que abarca la historia del arte desde la Prehistoria hasta los años noventa, solo se incluya a tres artistas mujeres, de las noventa obras que se han de preparar para los exámenes de acceso a la universidad.

Por otra parte, en el proceso de investigación de formulación del tema de estudio y de la búsqueda de bibliografía especializada sobre arte y cuestiones de género, he descubierto que, mientras que ésta es abundante para explicar lo que ocurrió en el extranjero, especialmente en Estados Unidos e Inglaterra, en el caso del arte español existe un vacío

al respecto, tanto en monografías como en estudios generales y obras de referencia, que empieza a llenarse con propuestas que se realizan a partir de los años noventa, como si en las décadas anteriores las mujeres artistas no hubieran existido en el arte contemporáneo de nuestro país, a excepción de las que trabajan antes de la guerra civil y se exilian como es el caso de Remedios Varo o Maruja Mallo, por poner dos ejemplos bien conocidos.

1.3. Estructura del trabajo

El trabajo se estructura en nueve apartados. Después de esta introducción, presentamos un estado de la cuestión en el que se analizan las principales aportaciones historiográficas al objeto de estudio (apartado 2) para continuar con el marco teórico en el que se desarrolla la investigación que parte del concepto de género y de los estudios de género (apartado 3) y la exposición de la metodología (apartado 4). El cuerpo del análisis de los ejes temáticos analizados está precedido de una breve contextualización de las artistas estudiadas (apartado 5). A continuación, se procede al análisis de dichos ejes temáticos, articulados alrededor de tres cuestiones fundamentales que estuvieron en la base de la agenda feminista. El primer gran eje gira alrededor de la construcción social del género y cómo las artistas representaron de manera crítica los roles y estereotipos asociados a esta construcción (apartado 6). El segundo trata la división sexual del trabajo y las reflexiones y aportaciones que hicieron las artistas entorno a las relaciones de poder que se establecen en la división del espacio público y del espacio privado (apartado 7). Por último, se analiza la representación del cuerpo femenino como lugar donde se ejerce la violencia y también como oportunidad para conformar una nueva manera de representarlo (apartado 8). Finalmente, presentamos unas conclusiones que responden a las preguntas formuladas en la presente introducción y que se ofrecen como una reflexión para futuras investigaciones (apartado 9).

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El primer paso que se plantea en el inicio de la investigación es la clarificación de los límites entre las diferentes teorías feministas, a fin de poder contrastarlas y relacionarlas posteriormente con la producción y la historiografía artísticas. Para la investigación del feminismo y de las teorías feministas de la segunda ola, partimos de la clarificadora exposición de Nuria Varela en *Feminismo para principiantes* (2013), en la que hace una

síntesis de la historia del feminismo y de las diferentes tendencias y discursos teóricos. Además incluye un estudio sobre el tema centrado en nuestro país. Una de las representantes del feminismo de la diferencia, Hélène Cixous, publica en 1975 un texto fundacional para el movimiento feminista: *La risa de medusa. Ensayos sobre la escritura*, en el que analiza el género literario desde la óptica de la diferencia respondiendo a las necesidades de análisis del pensamiento feminista y retando al discurso jerarquizado y a las dualidades del pensamiento occidental, Cixous escribió en esta obra para las mujeres, y analizó los mitos y símbolos que prevalecen en el discurso falocéntrico, su teoría es aplicable a algunos trabajos de Mari Chordà o Ángela García Codoñer. Por su parte, Celia Amorós y Ana de Miguel (2005), representantes del feminismo de la igualdad, hacen una compilación muy útil de textos en los que se analizan las movilizaciones de los años sesenta y setenta, así como las diferentes tendencias dentro del movimiento feminista. Se indican las aportaciones del feminismo liberal de Betty Friedan, el surgimiento del feminismo radical, el feminismo de la diferencia de Luce Irigaray o las teorías de Shulamith Firestone y Lidia Falcón.

En relación al marco histórico en el que se circunscribe la investigación, cabe decir que mientras que existe una extensa bibliografía sobre el complejo proceso del camino hacia la democracia –Preston (1986) o Tusell (1999)- ésta se reduce en lo que se refiere a las cuestiones relacionadas con el papel de las mujeres durante este proceso.

El estudio que en 1979 publica la historiadora italiana Giuliana de Febo, *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*, resulta especialmente útil porque sostiene la idea de que las mujeres desarrollaron un papel importante durante el período pre-democrático en la toma de conciencia de la marginación femenina y la oposición a los roles otorgados a las mujeres.

Por su parte, el ensayo de la estadounidense Temma Kaplan (1999) explica el desarrollo de los movimientos de mujeres en la década de los años sesenta, y de cómo, desde el asociacionismo, se fue gestando el camino que se desarrollaría a partir de la transición. Asimismo, analiza el papel del Movimiento Democrático de Mujeres, surgido en 1966 en torno al Partido Comunista de España, como aglutinador de las reivindicaciones de grupos de mujeres de diferentes ideologías, tanto desde los movimientos vecinales como desde la esfera política y dando pie a la gestación del cambio en la conciencia femenina. María Teresa López Hernández (2012) profundiza sobre el papel del Partido Comunista de España y del sindicato Comisiones Obreras, evidenciando el recelo inicial

ante las propuestas feministas, ya que se reproducían en el seno del partido los esquemas patriarcales de la sociedad; así como el giro posterior en torno a 1972, cuando se entiende la necesidad de incluir en sus filas a las mujeres como apoyo a la lucha antifranquista.

El libro de Pilar Escario *et al.* (1996) hace una reconstrucción de la transición desde la óptica de las mujeres, poniendo de manifiesto que el proceso democratizador fue el resultado de la acción de diferentes agentes, entre los que se incluye a las mujeres. Sostienen también que fue durante los años finales del franquismo cuando se empezó a articular el despertar de la conciencia femenina que eclosionó a partir de 1975. Las autoras consideran que, a pesar de los diferentes posicionamientos dentro de las filas feministas, existían unas reivindicaciones que eran comunes: la oposición al franquismo, al patriarcado y al autoritarismo. Asimismo, existía una preocupación similar por temas como el papel de la sexualidad y la maternidad, los roles de género o los estereotipos que se transmitían desde los medios de comunicación de masas, cuestiones presentes también en la obra de las artistas objeto de la presente investigación. Es interesante también el hecho de que se incorpore la historia oral como método de trabajo con la inclusión de 63 testimonios de activistas feministas.

Mercedes Agustín Puerta (2003), también sitúa al movimiento feminista como uno de los movimientos sociales clave en la construcción de la cultura democrática, analizando el papel de la mujer como agente de transformación social durante los años setenta en el marco del asociacionismo, de los partidos políticos de izquierda y del debate dentro del ámbito académico.

Por último, me gustaría destacar el estudio de María Ángeles Larumbe (2009) sobre la revista *Vindicación feminista* que marcó un hito en el movimiento feminista de la España de la transición, además incluye el fondo documental de los números que se publicaron entre 1976 y 1979 resultando muy útil para conocer la incidencia del movimiento feminista en nuestro país a partir de fuentes primarias.

En relación con la historiografía del arte, existen varias investigaciones sobre las pioneras en analizar el entramado social, histórico y cultural sobre el que se ha construido la narrativa de la historia del arte como algo masculino, asociado al “buen hacer”, mientras que lo femenino se identificaba con lo “sensible” o con el “objeto del deseo”.

Partiendo del famoso artículo de Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?* (*Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*), publicado en 1971 en *ArtNews*, son referentes fundamentales la obra de Lucy Lippard, Whitney Chadwick y Griselda Pollock.

Esta última publica en 1981 junto con Rozsika Parker el influyente *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, a la que sigue la decisiva *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (1988) en la que hace un análisis crítico de cómo se ha ido construyendo la historia del arte a partir de figuras masculinas, evidenciando que la construcción misma del artista como héroe de la modernidad es sexista. Uno de sus últimos estudios, *Encuentros en el museo feminista virtual* (2010), constata la voluntad de la autora de continuar con la exploración de la relación entre feminidad, modernidad y representación, con la voluntad de construir una historia del arte de la segunda mitad del siglo XX en la que las mujeres tengan un papel primordial a la luz de los movimientos feministas.

Por su parte, Chadwick, en *Mujeres, arte y sociedad* (1990) hace un estudio sobre la producción artística femenina poniendo de manifiesto la inferioridad de condiciones en las que se ha encontrado la mujer artista en relación a los hombres. El objetivo de Chadwick es contrarrestar la idea de que el arte producido por mujeres es de menor calidad que el producido por hombres. Muchas artistas, animadas por sus profesores a que no vinculasen el ejercicio del arte con su experiencia vital como mujeres, si querían triunfar, tropezaron con el obstáculo inherente a rechazar nociones de diferencia socialmente asignadas, mientras denunciaban continuamente la diferencia y ponían en entredicho su influencia y sus efectos. La obra reivindica la necesidad de incluir la producción femenina en los manuales de arte.

La profesora Lluïsa Faxedas (2009) ha compilado la traducción al catalán de textos fundamentales sobre la historia feminista del arte publicados entre 1971 y 1988, cumpliendo el objetivo de llenar el vacío existente de documentos y materiales publicados en nuestro país, recoge textos de las citadas Lippard, Pollock, Nochlin y Chadwick, junto con sendos de Laura Mulvey, Lise Vogel y Joanna Frueh, textos clave de la historiografía del arte con perspectiva de género.

En nuestro país, autores como Estrella de Diego, Patricia Mayayo, Juan Vicente Aliaga, Maria Teresa Alario Trigueros o Susana Carro Fernández profundizan sobre cuestiones de género en cronologías más recientes. La catedrática Estrella de Diego (1987, 1992),

es pionera en los estudios de género y estrategias representacionales en el arte contemporáneo español. *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), de Patricia Mayayo, es un ensayo clásico en el que se denuncia la poca presencia de las mujeres artistas en la historia, y se analiza la incidencia de los movimientos de liberación de la mujer de finales de los años sesenta como revulsivo para la reacción de la práctica y la crítica feminista. Y es que la deconstrucción de la mujer como objeto inspirador del genio masculino y la búsqueda de una afirmación de otras representaciones en torno a lo femenino, fueron algunos de los primeros abordajes del movimiento artístico feminista. Juan Vicente Aliaga (2004a), es otro de los referentes en nuestro país en la investigación de la historia del arte desde una perspectiva de género. En *Arte y feminismo* (2008), María Teresa Alario Trigueros, evidencia las dificultades que históricamente han tenido las mujeres artistas para ejercer su profesión y estudia las relaciones entre el feminismo de la segunda ola y las manifestaciones artísticas de los años setenta, su estudio concluye con un capítulo dedicado al arte español donde pone de manifiesto que dichas dificultades se incrementaron en el caso español debido al contexto político.

Por último, el ensayo de Susana Carro Fernández: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino* (2010) explora las relaciones entre el pensamiento de las principales teóricas de la segunda ola y las manifestaciones artísticas de sus coetáneas. En este diálogo entre arte y feminismo, aborda temas como la representación de la femineidad, la dualidad entre arte feminista y arte femenino, o la marginación histórica de la mujer artista, entre otros.

Por lo que respecta a la producción artística, cabe decir que existe poca bibliografía sobre las aportaciones feministas durante el período del tardofranquismo y la transición, ya que fueron olvidadas por la historiografía y la crítica oficialistas, pero también por los críticos destacados de la disidencia antifranquista como Valeriano Bozal (1966), Vicente Aguilera Cerni (1970), o Ricardo Marín Viadel (1981), quienes al analizar el realismo crítico de los años sesenta relegaron a un segundo plano e incluso olvidaron la obra de artistas como Ana Peters, Esther Boix o Angela García Codoñer, a pesar de haber hecho interesantísimas contribuciones dentro de Estampa Popular, el realismo crítico y el Pop art.

Con excepción de Alexandre Cirici (1971) y Simón Marchán Fiz (1994), la crítica mostró poco interés por Fina Miralles y Eulàlia Grau, artistas conceptuales de los años

setenta. En el momento en el que se acrecienta el interés por el conceptualismo –siendo el estudio de Pilar Parcerisas (2007) uno de los más destacados-, constatamos de nuevo que las aportaciones hechas por las mujeres artistas no tienen el mismo peso que las de sus homónimos masculinos.

El manual de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo (2015), a diferencia de los trabajos citados anteriormente, sí que recoge dos apartados sobre el arte hecho por mujeres y el feminismo en los capítulos dedicados al tardofranquismo y la transición, en los que existe un interés por parte de los dos historiadores del arte en mostrar las aportaciones de las artistas que forman parte de la presente investigación. De la misma manera que el estudio de Pilar Muñoz López (2003), quien hace un recorrido por la historia del arte español en clave femenina dedicando los últimos capítulos al realismo social y las aportaciones dentro del conceptualismo.

Los catálogos de las exposiciones *100%*, comisariada en 1993 por Mar Villaespesa, y *Territorios indefinidos*, en 1995 por Isabel Tejada, son muy interesantes ya que constituyen dos proyectos expositivos que, por primera vez en nuestro país, intentaron ahondar en debate histórico entre arte y feminismo. Pero la exposición fundamental a tal efecto, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo en 2013, fue sin duda *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. El catálogo incluye textos de los comisarios -dos referentes fundamentales de la investigación del arte y el feminismo en nuestro país, como hemos citado anteriormente-, junto con las aportaciones de Noemí de Haro, Assumpta Bassas e Isabel Tejada, quienes dan luz a la producción de las artistas estudiadas en el presente trabajo. El catálogo pretende ser una reflexión sobre el arte contemporáneo español desde la perspectiva de género con el objetivo de reivindicar la producción femenina y de abrir el camino hacia investigaciones que llenen el vacío existente al respecto.

Patricia Mayayo, en *Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo* (2013), hace un recorrido cronológico poniendo de manifiesto la necesidad de construir una genealogía de artistas que han sido olvidadas por la historiografía y la crítica a fin de ofrecer referentes propios al margen los del ámbito anglosajón, ya que en nuestro país también los hubo, siendo también necesaria la reconstrucción del discurso historiográfico. Como afirmaba en *Historias de mujeres, historia del arte*:

“subrayar las aportaciones de las mujeres artistas para incluirlas, sin más, en el canon dominante no contribuye a poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso histórico-artístico: lo que se impone es una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina” (Mayayo, 2003: 51).

Tras la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, insistía, en un artículo publicado en la revista *Investigaciones Feministas* (2013b), en la necesidad de estudiar las peculiaridades del caso español en relación con el arte feminista, ya que existieron propuestas muy interesantes durante el tardofranquismo y la transición que han sido poco estudiadas hasta el momento. En la misma línea, Juan Vicente Aliaga (2004b, 2012) explora la cuestión del olvido de estas propuestas al que contribuyeron tanto el contexto social, como la crítica -inmersa en el universalismo y el formalismo-, que decidieron dejarlas a un lado.

Noemí de Haro ha estudiado en profundidad las disidencias artísticas durante el tardofranquismo y la transición, corrientes artísticas que frente a la oficialidad del informalismo, apostaron por el realismo social como crítica al orden establecido (2010, 2011a, 2011b, 2012). En *Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo* (2013), explora las imágenes de la opresión femenina dentro del realismo social de Estampa Popular diferenciando las temáticas que interesaban a las artistas que formaban parte, como Ana Peters o Esther Boix, del resto de los integrantes del grupo, y evidenciando que, incluso dentro de los grupos antifranquistas, las reivindicaciones feministas fueron obviadas por los artistas varones.

Assumpta Bassas ha dedicado sus estudios a la producción artística en Catalunya durante los años sesenta y setenta (2013), en el que visibiliza la producción de Eulàlia Grau y Mari Chordà, entre otras, a la luz de las reivindicaciones feministas estableciendo un diálogo con Maria Aurèlia Capmany y el recuerdo de la celebración del las Primeres Jornades Catalanes de la Dona, celebradas en la Universidad de Barcelona en 1976. Bassas incide en el sentido reivindicativo de la obra estas artistas, quienes coinciden con las bases del feminismo de Capmany en propuestas que inciden en la toma de consciencia de la opresión femenina, en el reconocimiento de la propia sexualidad o en los roles en los que los medios de comunicación encasillaban a las mujeres en la época. En su tesis doctoral dedicada al conceptualismo catalán (2015),

hace un estudio exhaustivo sobre la obra de tres artistas entre las que se encuentra Eulàlia Grau, objeto de análisis en el presente trabajo de investigación. En él queda manifiesta la voluntad de la artista de evidenciar cuestiones que tenían mucho que ver con el feminismo de la segunda ola.

La profesora de la universidad de Murcia y crítica de arte Isabel Tejeda Martín, ha dedicado parte de sus estudios a la investigación del arte español contemporáneo en clave de género, apuntado la idea de que mientras en el extranjero el feminismo de la segunda ola hizo su eclosión en los años setenta, en nuestro país, debido a la coyuntura histórica, sufrió un significativo retraso, no existiendo así referentes para las críticas y artistas de los años noventa (2011a). En 2012, junto con Oliva María Rubio, comisarió la exposición *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, un recorrido por los diferentes caminos emprendidos por las mujeres españolas durante el siglo XX a la luz del feminismo. En diferentes artículos (2011b, 2013), reflexiona sobre la actividad artística de las mujeres en los años sesenta y setenta, concluyendo que era considerada de calidad inferior a la masculina, y que, a pesar de su calidad, era considerada como un pasatiempo, no en clave profesional. En los artículos dedicados a Paz Muro (2011c) y Ángela García Codoñer (2004), visibiliza la producción de estas artistas que han sido desdeñadas por la crítica, solo por el hecho de ser mujeres. Asimismo, apunta que otras artistas como Eulàlia Grau o Mari Chordà, corrieron la misma suerte, y que en nuestro país existió un retraso en la implementación de prácticas de historización y reivindicación a partir de los discursos de género desde el ámbito artístico (2011c: 783-784). En su trabajo sobre Ángela García Codoñer (2004), evidencia que, a diferencia de las temáticas de sus coetáneos –Equipo Crónica y Equipo Realidad-, ella aborda temas desde las consideraciones de género, como podemos ver en las series *Misses* (1974-75) o *Bordados* (1974).

En 2005 vio la luz el primer número de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto de investigación coproducido por Arteleku, el MACBA, UNIA y el Centro José Guerrero. El objetivo de *Desacuerdos*, es reflexionar sobre los vínculos entre la práctica artística y la esfera pública españolas durante las últimas décadas, con el objetivo de configurar un contramodelo historiográfico, crítico con el discurso académico e institucional, en el que tiene cabida la investigación feminista; de hecho, el número 7 (2012), se dedicó exclusivamente a arte y feminismo, con textos de Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, entre otros, que reivindican la

necesidad de historiar el arte en nuestro país desde la perspectiva de género, así como paliar el vacío existente en etapas recientes. En el número 2, Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila (2005), reflexionan sobre el movimiento feminista en España durante el tardofranquismo y los inicios de la transición y las relaciones con la obra de artistas como Eulàlia Grau o Fina Miralles entre otras, quienes con obras como *Discriminació de la dona* (1977) o *Standard* (1976), evidenciaban el menosprecio al que eran sometidas las mujeres en los años setenta a la luz de los feminismos de la segunda ola.

3. MARCO TEÓRICO

El marco de la presente investigación se inscribe en los llamados estudios de género, siendo los estudios de las mujeres un nuevo paradigma incorporado por las ciencias sociales, en donde se inscribe la historiografía del arte. El género, como categoría social, es una de las contribuciones teóricas más importantes del feminismo contemporáneo que surge para explicar las desigualdades entre hombres y mujeres. En palabras de Marta Lamas:

“El concepto de género se perfila a finales de los años cincuenta, su uso se generaliza en el campo psico-médico en los sesenta, con el feminismo de los setenta cobra relevancia en otras disciplinas, en los ochenta se consolida académicamente en las ciencias sociales, en los noventa adquiere protagonismo público y en este nuevo siglo se constituye en la explicación sobre la desigualdad entre los sexos” (Lamas, 2006:91)

Fue el psicólogo estadounidense John Money quien utilizó por primera vez el término *gender* en 1955 (Martín Casares, 2006), aunque seis años antes Simone de Beauvoir (1949) ya apuntara la diferencia entre sexo y género cuando escribió que “no se nace mujer: se llega a serlo” y que “ningún destino biológico, psíquico, económico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora este producto intermedio entre el macho y el castrado que se suele calificar de femenino” (Beauvoir, 2005:269), siendo estas ideas la base sobre la que el feminismo posterior construirá la teoría del género.

Actualmente, desde diferentes disciplinas, existe un consenso sobre la necesidad de establecer distinciones entre sexo y género. El sexo hace referencia a las características biológicas de hombres y mujeres, mientras que el género corresponde a los

comportamientos y significados atribuidos culturalmente a hombres y mujeres, siendo, por tanto, una construcción social. Ya en 1975, G. Rubin, hablaba del género como “una división de los sexos socialmente impuesta” (Rubin, 1986:114). Según Barfield: “para la mayoría de los estudiosos es axiomático que el comportamiento genérico es configurado por fuerzas históricas, y por lo tanto, que no tenga nada que ver con la biología” (Barfield, 2017:311), y como también apunta Corcuff: “La dominación de los hombres sobre las mujeres y la división masculino/femenino se presentan como construcciones sociales, entre las más antiguas y más generalizadas en las sociedades humanas.” (Corcuff, 2013:100).

A pesar las críticas sobre la validez de la utilización del paradigma de la categoría de género para el análisis feminista (Haraway, 1995; Butler, 2001), la perspectiva de género aplicada al análisis feminista es un marco de análisis que permite describir el conjunto de conductas atribuidas a varones y mujeres, reconocer las relaciones de poder que se dan entre ambos, en general, favorables a los varones y que comportan la identificación con toda una serie de roles, estereotipos y valores que son atribuidos a varones y mujeres e internalizados mediante los procesos de socialización, siendo especialmente útil porque permite comprender “los códigos culturales en relación con los papeles femeninos y los masculinos, y así se pueden combatir los prejuicios y estereotipos de manera más eficaz” (Lamas, 1999:58).

Si buscamos la palabra *estereotipo* en el diccionario de la RAE, observamos que se define como “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. Los estereotipos de género son imágenes preconcebidas que se imponen como un cliché en el imaginario colectivo de la sociedad, generadas en el proceso de construcción identitaria derivado de las normas sociales que dictan qué comportamientos hay que evitar o potenciar, o, dicho de otra forma: “los significados simbólicos de género en el complejo entramado socioeconómico del que emergen y al cual legitiman” (Stolcke, 2000:26). Así, conceptos como razón, disciplina o autoridad se asocian con lo masculino, mientras que emoción, dulzura o pasividad, entre muchos otros, conceptos que no son neutrales “sino que se han edificado mediante un sinnúmero de presiones y constreñimientos sociales, culturales, religiosos, médicos” (Aliaga, 2004a:12), y que están en la base de la construcción androcéntrica de las relaciones de género, se asocian con lo femenino. La reproducción de estereotipos subordinados a la ideología patriarcal ha sido el principio de representación de lo femenino en el arte y los medios de comunicación de masas. En el contexto de la dictadura franquista, la vuelta a

los valores tradicionales impuesta por el nacionalcatolicismo confinó a la mujer en el ámbito de lo doméstico asumiendo el rol de “ángel del hogar”, es decir de madre ejemplar y esposa fiel, ampliamente difundido en los medios de comunicación de masas y que las artistas estudiadas intentaron desmontar desde una óptica feminista.

El feminismo es un movimiento de transformación social donde las mujeres se impulsan hacia su libertad ante un modelo patriarcal y androcéntrico vigente históricamente e inquebrantable. Ante la pregunta ¿qué es el feminismo?, Peggy Phelan da una definición simple y 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” (Phelan, 2010:18).

Durante las décadas de los sesenta y setenta el desarrollo del pensamiento feminista de la segunda ola posibilita la interpretación de la diferencia sexual a partir de las reflexiones identitarias y de la reivindicación de un cambio de valores y de una legislación que contemplase aspectos considerados privados hasta el momento. El punto de partida es la publicación en 1949 de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, siendo la “referencia fundamental del cambio que se avecinaba” (De Miguel, 2000) y supone un hito en la historia de la teoría feminista, no sólo porque vuelve a poner en pie al feminismo después de la segunda guerra mundial, sino porque es el estudio más completo de cuantos se han escrito sobre la condición de la mujer. Según Nuria Varela, el libro “hizo feminista a su propia autora” (Varela, 2013:84) y recogió los temas clave del feminismo posterior. Al mismo tiempo que pionera, Simone de Beauvoir constituye un brillante ejemplo de cómo la teoría feminista supuso una transformación revolucionaria de la comprensión de la realidad. Y es que no hay que infravalorar las dificultades que experimentaron las mujeres para descubrir y expresar los términos de su opresión en la época de la igualdad legal.

Esta dificultad es retratada con infinita precisión por la norteamericana Betty Friedan: el problema de las mujeres era el "problema que no tiene nombre" y el objeto de la teoría y la práctica feminista fue, justamente, el de nombrarlo. Friedan, en *La mística de la feminidad* (1963), analiza la profunda insatisfacción de las mujeres norteamericanas consigo mismas y con su vida, así como la traducción de éstos en problemas personales

y diversas patologías autodestructivas. Dentro del feminismo radical de los setenta las principales obras de referencia teórica fueron *La política sexual* (1970) de Kate Millet y *La dialéctica del sexo* (1973) de Shulamith Firestone. Armadas con las herramientas teóricas del marxismo, el psicoanálisis y el anticolonialismo estas obras acuñaron conceptos fundamentales para el análisis feminista como el de patriarcado, género y casta sexual. El patriarcado se definió como un sistema de dominación sexual que se concebía, además, como el sistema básico de dominación sobre el que se levantan el resto de las dominaciones, como la de clase y raza. El género expresaba la construcción social de la feminidad y la casta sexual aludía a la común experiencia de opresión vivida por todas las mujeres. Sus principales argumentos defendían que la opresión de la mujer empieza en su propio hogar, ejercida por los padres y maridos a través del control del cuerpo o el trabajo doméstico gratuito. En la segunda mitad de los años setenta el feminismo francés de la diferencia reivindicará la igualdad, apelando a las particularidades de la mujer como forma de autonomía. Teniendo como referentes teóricos a Derrida, Deleuze y Lyotard, autoras como Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous o la española Victoria Sendón de León, afirman que lo contrario de la igualdad no es la diferencia, sino la desigualdad:

“Lo contrario de la igualdad no es la diferencia, sino la desigualdad. Hemos contrapuesto igualdad a diferencia cuando en realidad no es posible conseguir una verdadera igualdad sin mantener las diferencias. Lo contrario no sería más que una colonización a saco” (Sendón de León, 2000:7-8).

Las feministas de la diferencia defienden un ser en la mujer distinta y mejor, próxima a la naturaleza y contraria a la dialéctica del poder, un saber femenino basado en valores distintos a los masculinos, capaces de introducir una ruptura epistemológica frente a la razón patriarcal y que tienen sus raíces en la experiencia auténtica del cuerpo.

En el estado español, el régimen franquista dificultó la libre entrada de estas ideas, y cuando éste llegó a su fin, el feminismo tuvo que priorizar la lucha por los derechos civiles básicos frente a las reivindicaciones más avanzadas del extranjero. A pesar de ello, durante el período predemocrático existió un grupo de mujeres que desarrollaron un papel importante en la toma de conciencia de la marginación femenina en el contexto del asociacionismo (Febo, 1979; Kaplan, 1999). Y a finales de los años setenta los grupos feministas empezaron a emerger en el espacio público con la celebración de las Jornadas de Liberación de la Mujer en 1975 en Madrid, y las Jornades Catalanes de la

Dona en Barcelona un año después. A pesar de las dificultades y del poco interés por las reivindicaciones femeninas, incluso desde la lucha antifranquista (López Hernández, 2012), las feministas españolas fueron una “minoría activa” (Larumbe, 2002:22) que reivindicaron su lugar y su oposición al patriarcado (Escario *et al.*, 1996; Agustín, 2003; Larumbe, 2009).

El arte es un producto social, deudor de todo lo que acontece a la sociedad del momento y también de la subjetividad del artista: “nos convierte en sujetos de nuestra experiencia (...). Hace presentar, el mundo y nosotras desde nuestro propio punto de vista (...). Por ello el arte es un ejercicio de libertad (...)” (López F. Cao, 2009:48). En este sentido, la creación artística de los años sesenta y setenta no es ajena al feminismo de la segunda ola. Tampoco lo son la historiografía y la crítica de arte. Como argumenta Peggy Phelan:

“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 este modo, el arte se convierte en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal” (Phelan, 2010:21).

O Rocío de la Villa, quien denomina la crítica de arte feminista “ginocrítica” y afirma que:

“Ha introducido la voz y la mirada de sujetos antes no reconocidos y excluidos del espacio y del discurso públicos, haciendo que hombres y mujeres cuestionen los supuestos visuales y políticos sobre los que se habían basado sus miradas; ha asignado un lugar a las mujeres como agentes en el espacio de representación; y ha identificado el sexismo inherente en la cultura visual como mecanismo de dominación estructural del patriarcado” (De la Villa, 2013:12)

En nuestro país una serie de artistas trabajaron bajo una perspectiva crítica feminista, en ocasiones de manera intuitiva y en otras de manera más consciente. Un primer objetivo de la presente investigación es visibilizar su trabajo, ya que fueron desplazadas a una segunda posición de acuerdo con la mirada androcéntrica desde la que se había construido el canon (Nochlin, 1971; De Diego, 1987; Mayayo, 2003; Aliaga 2004a, 2004b; Alario, 2008; Carro, 2010; De Haro, 2013).

Cuestionar el canon es poner en entredicho el relato aceptado, abriendo la posibilidad de plantear nuevas narrativas introduciendo intervenciones feministas, como explicita

Griselda Pollock: “Las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción sexual de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción” (Pollock, 2015:34). Destruir el canon obliga a construir nuevas perspectivas sobre la definición, análisis e interpretación de lo artístico; por tanto, no se trata únicamente de “agregar nuevos materiales –las mujeres y su historia- a las categorías y métodos existentes” (Pollock, 2015:17), sino de construir nuevas perspectivas sobre la definición, el análisis y la interpretación de lo artístico alejadas del formalismo greenbergiano. En este sentido, indagar sobre la posible existencia de una imagería femenina como interpretación iconográfica, o sobre la existencia de reflexiones comunes que van más allá de la mera crítica social, en la obra de las artistas estudiadas, me permite alejarme del marco de análisis tradicional basado en cuestiones formales y estilísticas que en palabras de Pollock es:

“una camisa de fuerza que hace que nuestros estudios sobre artistas mujeres reproduzcan y aseguren el estatus normativo de los artistas hombres y su arte, cuya superioridad permanece sin ser cuestionada bajo el disfraz de las categorías de Arte y Artista” (Pollock, 2015:20).

A pesar de las dificultades específicas derivadas del contexto sociopolítico español, en la obra de las artistas objeto de estudio, existe una preocupación por dar visibilidad a las situaciones de desigualdad y opresión que padecían las mujeres (Aliaga y Mayayo, 2013; Bassas, 2013, 2015; Navarrete, Ruido y Vila, 2005; Tejeda Martín, 2004, 2011a, 2011b, 2011c, 2013; De Haro García, 2013; Marzo y Mayayo, 2015), aunque no tuvieran una estrecha vinculación con el movimiento feminista: “La conciencia de género de las españolas, por lo general, provenía de la experiencia personal y no de la influencia de un corpus teórico” (Tejeda Martín, 2011b:102).

En ellas vemos el deseo de expresar lo personal, la relación entre arte y experiencia cotidiana, la autorrepresentación desde una mirada femenina criticando, ironizando y subvirtiendo las imágenes de la mujer difundidas por el modelo patriarcal. Desafortunadamente, la mayoría de estas artistas han sido silenciadas por la historiografía y por las políticas culturales puestas en marcha durante la Transición, imposibilitando la existencia de referentes locales para las artistas posteriores. (Mayayo, 2013a, 2013b; Tejeda Martín, 2011a, 2011b, 2011c Aliaga, 2004b, 2012).

4. METODOLOGÍA

La investigación está enfocada desde los estudios de género y el análisis de los diálogos que se han entablado entre arte y feminismo. Esta perspectiva de análisis ha permitido una renovación de los lenguajes, los temas y la posición de las mujeres tanto en el ámbito de la producción artística como en el de la crítica y la historiografía del arte. Tanto la hipótesis inicial como los interrogantes planteados responden a la voluntad de evidenciar los logros conseguidos por las mujeres artistas españolas durante el tardofranquismo y los inicios de la transición quienes contribuyeron a la construcción de esa “habitación propia” que reclamaba Virginia Woolf en los años veinte, y que puso las bases de lo que harían las generaciones posteriores a partir de los años noventa. Para responder a las preguntas que se plantean, se construye un corpus que se conforma a partir de la obra de siete artistas en un marco cronológico que va desde 1963 a 1979 quienes, de manera intencionada o intuitiva, reflexionan sobre la condición femenina en un diálogo con los feminismos de la segunda ola.

Las líneas de investigación utilizadas son el análisis de contenido y el análisis de la imagen. Es por ello que he considerado que la técnica más adecuada para mi investigación es la búsqueda documental textual con un enfoque cualitativo, en su mayor parte, y también visual, ya que es necesario el análisis de imágenes. Por ser una investigación documental se investiga sobre la bibliografía que trata el período histórico en el que se circunscribe la investigación, el feminismo de la segunda ola y la crítica de arte y la producción artística hecha por mujeres en el estado español. Con respecto a esto último, cabe destacar que existen pocas referencias bibliográficas, lo que resulta una dificultad añadida al proceso de investigación. Cabe añadir que mientras que las artistas que trabajaron en el ámbito conceptual de los años setenta cuentan en su trayectoria con varias exposiciones individuales, a aquellas que trabajaron en la órbita del realismo crítico y el pop art, apenas se les ha dedicado una o dos, con lo que el vacío documental es evidente.

Las principales fuentes documentales que he seleccionado son tanto fuentes primarias – los materiales sobre los que escribo directamente-, como secundarias –libros y artículos de especialistas que han investigado sobre las artistas y el período objeto de estudio- (Boot *et al.* 2001:89). El conjunto de los textos seleccionados son de diferente tipo:

libros, artículos científicos, artículos de publicaciones periódicas, revistas, tesis doctorales, conferencias, entrevistas hechas a las artistas, comunicaciones presentadas en congresos y seminarios, catálogos de exposiciones y registros documentales en línea de instituciones museísticas, siendo especialmente útiles los del MACBA, el MUSAC, el IVAM y el MNCARS.

Una vez analizado el contexto español, el feminismo de la segunda ola y su incidencia en la teoría y la crítica artísticas internacionales, la investigación se propone comprobar si éstas tuvieron relación con las prácticas artísticas en nuestro país. Es por ello que, llegados a este punto, es pertinente el análisis del contenido de las fuentes iconográficas, a partir de la lectura visual como instrumento de recogida de información, para su posterior interpretación. Las imágenes seleccionadas nos darán información de la intencionalidad de las artistas -claramente en clave feminista-, así como de la significación social y, también artística, que tuvieron en su momento. En este caso, las fuentes iconográficas me ayudan a clarificar los temas recurrentes de algunas artistas que trabajaron temáticas de género, que denunciaron el papel que tradicionalmente se había asignado a la mujer y, que, a su vez, reivindicaron la producción femenina en la línea de las pensadoras e historiadoras del arte coetáneas. En el análisis no se reproducirán los parámetros modernos canónicos de la historia del arte -tal como reivindica la crítica feminista- sino que se intentarán poner en relación la creatividad y la intencionalidad de las artistas con independencia del movimiento artístico en el que se podría enmarcar su producción y, también, de las cuestiones formales. La cuestión interpretativa es fundamental porque el análisis formal y material es insuficiente para obtener la información necesaria para responder a las preguntas de la investigación, así, recorro al análisis interpretativo en base a la iconología, en palabras de Erwin Panofsky: “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma” (Panofsky, 1991:15).

5. CASO DE ESTUDIO: SEIS ARTISTAS ESPAÑOLAS QUE EVIDENCIARON LA MARGINACIÓN FEMENINA

Las leyes franquistas habían considerado a la mujer como una menor de edad permanente que pasaba de la custodia del padre al marido; servicial, sumisa y abnegada, le quedaba reservado el rol de ama de casa sometida a la autoridad del hombre y

consagrada a “sus labores”. Diferentes estudios sitúan el arranque del movimiento feminista en España a mediados de los años sesenta, momento en el que se empiezan a experimentar los cambios que se producen como efecto del desarrollismo y de una cierta apertura al exterior. No fueron pocas las artistas² que, a pesar del desdén por parte de la crítica, evidenciaron la situación de injusticia social y de desigualdad femenina con sus trabajos, fundamentales, por otra parte, para la interpretación de esta etapa. Sin ser conscientes de ello, este grupo de artistas estaba gestando lo que sería la primera generación de artistas feministas en nuestro país. En efecto, nos encontramos por primera vez en el contexto español con unas artistas que introdujeron modos de ver y de hacer significativos en los que evidenciaron la situación de desigualdad de las mujeres bajo el orden patriarcal, trabajos con un fuerte contenido de género o feminista a pesar de que no se circunscribieran explícitamente al movimiento o evitaran cualquier identificación con el mismo, excepto en el caso de Mari Chordà. Esta negativa pudo darse por varios motivos: Isabel Tejeda (2011b:102) apunta al desinterés o a la cautela para evitar que se las excluyera de la escena artística, y Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila (2005:170) argumentan que no disponían de un soporte teórico que las reforzara y que muchas de ellas se mostraron recelosas de que la crítica no entendiera el valor integral de su obra y de que se las encasillara. Aún así la proyección de las reivindicaciones del feminismo de la segunda ola se manifiesta en los trabajos pioneros de Esther Boix, Ana Peters, Mari Chordà o Ángela García Codoñer, quienes utilizaron una vía contestataria con lenguajes cercanos al realismo crítico y el pop, vía que fue secundada por Eulàlia Grau y Fina Miralles, quienes abrazaron las prácticas conceptuales para servirse de medios como la fotografía, el video, y la performance para denunciar la segregación social que sufrían las mujeres.

El criterio de selección de las artistas objeto de estudio obedece a su papel como pioneras en el tratamiento de las cuestiones de género en nuestro país en un momento en el que no era fácil hacerlo. Es significativo que artistas como Esther Boix o Ana Peters, quienes formaron parte de grupos como Estampa Popular y Crónica de la Realidad (en el caso de Peters de los dos), supieran diferenciarse de sus compañeros e integrasen sus reflexiones sobre la marginación femenina que ampliaron los límites de lo que entonces

² Debido a la limitación en la extensión del trabajo, nos es imposible hablar de todas ellas; no obstante, cabe destacar la labor de Paz Muro, Eugènia Balcells, Esther Ferrer, Isabel Oliver, Olga Pljoan, Àngels Ribé, Dorethée Selz, Marisa González o María Dapena, entre otras.

se consideraba arte político. En el caso de Ángela García Codoñer y de Mari Chordà, la elección se justifica por su capacidad de innovación al desmarcarse de los trabajos de sus coetáneos y por la creación de un lenguaje personal para presentar una iconografía alternativa de la sexualidad y del cuerpo femenino de forma pionera en la plástica española, adelantándose, incluso, a las propuestas anglosajonas. Eulàlia Grau y Fina Miralles son dos de las voces más reivindicativas de los años setenta; en sus trabajos la obra de arte se concibe como un radical medio de observación de la realidad, de reflexión y de activismo en cronologías muy tempranas si tenemos en cuenta que la eclosión social del movimiento feminista se produjo a finales de 1975 con la celebración de las Primeras Jornadas de Liberación de la Mujer en el mes de diciembre. Por último cabe destacar que, a diferencia de otras artistas de su generación, las seis artistas estudiadas trabajaron y expusieron exclusivamente en el estado español, con la dificultad que ello conllevaba, y no tuvieron contacto con las propuestas de sus coetáneas extranjeras, con las que encontraremos algunas coincidencias, lo que refuerza su capacidad de innovación y nuestro interés por su trabajo.

ESTHER BOIX (Llers, 1927-Anglès, 2004), pionera en el tratamiento de las cuestiones de género y la pedagogía artística, no estaba en absoluto interesada por el lenguaje artístico en sí ni por las cuestiones formales, sino por la capacidad del arte de expresar la realidad; en la línea desarrollada por sus colegas de Estampa Popular, su obra refleja un fuerte contenido social, pero lo que la distingue es el especial interés que muestra por analizar la condición de la mujer ya en los inicios de los años sesenta (*Planxada*, 1963, *Dona que frega i els fills tancats*, 1965).

ANA PETERS (Bremen, 1932-Denia, 2012), integrante también de Estampa Popular de Valencia y vinculada a Crónica de la Realidad, no corrió la misma suerte que sus compañeros de viaje. Quien presentara en 1966 en la Galería Edurne de Madrid *La imagen de la mujer en la sociedad de consumo*, la primera exposición en nuestro país de contenido feminista, en la que denunciaba la imagen de la mujer construida por los *mass media* a través de la ironía, tuvo que asumir que sus obras eran “intentos” “aún balbucientes de emplear el lenguaje de los medios de comunicación de masas para criticar la situación real concreta” (Bozal, 1966:197-200). Después de la exposición en Edurne, y mientras su marido –Tomás Llorens- fue ganando cada vez mayor visibilidad pública, decidió retirarse y dedicarse a su familia durante veinte años antes de volver a exponer en los noventa.

MARI CHORDÀ (Ampostà, 1942), cuya obra ha sido muy poco estudiada, merece una mención especial en este contexto, ya que en los años sesenta, de manera pionera, construye una imagen de la sexualidad femenina que partía de su propia mirada, de su propia experiencia, adelantándose a las propuestas de la norteamericana Judy Chicago. Asimismo, también es excepcional que sea la única que se declaró abiertamente feminista, convirtiéndose en partícipe destacada del movimiento en Catalunya como cofundadora del *Bar Biblioteca Feminista LaSal* y la editorial *LaSal, edicions de les dones* de Barcelona.

ANGELA GARCÍA CODOÑER (Valencia, 1944), como Ana Peters, cuestionó con sus trabajos los estereotipos sobre la condición femenina y los roles de género propagados por los medios de comunicación de masas. Con un lenguaje artístico derivado también del pop art y una narración claramente feminista, crea series en las que dignifica la figura femenina y condena el abuso que se hacía de su imagen. Como en el caso de Esther Boix y Ana Peters, su trabajo no tuvo la difusión y el reconocimiento que se merecía en su momento, teniendo que esperar cuarenta años para cobrar visibilidad a partir de las exposiciones *The Word Goes Pop* (en la que también participaron Ana Peters y Eulàlia Grau) de la Tate Modern o *Colectivos Artísticos en Valencia bajo el Franquismo* del IVAM, ambas inauguradas en el 2015. Cabe destacar también que con la serie *Morfologías* (1973), aborda el género del desnudo mostrando el cuerpo femenino desde su propia identidad, no como objeto del deseo en la línea de las propuestas de Mari Chordà.

En el caso de EULÀLIA GRAU (Terrassa, 1946), la conciencia feminista es claramente palpable en obras como *Discriminació de la dona* (1977), en donde usa una selección de imágenes de la prensa para incidir en la desigualdad clamorosa que vivían entonces las mujeres. Mediante montajes fotográficos y *collages*, la artista denuncia la forma en que la prensa de la época aliada con los poderes económicos y políticos, servía a los intereses de una sociedad asfixiante: vigilada, censurada, injusta y machista. Con *Etnografías* (1972-74), pone de manifiesto las diferencias sociales visibles en el hogar, los estereotipos asociados a los roles de género que se transmiten desde la infancia y la situación de desigualdad de las mujeres del tardofranquismo. Eulàlia, poco interesada en identificarse con proyectos colectivos o militancias, no vinculó su producción al movimiento feminista, aunque sí que se relacionó con él en momentos puntuales, como cuando pidió a Maria Aurèlia Capmany que escribiera un texto para la presentación para

Discriminació de la dona o cuando participó en la subasta para recaudar fondos en favor de la conservación del espacio feminista *LaSal*.

Por último, FINA MIRALLES (Sabadell, 1950), también emplea los medios de comunicación de masas en su denuncia del tratamiento que se hace de la mujer. La acción *Standard* llevada a cabo en octubre de 1976 en la Galería G. de Barcelona, en la que la artista aparece amordazada y sentada en una silla de ruedas como metáfora de la parálisis de la mujer que se ve obligada a mirar y a no decir nada, es un claro alegato de las reivindicaciones feministas de la época. Las fotografías de la serie *Emmascarats* (1976), muestran también la violencia y la coacción social que sufrían las mujeres en la década de los setenta, imágenes que recuerdan las propuestas de sus coetáneas extranjeras como Ana Mendieta.

6. LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO: ROLES Y ESTEREOTIPOS

“No se nace mujer, sino que se llega a serlo”, en 1949 Simone de Beauvoir se anticipaba a la construcción de la noción del sistema sexo/género que la teoría feminista utilizó para visibilizar la escisión entre el sexo dado por la biología y el género, o lo que es lo mismo, la construcción de la feminidad como producto del constructo social. El Estado español fue una fábrica de género, tanto en el orden jurídico como en el sistema político, regulando la desigualdad femenina y los mecanismos de exclusión. Los retos del feminismo se orientaron con frecuencia a cuestionar este sistema y los arquetipos de feminidad impuestos por el orden establecido. Los trabajos de las artistas objeto de este estudio contribuyeron a analizar de forma cáustica los medios de comunicación y la cultura popular como instrumentos que propagaban y potenciaban roles y arquetipos de comportamiento.

La exposición que Ana Peters presentó en 1966 en la Galería Edurne de Madrid titulada *La imagen de la mujer en la sociedad de consumo*, “la primera exposición de obra feminista que hayamos encontrado a día de hoy en España” (Tejeda y Folch, 2018:128), cuestionaba los estereotipos de la representación femenina en el contexto de la sociedad de la época marcada por el consumismo y los *mass media*. Con un lenguaje pop con el que había tomado contacto en la Galería Illeana Sonnabend durante un viaje familiar a París en 1964, ironiza sobre el modelo femenino y el poder alienante de la publicidad,

potenciadora del carácter deseable y objetual de la mujer. En efecto, a diferencia de las mujeres de Lichtenstein o Wesselmann que son representadas como símbolos sexuales despersonalizados, las de Peters interpelan al espectador a reaccionar ante la cosificación y la alienación de la mujer en la sociedad del momento, a “funcionar como estímulo de comportamiento”, tal como explicaba Tomás Llorens (1966) en el texto que preparó para la presentación de dicha exposición (párr. 27).

Por su parte, la crítica de la época no entendió el mensaje de la artista. Isabel Tejeda explica el escaso éxito de la muestra y reproduce una frase del diario *ABC* al respecto: “esta artista ha traído a la Galería Eburne una serie de Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo cuya caricatura traza con rasgos que serían ingenuos si no fueran tan tremendamente estúpidos” (Tejeda Martín, 2013:199). Por su parte, el crítico Valeriano Bozal consideraba los trabajos de Peters “intentos” “aún balbucientes de emplear el lenguaje de los medios de comunicación de masas para criticar la situación real concreta” (Bozal, 1966:197-200). En el texto³ que escribió Tomás Llorens para la muestra-homenaje que el IVAM dedicó a la artista en 2012, explicaba el efecto negativo que estas críticas tuvieron para ella, orientando su trabajo al diseño de interiores y al cuidado de sus hijos.

El modelo de mujer creado por la superestructura del capitalismo representado en las películas hollywoodienses y divulgados por revistas como *Ama* o *Telva* en nuestro país, las convertían en mitos de sofisticación y elegancia, modelos a seguir para atraer al sexo opuesto, como pone de manifiesto Peters en obras como *Trébol* (ca. 1966) (fig.1), donde la protagonista, una mujer sofisticada, rubia de ojos claros y muy maquillada, observa al espectador mientras abraza a un hombre del que sólo vemos el dorso: la belleza y la juventud se asocian al éxito amoroso.

³ Consultable en <https://www.ivam.es/es/exposiciones/homenaje-a-ana-peters-2/>



Fig.1. ANA PETERS: *Trébol*, ca. 1966.

Acrílico sobre papel encolado en táblex. 100x130cm. Colección Herederos Ana Peters.

Fuente: FOLCH, M^a Jesús (2016). *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*, p. 36.

Este acrílico de tintas planas y reminiscencias pop –recuerda las imágenes coetáneas de Lichtenstein pero sin su característico punteado-, exhorta al espectador a que haga una lectura crítica sobre la instrumentalización de la mujer. Rodean la escena una serie de tréboles extraídos de la baraja francesa, recurso iconográfico que también vemos en *Picas* del mismo año y que remiten a la idea de que la mujer era una carta más dentro del juego masculino.

En ocasiones la publicidad potenciaba –y aún lo sigue haciendo-, el consumo de productos de lujo a los que la imagen femenina se solía asimilar como un objeto más de deseo (en lo que años después denunciaría Laura Mulvey⁴), siendo “reducida a la condición de objeto de lujo, al nivel de los otros objetos destinados a premiar la capacidad competitiva de los individuos”⁵

⁴ En su célebre ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, escrito en 1973 y publicado en la influyente revista de teoría del cine *Screen* en 1975, centrado en el análisis del cine clásico de Hollywood, colocaba al espectador masculino como observador activo, mientras que la figura de la mujer era encasillada como objeto de deseo masculino adoptando un rol de pasividad.

⁵ Frase extraída del texto que escribió Tomás Llorens para el catálogo de dicha exposición, consultable en https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/ana_peters_ordenado.pdf

La asociación mujer-automóvil fue uno de los recursos recurrentes de la época y Ana Peters incidió en ello con obras como *Carro de Venus* (1966) o la serie *Cuentaquilómetros* (1966) en las que la mujer, necesitaba ser “conducida” por el varón. En esta ocasión, utiliza el lenguaje elíptico del cómic, que tendía a eliminar los espacios intermedios, para dejar en manos del espectador la interpretación y la secuencia de lectura de las imágenes.

En *Cuentaquilómetros 1* (fig.2), lo masculino se simboliza por la banda del cuentaquilómetros del coche que divide la escena en dos partes iguales, en las que se nos muestra una imagen de un moderno deportivo de color rojo acompañado de una mujer de ojos claros en la misma línea de la que aparece en *Trébol*. El subtítulo de la obra (Rosa azul) podría remitir también al binarismo en la asociación de colores en el proceso de construcción de los géneros, en el que el femenino figura como espectador pasivo.



Fig.2. ANA PETERS: *Cuentaquilómetros núm.1 (Rosa azul)*, ca. 1966.

Frotage y acrílico sobre papel encolado en táblex. 99x130cm. Colección Herederos Ana Peters.

Fuente: FOLCH, M^a Jesús (2016). *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*, p. 37.

De la misma manera que Ana Peters, las series de Ángela García Codoñer bebían de la estética del pop e introducían la mirada feminista de forma pionera en la plástica

española. Como ella misma explicaba en una entrevista⁶ de 2015 en ocasión de su participación en la exposición *The world Goes Pop* en la Tate Modern:

“Durante la dictadura de Franco, el pop nos brindó un lenguaje subversivo contra el régimen (...) En este momento abracé con fuerza este nuevo lenguaje, explorando todas las posibilidades que ofrecía: el collage, la aerografía, el fotomontaje.....En esos años (habla de los años 60 y principios de los 70) comenzaban a llegar a España los primeros textos feministas (...) Como mujeres españolas sufrimos de una doble represión: la política impuesta por la dictadura y la desigualdad hacia las mujeres (...) En mi trabajo reflexioné sobre la educación impuesta a las mujeres españolas, abarcando desde la escolarización hasta la estricta cultura sentimental a la que tuvieron que adaptarse. (...) El *Informe Hite* de Shere Hite y *La mística de la feminidad* de Betty Friedan fueron ambos descubrimientos. Siguiendo el ejemplo de este contexto comencé a pintar, quería reflexionar sobre esos temas”

El tema de la objetualización de la mujer que veíamos en Peters, es abordado por García Codoñer mediante la crítica a los concursos de belleza en la serie *Misses* (1974-75). Uno de los eventos más mediáticos, como la celebración del certamen de Miss España, era utilizado por el régimen como un acontecimiento para la normalización mediática del mismo haciendo uso de la alienación del cuerpo femenino como objeto de consumo visual. A partir de collages realizados con imágenes de tebeos y revistas, evidenciaba su disconformidad con el papel que se le designaba al género femenino. Como argumenta I. Tejeda: “En estos cuadros de mediados de los 70, García Codoñer cruzaba la cuestión de los mecanismos de la imagen y su difusión por los *mass media* y por la cultura popular, con las excepcionales aunque autorizadas apariciones de las mujeres en la esfera pública; nos referimos a los concursos de belleza, certámenes que ya habían sido punta de lanza en el llamado “feminismo de la segunda ola”. (Tejeda Martín, 2004:39)

⁶ Consultable en <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/angela-garcia>)

En *Las hadas y el bordado* (1975), la última pieza de la serie y que funciona como bisagra para la siguiente, cruza la crítica a los concursos de belleza con una de las herramientas que el franquismo utilizaba para controlar y educar a las españolas desde niñas: el aprendizaje de labores, tema central de la serie *Labores* (1975). La composición se organiza en tiras verticales en las que se intercalan imágenes de misses con fragmentos de modelos de flores para las tareas de bordado y el popular tebeo *Azucena*, que, al igual que el sistema educativo, sirvió para conformar y difundir el rol de género de las niñas durante el franquismo: “Los chicos leían *Azañas bélicas* y nosotras *Azucena*. Nos enseñaban a ser buenas, a soportar, a ser humildes, a no ser pretenciosas. Tenías que ser estupenda para luego poderte casar” (Tejeda Martín, 2004:40). Sobre el tratamiento formal que hace la artista del *collage*, Isabel Tejeda hace una diferenciación del que hacen sus coetáneos del Equipo Crónica, argumentando que en vez de integrar los fragmentos apaciblemente, los “sitúa de manera violenta, como jirones de realidad que se vuelven a unir dislocados. Corta y separa en bandas intercaladas y paralelas; nunca muestra imágenes completas, como si sólo el fragmento y la discontinuidad fuera posible” (Tejeda Martín, 2004:43).



Fig.3. ANGELA GARCÍA CODOÑER: *Las hadas y el bordado* (Serie Misses), 1975.

Acrílico y collage sobre tela. 100x750cm. Colección particular.

Fuente: PEIRÓ, Juan Bautista et al. (2004). *Angela García. Punto y seguido*, p. 63.

Eulàlia Grau también recurre a la apropiación de imágenes y fotografías procedentes de los medios de comunicación para analizar los roles de género como mecanismos de control y marginación femenina. En la serie *Etnografies* (1972-74) realiza una

descripción visual de la lógica social a partir la asociación crítica de imágenes, siendo éstas, testimonio incómodo de la sociedad de su época. La crítica a los patrones de belleza y a los patrones de feminidad es bien evidente en las obras de la serie en las que, de la misma manera que Ángela García Codoñer, utiliza el recurso de los concursos de belleza. En *Glòria efímera* (1973) (fig. 4) usa como telón de fondo una hoja de catálogo de lámparas para definir dos registros que contraponen: en el superior tres mujeres sonrientes participantes de un concurso de belleza con los atuendos y la cosmética propios del contexto; en el inferior tres hombres futbolistas en momentos distintos de acción. En ambos casos, Grau está haciendo referencia a los distintos modelos de aspiración que imponen la sociedad y los medios de comunicación. Estos modelos limitaban el éxito duradero al género masculino y acentuaban la idea de que el éxito femenino debía vincularse a la belleza y al cuidado del cuerpo. Además, el hecho de construir el collage sobre una hoja de un catálogo publicitario deja entrever el constante interés de la artista en la crítica al capitalismo y a la sociedad de consumo.



Fig.4. EULÀLIA GRAU: *Glòria efímera* (*Emografia*), 1973.

Emulsión fotográfica, anilinas y pintura acrílica sobre tela. 120,5x67,5 cm. Colección particular.
Fuente: GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu (2013). *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, p. 58.



Fig.5. EULÀLIA GRAU: *De dia i de nit* (Etnografia), 1973.

Emulsi3n fotogr1fica sobre tela. 115,5x62 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/dia-i-nit-etnografia-dia-noche-etnografia>

En *De dia i de nit* (1973) (fig.5) vemos en la parte superior a tres finalistas de un concurso de belleza, con la vencedora en el centro, mientras que en el registro inferior observamos un austero dormitorio de dimensiones reducidas y mobiliario escaso. En directa relaci3n con el título de la obra vemos que a pesar de que de día se celebre un momento de éxito, éste es efímero y superficial, siendo la realidad de las mujeres la que se representa en el espacio intimo de la habitaci3n: humildad sin maquillaje, la falsa promesa de felicidad de desvanece cuando llega a casa

En *Les tres edats* (1974) (fig.6), Grau divide la pieza en tres registros verticales que corresponden a la niñez, la vida adulta y la vejez. En la primera observamos un grupo de niños y niñas posando para una fotografía. La segunda niña por la izquierda queda marcada por una «x» a sus pies como si se nos estuviese indicando que las imágenes de las otras franjas pertenecen a la vida de dicha niña. En el registro central, observamos una chica sonriente que ha ganado del concurso de belleza de Canarias. Por último, en el registro de la derecha aparece una mujer solitaria de edad avanzada. Grau parece estar haciendo visible cómo la sociedad impone desde la niñez un modelo de «éxito» al que se debe aspirar pero que, aún siendo altamente improbable conseguirlo, éste te termina llevando al mismo lugar: la vejez y la soledad.



Fig.6. EULÀLIA GRAU: *Les tres edats (Etnografia)*, 1973.

Emulsió fotogràfica sobre tela. 32x102 cm. Colecció Marcel Pey.

Fuente: GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu (2013). *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, pp. 68-69.

La construcción de la feminidad desde la niñez también es señalada en la acción que Fina Miralles presentó en octubre de 1976 en la Galería G de Barcelona. En *Standard*, Miralles, también utiliza los *mass media* en su denuncia del tratamiento de la mujer. En la acción, la artista se presentó ante el público atada a una silla de ruedas y amordazada, mientras asistía al visionado del tratamiento estandarizado que los medios de comunicación de masas otorgaban a las mujeres. Un monitor de televisión alternaba la emisión de programas de la época: anuncios publicitarios, el reportaje de una escuela religiosa, programas del NO-DO sobre la mujer en el régimen y el modelo de mujer ideal personificado en la ganadora de un certamen, doña Inmaculada Martínez, y otras bondades del régimen. Un magnetófono emitía fragmentos del consultorio de Elena Francis, espacio dirigido al público femenino en el que se les ofrecía “ayuda” ante consultas, confidencias y dudas, que, en realidad, lo que hacía era alienarlas e invitarlas a la sumisión. La acción se completaba con la proyección de unas diapositivas que mostraban imágenes extraídas de fotografías familiares, revistas, periódicos y anuncios publicitarios en los que se cosificaba a la mujer; estos mensajes se intercalaban con imágenes de una madre que iba vistiéndola a una niña en el interior de una habitación con todos los rituales indumentarios y aderezos de la feminidad tradicional. Miralles mostraba como se “vestía” la identidad de las niñas, de la misma manera que se vestía el cuerpo, se vestía la mente; así como lo que se esperaba de ellas: que hicieran la primera comunión, que se casaran y tuvieran hijos, pero también que respondieran a un ideal de belleza, y que se sometieran a la autoridad a través de la educación. Todo ello ante la inacción y la impotencia de tantas y tantas mujeres

representadas por la misma artista amordazada e inmóvil en la contemplación de “los zarpazos represivos mamados durante la infancia que desfilan ante su mirada” (Aliaga, 2007:267).

Standard es un trabajo sobre la manipulación del prototipo de mujer estandarizada por los medios de comunicación de masas y proyectada en su educación y en la vida familiar desde la infancia hasta la vejez. Asimismo la artista explora la dinámica del poder situando el cuerpo femenino como eje de la relación entre lo público y lo privado. El lema “lo personal es político” abrió una reflexión fundamental para entender cómo funcionaban los mecanismos de represión y violencia del poder que afectaban principalmente a las mujeres, y Fina Miralles los evidenciaba con esta acción. Tanto los temas como el planteamiento y la estrategia de representación sitúan *Standard* en la línea de los trabajos feministas internacionales de la época, pudiéndose relacionar con la video acción *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977) de Martha Rosler en el que se toman medidas del cuerpo de una mujer para contrastarlas con medidas estandarizadas y se hace referencia a las agresiones que se ejercen contra las mujeres en el mundo mientras una voz en *off* enumeraba casos de crímenes y agresiones compilados por el Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres.



Fig.7. FINA MIRALLES: *Standard* 1976.

Fotografía de la acción presentada en la Galería G de Barcelona. Museu d'Art de Sabadell.

Fuente: <https://www.finamiralles.com/fotoaccions-cv44>

7. LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO: el discurso de la domesticidad y el trabajo asalariado.

El sistema patriarcal se reforzaba eficazmente con el desarrollo del discurso de la domesticidad, que evocaba patrones culturales que legitimaban el confinamiento de las mujeres en casa, así el modelo predominante era el de “ángel del hogar” y “perfecta casada”, marcando los atributos y roles de género, así como los espacios de actuación: el espacio privado, ya que el ámbito público era monopolio masculino. Como argumenta Patricia Mayayo:

“la dicotomía público/privado en la que se funda la tradición del liberalismo ha servido para apartar a las mujeres de la categoría de ciudadanas, así como para invisibilizar todo el trabajo de cuidado y mantenimiento que se lleva a cabo en el ámbito doméstico considerándolo como parte del mundo privado” (Mayayo, 2011:10)

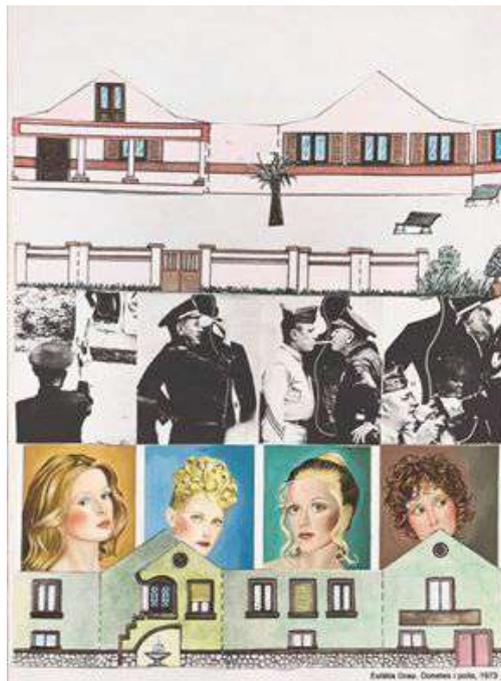


Fig.8. EULÀLIA GRAU: *Donetes i polis (Etmografia)*, 1973.

Emulsión fotográfica, anilinas y pintura acrílica sobre tela. 170,5x120,5 cm. Colección MACBA.

Fuente: GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu (2013). *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, p. 47.

El ámbito de la creación artística no fue ajeno a esta realidad, y las protagonistas del presente estudio presentaron diferentes trabajos que reflexionaban sobre ello. En

Donetes i polis (1973) (fig.8) de la serie *Etnografies*, Eulàlia Grau divide el espacio en cuatro registros horizontales en los que incluye imágenes repetidas que evidencian la división del espacio público y el privado: el espacio privado se representa con las imágenes de las casas en color, mientras que los policías de tonalidades grisáceas representan el espacio público. Las mujeres representadas según los estereotipos cosméticos de la publicidad se asimilan a lo privado, mientras que el poder masculino, representado por los policías representa la represión y el espacio público.

En el mismo momento en el que Betty Friedan denunciaba en *La mística de la feminidad* (1963) la insatisfacción de millones de mujeres a las que se les había inculcado la dependencia y la subordinación en su dedicación al hogar y el cuidado de los demás; Esther Boix pintaba *Planxadora III* (fig.9): “uno de sus cuadros más brillantes, de sabor goyesco” (Carandell, 1975:39), que simboliza la insatisfacción y el aburrimiento de la buena esposa en su rol de ama de casa.

En la tela vemos a una mujer joven de cabellos negros planchando una prenda como si fuera una autómatas, sin ningún interés, en el interior de un espacio con fondo en tonos azules. Como comenta Noemí de Haro:

“Hay algo hay algo de inquietante en esa figura femenina: ni la expresión de su rostro, ni su actitud son las habituales de las representaciones de planchadoras. Quizá esto de deba a su mirada, o la disposición de su pelo en mechones desiguales”. (De Haro García, 1993:161).

En cualquier caso, Boix no pretendía representar el acto de planchar, sino la alienación femenina y las pocas posibilidades de emancipación de las mujeres en los años 60: Mientras que la planchadora hace volar su imaginación quizás visualizando otro tipo de existencia, la mano derecha aferrada a la plancha, la conecta con la realidad que le ha tocado vivir. Y es que a Esther Boix le interesaba capacidad del arte de comunicar un discurso social - en este caso la crítica al trabajo doméstico, aislado y no asalariado de la mujer- las obras en las que “palpitaba una potente humanidad”, como ella misma confesaba a Sebastià Gasch en una entrevista (Carandell, 1975:24).



Fig.9. ESTHER BOIX: *Planxadora III*, 1963.
Óleo sobre tela. 100x73 cm. Colección familia Colomer-Gubau.
Fuente: CORREDOR MATHEOS, Josep et al. (1993). *Esther Boix*, p. 27.

En el discurso de la domesticidad creado por el franquismo y transmitido por la escuela del nacionalcatolicismo, la costura y el bordado eran condición *sine qua non* para la formación de una buena esposa. Ángela García Codoñer en la serie *Labores* (1975-77), expuesta en la Galería Val i 30 en 1978, trabaja en profundidad la problemática de las labores asignadas al género femenino y catalogadas por la historia del arte como género artesanal. En el políptico *La cenefa* (1977) (fig.10), vemos como utiliza patrones para hacer punto de cruz de una revista de labores como modelo erigiéndolos como protagonistas absolutos de la tabla. Con ello, García Codoñer expone el papel de la costura en la definición de mujeres dóciles y hacendosas, lo invoca como terapia y “sitúa las labores, símbolo del trabajo femenino, en el mismo nivel de la pintura –un medio considerado jerárquicamente superior y tradicionalmente masculino–”(Tejeda, 2004:45). En esta utilización que hace de la costura se acerca a los presupuestos de su coetánea estadounidense Miriam Schapiro y sus *Femmage*s, en reivindicación y homenaje a las artesanías anónimas hechas por madres y abuelas alrededor de una mesa camilla y con los pies en el brasero.

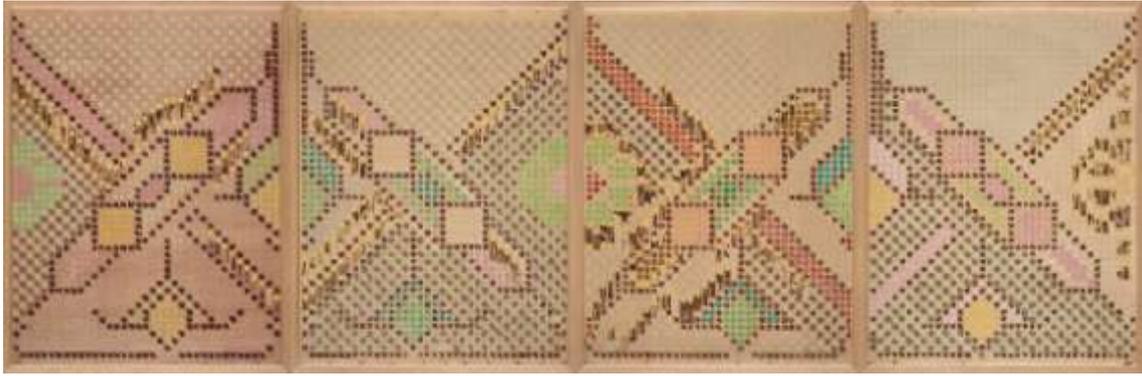


Fig.10. ÁNGELA GARCÍA CODOÑER: *La cenefa* (Serie *Labores*), 1977.
Acrílico y collage fotográfico sobre tabla. 103x312cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid.

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cenefa>

Dos años después de pintar *Planxadora*, Esther Boix, vuelve a hacer visible la obligatoriedad del trabajo realizado por muchas mujeres en el ámbito doméstico, con el grabado *Dona que frega i els fills tancats* (1965) (fig.11). Se trata de una obra efectuada en el contexto de su colaboración con Estampa Popular, grupo de artistas antifranquistas del que también formó parte Ana Peters en Valencia, que utilizaban el grabado para hacer más accesible la crítica al sistema dada su capacidad de reproductibilidad y su bajo coste. El linograbado de Boix se sirve de la iconografía de una mujer arrodillada fregando el suelo en paralelo a una imagen de varias presas entre barrotes, sacando a la luz a un colectivo y unas situaciones que a mediados de los años sesenta carecían de visibilidad, incluso dentro de la agenda de la izquierda clandestina. Como apunta Sol Enjuanes, la obra “no muestra una imagen estereotipada y bucólica de la mujer, sino una escena que da visibilidad a su trabajo y a su sometimiento” (Enjuanes, 2020:246). Ante los grabados de Esther Boix, calificados como “neo expresionistas” (Tejeda, 2013:197) o en la línea de “un expresionismo pesimista” (Giralt-Miracle, 2006:20), la impresión que se obtiene es de dureza y de violencia. En efecto, en la obra no “hay espacio para la idealización: las mujeres sufren, lloran y trabajan, asumen su condición con dolor, como una condena” (Enjuanes, 2020:246).

La ausencia de cromatismo y la oposición del blanco y negro; el hieratismo de las figuras; y la utilización de trazos gruesos, largos y angulosos, dotan a la obra de un importante impacto visual que refuerza el contenido crítico, en el que se nos presenta a una mujer atrapada entre barrotes y en su condición de friegasuelos. De hecho, es significativo que, durante la celebración de las *Jornades Catalanes de la Dona*, en 1976, un grupo de mujeres ataviadas con el uniforme de las trabajadoras del hogar

realizara una acción en la que fregaron de la misma manera que vemos aquí el suelo del paraninfo de la Universidad de Barcelona, dejando constancia de la dureza de este trabajo, así como del rechazo y el cansancio que se quería evidenciar ante aquellas tareas que se les había atribuido socialmente a las mujeres como una condición biológica.



Fig.11. ESTHER BOIX: *Dona que frega i els fills tancats*, 1965.

Linogravado sobre papel. 65x50 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/dona-que-frega-i-els-fills-tancats-mujer-que-friega-hijos-encerrados>

Si Esther Boix mostraba la dureza del trabajo que consistía en limpiar el suelo de rodillas, ocho años más tarde, Eulàlia Grau evocará el cambio generacional que muestra como la nueva sociedad de consumo había transformado los trabajos del hogar con la utilización de los nuevos y modernos electrodomésticos que “facilitaban la vida a las mujeres”. En la línea de Martha Rosler en *Limpiando las cortinas* (1967-72), en la que una joven libra una batalla con el polvo ayudada por una moderna aspiradora en una amarga crítica al *American way of life*, Grau relaciona el acceso a los electrodomésticos más novedosos con la alienación de las tareas domésticas para la mujer en la que nada ha cambiado.



Fig.12. EULÀLIA GRAU: *Aspiradora (Etnografía)*, 1973.

Emulsión fotográfica y anilinas sobre tela. 164x110 cm. Colección MACBA, Barcelona.

Fuente: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/grau-eulalia/aspiradora-etnografia>

En *Aspiradora* (1973) (fig.12) de la serie *Etnografías*, relaciona irónicamente la imagen de una muñeca que representa a una novia tumbada en el suelo con la de una aspiradora que la engulle sin que muestre resistencia, asimilando así, el matrimonio a la consagración a los trabajos domésticos como deduce Juan Vicente Aliaga: “La artista parece sugerir que las promesas de amor del matrimonio esconden la realidad de las tareas domésticas” (Aliaga, 2013:60). Este mensaje es reforzado en otra de las etnografías de Grau, nos referimos a *Núvia i rentaplats* (1973) (fig.13) en la que una mujer se casa con un lavavajillas, evidenciando la vida doméstica que le espera. Este cuestionamiento del matrimonio y de la estructura familiar entendida como transmisora de los valores patriarcales ponía de manifiesto “el malestar que no tiene nombre” que también padecían las mujeres españolas.



Fig.13. EULÀLIA GRAU: *Núvia i rentaplats (Etnografia)*, 1973.

Emulsión fotográfica y anilinas sobre tela. 62,5x108 cm. Colección Pazos-Cuchillo.

Fuente: GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu (2013). *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, pp. 36-37.

El turismo, la emigración y el crecimiento económico de los años sesenta estimularon el consumo y generaron toda una serie de cambios sociales que afectaron al papel de las mujeres quienes empezaron a entrar tímidamente en el mercado laboral. En 1961 se aprobó en las Cortes el principio de no discriminación por razón de sexo ni estado en el ejercicio de cualquier clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo, con ella, la mujer podía aspirar a tener igualdad de derechos, a pesar de que tuvo que esperar a 1975 para que se derogaran los permisos maritales necesarios para ejercer libremente una profesión y disponer de bienes propios. Como apunta Aurora Morcillo, la incorporación al mercado laboral de las mujeres estuvo restringida a algunos sectores profesionales:

“los valores católicos eternos de familia cristiana harán que si las mujeres entran en el mercado laboral lo harán en puestos donde desempeñen funciones acordes con sus labores o tareas propias de su sexo: enfermería, magisterio o en el momento del desarrollo del turismo, trabajos como guía turística o azafata” (Morcillo, 2012: 43-44).

Estampa Popular de Valencia decidió dedicar el calendario de 1968 al trabajo visto a partir de los anuncios publicitarios, y Ana Peters fue la encargada de diseñar las serigrafías en color de los meses de junio y octubre. En ellas hizo referencia al limitado campo de realización personal de las mujeres en su integración en la esfera pública y en los medios de producción, en los que el trabajo fuera de casa era visto como un

complemento del salario del cabeza de familia. La ilustración del mes de junio (fig. 14) muestra a una joven caminando entre una arboleda mientras piensa en su futuro profesional. Utilizando el lenguaje del cómic, Peters nos desvela sus pensamientos encerrados en un globo: “Su futuro garantizado aprendiendo corte y confección por correspondencia”. De esta manera, la artista criticaba la escasa formación de las mujeres así como la prolongación en el espacio público de las actividades domésticas como apunta Patricia Mayayo:

“La obra alude con claridad a la división de roles sexuales que imperaba en el tardofranquismo: como refleja el anuncio publicitario elegido por Peters, la incorporación de la mujer al mundo laboral se concibe como una prolongación de las tareas domésticas y del cuidado que le han sido tradicionalmente atribuidas” (Mayayo, 2013:23).

En la serigrafía del mes de octubre (fig. 15), situó una gran esfera naranja a modo de vinilo en el centro de la composición, sobre la que vemos una botella, un vaso de whisky y una gorra de plato; junto a estos objetos podemos leer una frase: “Aprenda inglés por correspondencia con discos o sin discos”, la escena se completa con la silueta de una mujer desnuda en blanco y negro en la parte inferior. De nuevo, Peters denunciaba la cosificación femenina así como las escasas oportunidades laborales de las mujeres, como indica M^a Jesús Folch:

“era un collage de iconos representativos de profesiones que afluían en esos años tales como modelos, azafatas, guías turísticas o secretarías personales de los nuevos empresarios, cuyo éxito estaba rodeado por una cierta aura erótica” (Folch, 2016:26).



Fig.14. ANA PETERS: *Junio*. Ilustración para el calendario de 1968 de *Estampa Popular de Valencia*, 1967.
 Serigrafía sobre cartulina. 34,6x24,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
 Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/calendario-estampa-popular-1968-5>

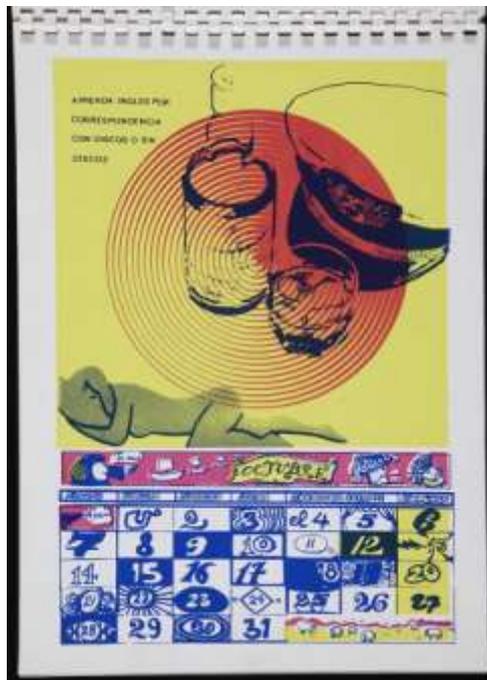


Fig.15. ANA PETERS: *Octubre*. Ilustración para el calendario de 1968 de *Estampa Popular de Valencia*, 1967.
 Serigrafía sobre cartulina. 34,6x24,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
 Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/calendario-estampa-popular-1968-9>

Las mujeres eran conscientes de que el régimen había creado una sociedad marcada por la división sexual del trabajo en claro retroceso respecto al periodo anterior en el que la mujer había tenido un papel importante en el ejercicio de su profesión. El abanico de profesiones al que nos acabamos de referir, así como la subalternidad de la mujer la esfera pública, son cuestionadas con ironía por Eulàlia Grau en dos de sus *Etnografías*: *Oficina* (fig. 16) y *Interior d'un avió* (fig.17), ambas de 1973. En la primera, Grau divide la imagen en dos registros: en el superior sitúa una fotografía de una oficina vacía, mientras que en el inferior vemos un recorte publicitario de ropa interior masculina. Claramente, la artista hace referencia a la idea de que la oficina vacía será ocupada al iniciarse la jornada laboral por los destinatarios de la propaganda publicitaria. La oficina era el espacio de trabajo por excelencia y sus sillas –con excepción de la figura de la secretaria al servicio del jefe– eran ocupadas mayoritariamente por hombres.



Fig.16. EULÀLIA GRAU: *Oficina* (*Etnografía*), 1973.

Emulsión fotográfica y anilinas sobre tela. 163,5x5x102, 5 cm. Colección particular.

Fuente: GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu (2013). *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, p. 38.

En *Interior d'un avió*, se hace referencia al trabajo de las azafatas de vuelo, ocupación destinada al sector femenino, ya que, de la misma manera que las enfermeras, puericultoras, modistas, secretarias o guías, se dedicaban a cuidar, a servir a los demás.



Fig. 17. EULÀLIA GRAU *Interior d'un avió* (Etnografía), 1973
Emulsión fotográfica y anilinas sobre tela. 113x5x152 cm. Colección MACBA.

Fuente: GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu (2013). *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, pp. 42-43.

Cerramos este apartado con una obra de Eulàlia Grau que documenta, mediante una selección de fragmentos de realidad extraídos de imágenes de la prensa, la subordinación femenina tanto en el ámbito doméstico como en el laboral, legal y jurídico; nos referimos a la serie *Discriminació de la dona* (1977). Se trata de una serie que se mostró en 1980 en la Galería Ciento de Barcelona, en la exposición organizada por Marisa Díez de la Fuente con un escrito de presentación de Maria Aurèlia Capmany. Con ella, se proponía tomar conciencia de la opresión que vivían las mujeres en todos los aspectos de la vida así como de las relaciones de poder que se articulaban entre los dos géneros en la línea de las reivindicaciones del feminismo de la época. De hecho un estudio de 2012 desde la perspectiva del feminismo marxista la interpreta como “una estigmatización del patriarcado y del capitalismo” (Rivera y Gaitán, 2012:54). Si bien es cierto que las estrategias formales utilizadas por Eulàlia Grau, son las típicas del arte comprometido dentro del conceptualismo de la época, éstas se ponen al servicio “de una deconstrucción de la dicotomía entre lo público y lo privado que la mayor parte de los artistas conceptuales no acertaron a emprender” (Mayayo, 2011:15), siendo una obra claramente feminista desde nuestro punto de vista, en la línea de la obra posterior de Jo Spence, *Who's holding the baby* (1978-1979) en la que se trata la faceta de la mujer

como ama de casa y trabajadora fuera del hogar a partir del fotomontaje. La serie se compone de seis serigrafías sobre acetato y plástico y un libro que las contiene. Los paneles están formados por una selección de imágenes descontextualizadas que se pueden leer de manera aislada o mediante el choque que producen las asociaciones por los emparejamientos que hace la artista.



Fig. 17. EULÀLIA GRAU: *Discriminació de la dona*, 1977.

Serigrafía sobre acetato y plástico. 50x79cm cada panel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/discriminacio-dona-discriminacion-mujer>

De entre los subtemas que se tratan, destacamos en este apartado las imágenes que hacen referencia al trabajo dentro y fuera del entorno doméstico. En la primera imagen de la figura 18, vemos como una ama de casa aprovisiona la despensa con la compra diaria y atiende al cuidado de sus hijos, una labor que documenta tantos instantes reales de la vida de las mujeres. La imagen se sitúa junto a otras en las que se puede ver a mujeres ocupadas en oficios precarios (secretarias, limpiadoras, hiladoras en una fábrica textil e incluso trabajadoras sexuales) relacionando así los trabajos fuera de casa con el de los cuidados domésticos y denunciando la doble jornada. La relación de imágenes seleccionadas pone de manifiesto que las mujeres quedaban confinadas a las tareas domésticas y a profesiones poco cualificadas y con escaso prestigio social; mientras que los hombres aparecen en un escalafón laboral superior, asociados directamente al ejercicio del poder social, político y económico.



Fig. 18 y 19. EULÀLIA GRAU: Fragmentos de *Discriminació de la dona*, 1977.

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/discriminacio-dona-discriminacion-mujer>

Las consecuencias de lo anteriormente expuesto son reflejadas por Eulàlia Grau en la imagen (fig.20) en la que vemos a una mujer delante de una mesa desordenada, fumando y con claros rasgos de agotamiento. Se trata del reflejo del malestar y la frustración que las mujeres sentían acerca de sus limitaciones y de la ausencia de cualquier posibilidad de autorrealización. Este malestar había sido retratado con infinita precisión por la norteamericana Betty Friedan quien, en *La mística de la feminidad* (1963), analizó la profunda insatisfacción de las mujeres norteamericanas consigo mismas y con su vida, así como la traducción de éstos en problemas personales y diversas patologías autodestructivas



Fig. 20. EULÀLIA GRAU: Fragmento de *Discriminació de la dona*, 1977.

Fuente: RIVERA, Sara; GAITÁN, Carmen (2012). “La polisemia de las imágenes: una análisis de la obra de Eulàlia Grau *Discriminació de la Dona* desde la perspectiva del feminismo socialista”, p.58.

8. CUERPOS VIOLENTADOS Y SEXUALIDAD FEMENINA

“Las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación” (Cixous, 1995:58). El cuerpo, como lugar de la identidad femenina, ha sido un campo de batalla para el movimiento feminista ya que se ha configurado como objeto de control y de dominio por parte del patriarcado y de la sociedad de consumo que, como hemos visto, lo cosifica. En este apartado queremos aproximarnos al cuerpo femenino desde diversos ángulos: como blanco de la violencia patriarcal a través de las relaciones entre los sexos; y como eje en la construcción de una nueva subjetividad en la que la mirada femenina es la protagonista, que reclama el control y reivindica una sexualidad autónoma y libre.

Como ya hemos visto, el modelo de mujer durante el franquismo era el de mujer abnegada, principio del que parte la idea de que las mujeres debían reprimir y sacrificar su felicidad por la de su marido. De esta manera, el cuerpo femenino quedaba supeditado a la gestación y a la conversión en objeto del placer ajeno, y esta dicotomía entre abnegación y objeto sexual convertía a la mujer en víctima, tal como evidenciarán las artistas estudiadas.

La etapa iniciada en enero de 1971 por Esther Boix a la que denomina *Els anys durs*, representa una toma de posición activa en defensa de la mujer y en la denuncia de las situaciones de opresión y explotación que padecía –ya apuntadas en obras de la década anterior como hemos visto-. *La desesperada lluita per sortir de la carcassa I* (1971) (fig.21), es, sin duda, una de sus obras más emblemáticas.

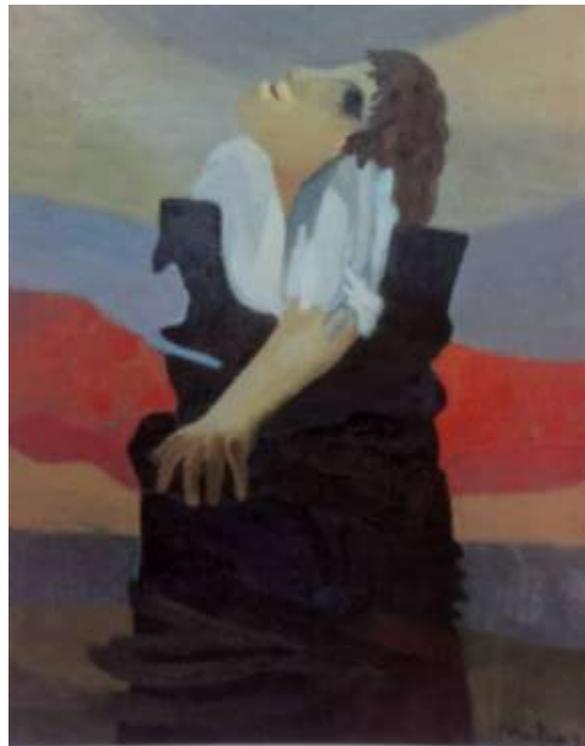


Fig.21. ESTHER BOIX: *La desesperada lluita per sortir de la carcassa I*, 1971.

Óleo sobre arpillera. 100x81 cm. Colección de la autora.

Fuente: CORREDOR MATHEOS, Josep et al. (1993). *Esther Boix*, p. 60.

En ella, Boix nos presenta a una figura femenina sobre un fondo plano dividido en bandas de colores llamativos, que se encuentra atrapada, con dificultad evidente consigue sacar un brazo y la cabeza hacia arriba, pero no más. La mujer intenta liberarse del caparazón, del vestido que lleva, símbolo de su sometimiento, el mismo envoltorio que viste el cuerpo desde los condicionamientos asignados al género femenino que

representará años más tarde Fina Miralles en *Standard*, cuando nos presenta a una madre vistiendo a su hija. *La desesperada lluita* de Boix es una declaración de intenciones, una exhibición de la fortaleza de las mujeres para intentar liberarse de la opresión en la que vivían durante el tardofranquismo.

Inmediatamente después, Esther Boix desarrolla una serie titulada *Dianas*, en la que insiste en el tema de la represión y la explotación de la mujer como objeto. En las obras de esta serie, con un lenguaje ahora geometrizable, realiza una contraposición entre fragmentos del cuerpo femenino desnudo y una diana; es decir, el cuerpo femenino como blanco de toda suerte de agresión.



Fig.22. ESTHER BOIX: *No clou* (Serie *Dianas*), 1971.

Óleo sobre tela. 65x54 cm. Colección de la autora.

Fuente: RADRESA I FONTS, Josep et al. (2006). *Esther Boix. Miralls i miratges*, p. 75.

La máxima definición de la serie la encontramos en *No clou* (fig.22), en la que un torso de rectángulos azules se identifica casi al completo con la diana y es violentado por unas manos de color naranja que tiran de los extremos de una tela apretándolo y deformando su cintura. Noemí de Haro (2013:168), recoge los comentarios de la época de Maria Lluïsa Borràs y de José María Carandell: la primera se refería a una geometría (y quizá también a un cuerpo) vencida y subyugada; mientras que el segundo escribía “acerca de un cuerpo herido cuya unidad había sido destruido por una grieta”. En nuestra opinión, Boix hace referencia a la represión femenina, a la denuncia de la existencia encorsetada de las mujeres de su época, siendo las manos que aprietan, y que

no acaban de cerrar el corsé –quizás a causa de la resistencia femenina-, el símbolo del orden patriarcal.

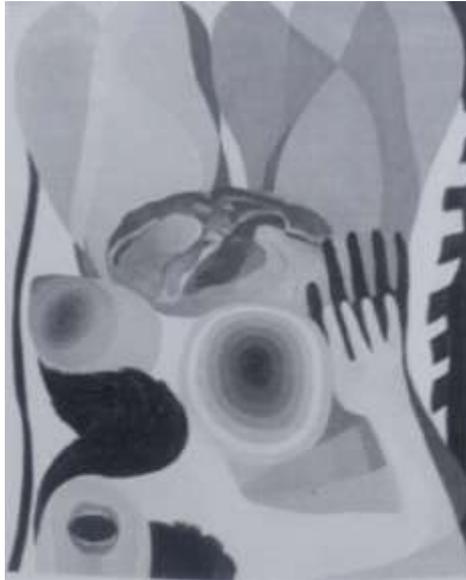


Fig.23. ESTHER BOIX: *Sèrie del pa -4-*, 1972.
Óleo sobre tela. 81x65 cm. Colección particular.
Fuente: CORREDOR MATHEOS, Josep et al. (1993). *Esther Boix*, p. 80.



Fig.24. ESTHER BOIX: *Ella*, 1973.
Óleo sobre tela. 61x46 cm. Colección Ricard Creus.
Fuente: RADRESA I FONTS, Josep et al. (2006). *Esther Boix. Miralls i miratges*, p. 11.

La *Sèrie del Pa*, es una denuncia abierta contra la explotación humana, tomando la imagen de la mujer como símbolo clave de esta degenerada situación. En *Sèrie del pa -*

4- (1972) (fig.23), podemos observar a una figura femenina estirada a la que ha pintado los pechos como dianas –en la línea de la serie anterior- y un pan en el vientre a modo de feto. En este caso, la mujer sigue siendo blanco sexual del patriarcado a la vez que “madre nutricia” en una imagen, a nuestro modo de ver, de una maternidad esclavizante.

En *Ella* (1973) (fig. 24) insiste en el tema de la violencia sobre el cuerpo de las mujeres: si en *No clou* veíamos unas manos de color naranja que apretaban el torso de una mujer, en este caso, las manos masculinas aprietan los pechos de una mujer a la que se le tapa la boca, negándole la posibilidad de disentir.

En 1975, Eulàlia Grau trabajó en *Cancionero de los hombres verticales y los hombres horizontales*, un libro de artista que nunca llegó a publicarse por falta de interés editorial. El libro organizaba las imágenes en secuencias representativas en las que hombres triunfadores aparecían en posición vertical, mientras que los fracasados se presentaban en horizontal.



Fig.25. EULÀLIA GRAU: Fragmento de *Cancionero de los hombres verticales y los hombres horizontales*, 1975.

Libro, impresión fotográfica sobre papel. 29,5x22 cm. Colección particular.

Fuente: GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu (2013). *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*, p. 82.

En una de estas imágenes (fig. 25) podemos ver cómo en la parte superior y en vertical aparecen soldados acompañados por una religiosa, mientras que en la parte inferior, el

cuerpo de una mujer semidesnudo está recostado sobre un lecho con claros efectos de haber sido objeto de maltrato: el maltrato femenino con el beneplácito del ejército y de la iglesia, instituciones que perpetuaban el orden social.

En *Discriminació de la dona* (1977) veíamos que, junto a las imágenes de amas de casa, empleadas fabriles o limpiadoras, también aparecían fotografías vinculadas a la industria del sexo, evidenciando la idea de que el patriarcado había hecho de la mujer un objeto, llevándola a la prostitución y a la pornografía para el consumo masculino, siendo ésta otra forma de violencia sobre el cuerpo femenino.

Llegados a este punto, vemos como las artistas protagonistas de este estudio visibilizan la progresiva toma de conciencia de la violencia que se ejercía sobre las mujeres y de los mecanismos de poder que lo permitían. Fina Miralles trabajó explícitamente este tema en *Standard*, donde ya vimos como el cuerpo femenino es el territorio en el que se ejerce la violencia en todas sus formas, en las series *Matances* y *Emmascarats* continuará haciendo referencias.

Emmascarats (1976) (fig. 26) es una serie de retratos fotográficos en los que la actriz Anna Lizarán aparece con el rostro cubierto con diversos elementos: un velo, el capuchón de un verdugo, un plástico y una mantellina. En una de las fotos, quizás la más dura, vemos a Lizarán desnuda con los ojos, la nariz y la boca tapados, impedidos en su función por unas correas. Si bien, la obra pretende ser una reflexión sobre las apariencias sociales, lo es también sobre la represión y la violencia ejercidas sobre el cuerpo femenino, en la misma línea de lo que denunciaban Esther Boix y Eulàlia Grau. Assumpta Bassas (2001:101) establece relaciones entre las imágenes de Miralles y la performance *Ablutions* (1972) de Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel y Aviva Ramani, en la que se vendaba el cuerpo de una mujer y se le sumergía en diferentes líquidos mientras que de fondo se escuchaba una grabación en la que diferentes mujeres explicaban su experiencia después de ser violadas. Por su parte, Juan Vicente Aliaga (2014:18), relaciona *Emmascarats* con las acciones en las que Ana Mendieta reflexionaba sobre la violencia y los estereotipos de género.

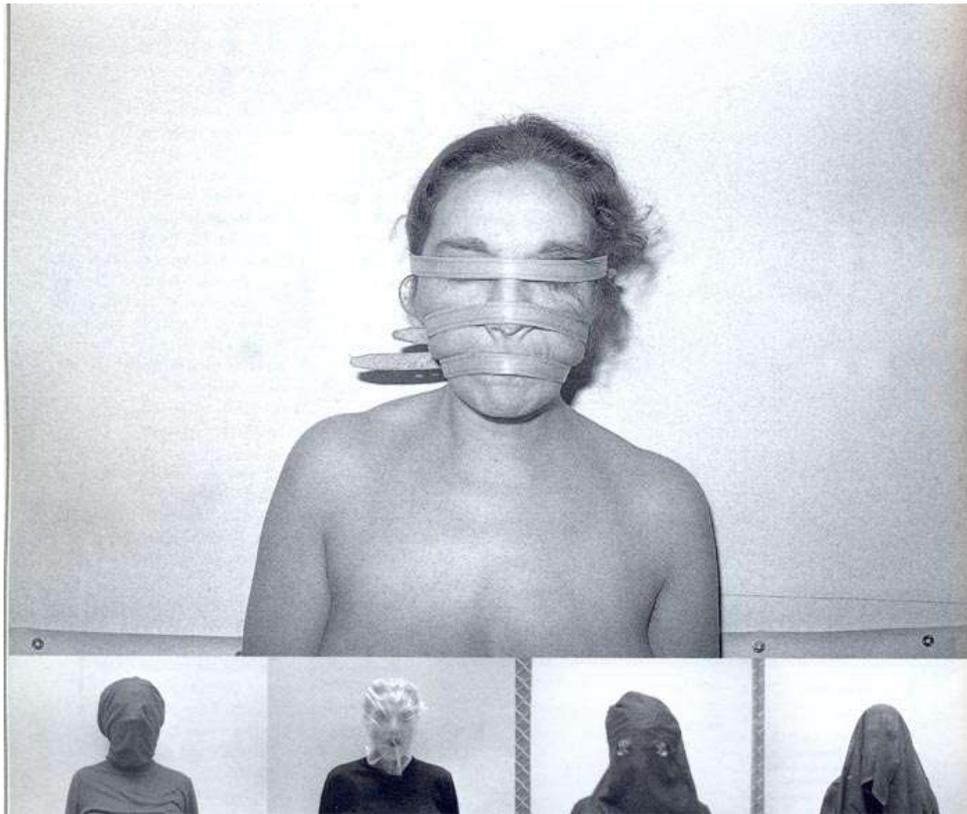


Fig.26. FINA MIRALLES: *Emmascarats*, 1976.

Documentación fotográfica sobre cartón pluma. (2x) 40x60 cm. (4x) 40x40cm. Museu d'Art de Sabadell.
Fuente: <http://musacvirtual.es/genealogiasfeministas/wp-content/uploads/2012/06/enmascarats.jpg>

Las fotografías de *Emmascarats* formaban parte del trabajo previo de la serie *Matances* presentada el mismo año en la Galería G. Estaba formada por una serie de composiciones y fotomontajes que combinaban técnicas diversas: dibujos y textos escritos a lápiz, imágenes de revistas, fotografías de acciones anteriores, palabras hechas con espray tipo grafiti o imágenes extraídas de revistas y de álbumes de su propia familia. El tema general de la serie era la muerte física y psicológica producida por el poder y la manipulación. De entre las diferentes imágenes de formas de violencia que se muestran, destaca la ejercida sobre las mujeres representada a partir de imágenes femeninas sobre las que se ha dibujado una diana –misma analogía que hemos visto en Esther Boix- o una cruz de anulación. Anulación que se experimentaba especialmente a través del matrimonio. Éste despojaba a la mujer de su individualidad, de su existencia como sujeto. Entendido como instrumento de poder y opresión hacia las mujeres, fue un tema objeto de lucha dentro de la agenda feminista que reclamaba aspectos tan básicos como el divorcio y la abolición de la ley del adulterio. En una de las imágenes de *Matances*, titulada *Entre baionetes* (fig.27), Miralles hace referencia a este tema. Se

trata de un collage que incluye tres imágenes: una fotografía de una pareja el día de su boda, dos imágenes de actos religiosos en los que vemos a un alto cargo de la iglesia y a unas monjas haciendo el saludo fascista; la escena se completa con un gran dibujo de una bayoneta que representa la violencia y la represión ejercida por las instituciones religiosas y por el matrimonio hacia las mujeres. Si en el orden social establecido el matrimonio era sinónimo de la consecución de la felicidad y de la sublimación de la mujer –las “solteronas” quedaban para “vestir santos” y eran rechazadas socialmente-, Miralles hace una crítica a la institución como instrumento de la opresión femenina.

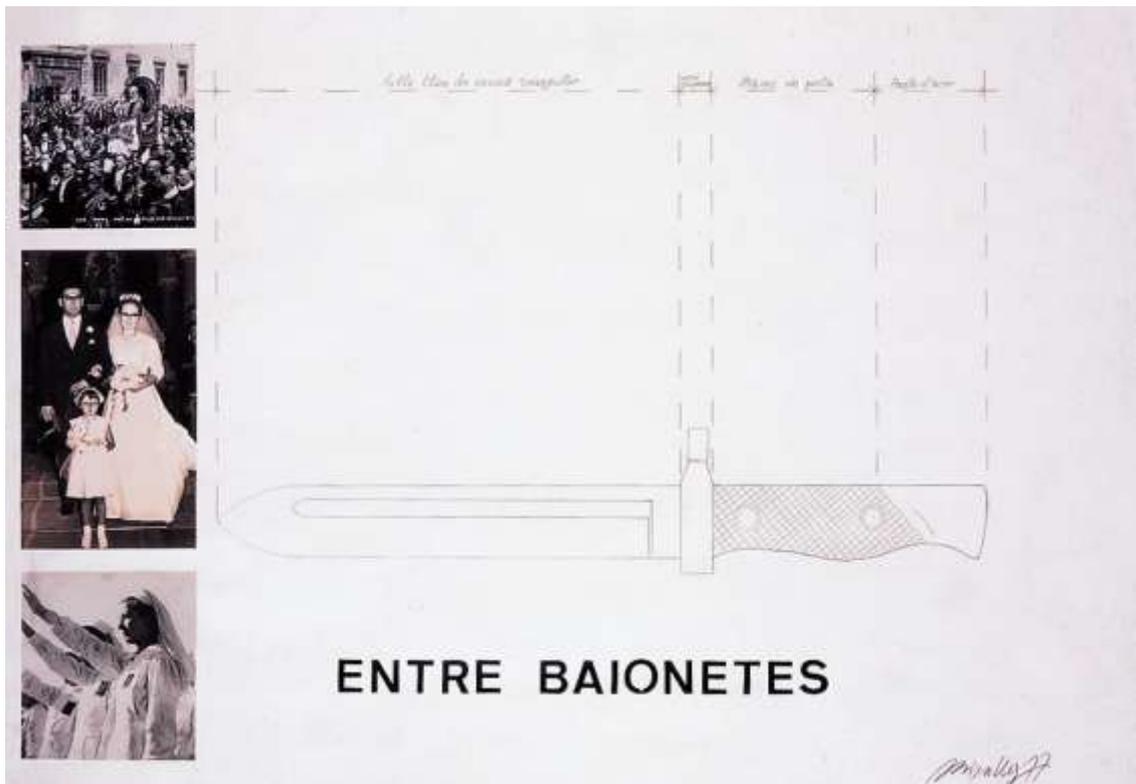


Fig.27. FINA MIRALLES: *Entre baionetes* (Serie *Matances*), 1977.

Técnica mixta, fotocomposición y dibujo sobre papel. 5x66, 5 cm. Colección Museu d' Art de Sabadell.

Fuente: LOZANO, Rossend et al. (2001). *Fina Miralles. De les idees a la vida*, p.61.

Frente a la denuncia por parte de las artistas de la utilización del cuerpo femenino como objeto del deseo y de la violencia masculina; otras artistas reflejaron las luchas reivindicativas feministas que reclamaban el derecho al propio cuerpo en el terreno de la libertad sexual y en la búsqueda de la propia identidad. El sentimiento de que se llega a conocer la propia identidad a través de las parcelas de la intimidad fue una de las motivaciones de las artistas feministas de los años setenta, como decía Lucy Lippard en 1976: “Una mujer, usando su propia cara y su propio cuerpo tiene derecho a hacer lo

que ella desee con ellos, pero existe un sutil abismo que separa el uso que el hombre hace de la mujer para excitarse sexualmente del uso que la mujer hace del cuerpo de la mujer para denunciar ese insulto” (Lippard, 1976: 122).

Mari Chordà, se adelantó una década a las artistas a las que hacía referencia Lucy Lippard en su ensayo. Es la única de las artistas estudiadas en el presente trabajo que se identificó abiertamente con el movimiento feminista español participando activamente como poeta, artista y editora. Con solo veintiséis años fundó el local *Hogar* en Amposta donde se realizaban conciertos de la Nova Cançó y actos de reivindicación social y cultural. En Barcelona fue cofundadora del *Bar Biblioteca Feminista LaSal*, y de la editorial *LaSal, edicions de les dones* que se convirtió en un lugar de ocio, acogida e intercambio cultural para muchas mujeres activo entre 1977 y 1979. Más tarde, junto a Concha Llinàs, recrearon y mantuvieron el espacio hasta 2009, participando activamente en la lucha por la recuperación de su legado, hoy conocido como el Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison, uno de los espacios feministas de referencia en la ciudad condal a día de hoy.

En la década de los sesenta, cuando aún no se había producido la identificación de las artistas del ámbito anglosajón con el feminismo de la segunda ola, Mari Chordà empezó a trabajar en la serie *Vaginals* (1963-66), en la que comenzó a pintar genitales en lo que ella definió como un *lenguaje no figurativo*, una estética entre la abstracción y la fotografía del primer plano que la distanciaba del oficialismo informalista y misógino. Las obras de la serie le permiten experimentar con representaciones pictóricas de la sexualidad femenina alternativas al cliché masculino, mediante la autorepresentación y la puesta en valor de la experiencia corporal propia.

Como ella misma explicaba: “Quería pintar-hablar sobre la vida sexual y la identidad sexual, mis obras son una investigación personal del cuerpo femenino”⁷. *La gran vagina* (1966) (fig.28), representa la culminación de este proceso en el que investiga la representación visual de la feminidad desde una perspectiva fisiológica, en el que descubre su propio cuerpo, tratándolo como un paisaje y generando nuevas referencias para significar esta feminidad. A modo de paisaje colorista, con formas onduladas y fluidas, reivindica una sexualidad autónoma y libre y se convierte en dueña de la misma.

⁷ Extraído de la entrevista a Mari Chordà en ocasión de su participación en la exposición *The World Goes Pop*. Tate Modern (17/9/2015-24/1/2016). Consultable en <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/mari-chorda>



Fig.28. MARI CHORDÀ: *La gran vagina (Serie Vaginals)*, 1966.
Cera sobre papel. 41x53 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/gran-vagina>

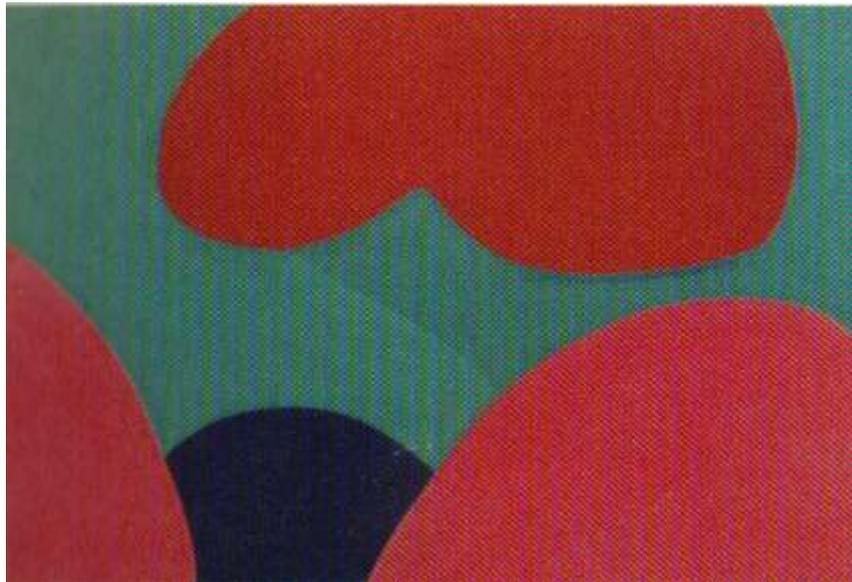


Fig.29. MARI CHORDÀ: *Autoretrat embarassada, setè mes (Serie Autoretrat embarassada)*, 1966.
Gouache barnizado sobre cartón y vinilo sobre muro. 25x35 cm. Colección de la artista.
Fuente: <http://musacvirtual.es/genealogiasfeministas/mari-chorda/>

En otras ocasiones representa directamente el acto sexual, nos referimos a *Coitus Pop* (1968), en la que mediante la utilización de un dibujo de contornos nítidos y contrastes acentuados de colores brillantes, nos presenta dos formas que nos remiten a una vagina

y un falo que la penetra que se muestran de manera festiva y alegre, casi como un paisaje.

Entre 1966 y 1967, durante el embarazo de su hija Ángela, realiza la serie de *gouaches*: *Autoretrat embarassada* (fig.29), en la que, con un lenguaje a base de formas ovoides que alude a la fertilidad y al cuerpo gestante, documenta los cambios que experimenta su cuerpo durante los nueve meses de gestación. Frente a la iconografía tradicional de la maternidad, Chordà representa el proceso físico de la gestación visto a través de su mirada subjetiva, visto desde dentro, reflexionando sobre el impacto que tuvo el embarazo sobre su cuerpo. Creemos importante destacar aquí, que Mari Chordà se quedó embarazada durante una corta estancia en París, en la que colaboró con una célula del Partido Comunista Español. Según sus palabras, la experiencia fue decepcionante, entre otros motivos, porque a raíz de su embarazo el partido dejó de contar con ella, cosa que hace evidente que, incluso en las filas de los partidos de izquierda, la marginación femenina era un hecho constatado.

Cabe poner en valor que la idea de generar este tipo de autorepresentaciones era totalmente novedosa en nuestro país y que antecede a las imágenes vaginales que algunas feministas del ámbito anglosajón, como Judy Chicago, Valie Export o Magdalena Abakanowicz, desarrollarían posteriormente. Por último, me gustaría destacar que en su faceta como poeta también dejaba explícita la necesidad de crear espacios de reflexión y de significar la experiencia de su propia sexualidad; de hecho *Quadern del cos i de l'aigua* (1978) es una de las primeras publicaciones en nuestro país en la que se describe el erotismo lésbico.

Las obras de Mari Chordà efectuadas en los años sesenta, presentan concomitancias temáticas y formales con las de la serie *Morfologías* (1973) (figs. 30 y 31) de Ángela García Codoñer. En ellas, la artista aborda el género del desnudo femenino como sujeto de su propio deseo. Como la misma artista explica, la serie se desarrolló como respuesta a su misma anatomía, es una serie íntima y biográfica, lírica, alegre y vital. Se trata de una manera de representar la interioridad que conecta con la liberación femenina. *Morfologías*, anterior a *Misses* y *Labores* que hemos visto en el apartado dedicado a los estereotipos femeninos, fue presentada en la Galería Val y 30 en 1973 con escaso éxito por parte del público y de los agentes artísticos de la época. La misma artista

reflexionaba en una entrevista⁸ sobre ello argumentando que nadie tenía interés en adquirir “una teta de metacrilato” en referencia a *Tetapop* (1973) (fig. 32) y que sus propios compañeros de generación nunca se interesaron por unas piezas que miraban el mundo con otros ojos y que reclamaban cambiar la mirada hacia el cuerpo femenino.



Fig.30. ÁNGELA GARCÍA CODOÑER: *Divertimento* (Serie Morfologías), 1973.
Acrílico sobre lienzo y madera. 150x100 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/divertimento>



Fig.31. ÁNGELA GARCÍA CODOÑER: *Self-Distraccion* (Serie Morfologías), 1973.
Acrílico sobre lienzo montado sobre aglomerado. 100x100 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/self-distraccion-auto-distraccion>

⁸ Entrevista hecha por Clara Solbes en noviembre de 2020. Consultable en <http://www.arteyculturavisual.com/2020/11/23/quien-iba-a-comprar-una-teta-de-metacrilato/>

Morfologías está compuesta por acrílicos de colores planos y contrastados en los que García Codoñer deforma pechos, muslos y nalgas. La artista había visto la obra que en ese momento realizaba el estadounidense Tom Wesselmann, sin embargo su manera de presentar el cuerpo dista de la objetualización inherente a las obras de Wesselmann, incluso cuando el protagonista único es un pecho de color rosa sin más. Frente a los planteamientos masculinos, tanto Mari Chordà como Ángela García Codoñer critican, ironizan y subvierten las imágenes de la mujer difundidas por la tradición del desnudo femenino, reclamando la existencia de un yo femenino y ejerciendo la toma de conciencia a partir de la experiencia personal, ya que “lo personal era político”.



Fig.32. ÁNGELA GARCÍA CODOÑER: *Tetapop* (*Serie Morfologías*), 1973.
Metacrilato pintado y madera. 26x29,7x7 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tetapop>

9. CONCLUSIONES

Tal como se indicaba en la introducción del trabajo, la presente investigación tenía como objetivo reivindicar el trabajo de una generación de artistas españolas durante el tardofranquismo y los inicios de la transición por la simple necesidad de darles visibilidad de acuerdo con la sorpresa que me producía su omisión en los planes de estudio cursados a lo largo de mi trayectoria académica y profesional.

La hipótesis inicial partía de la sospecha de que en la obra de las artistas estudiadas existía una voluntad de reflexión y de denuncia sobre la condición femenina, y que éstas fueron pioneras en nuestro país en el tratamiento artístico de las cuestiones de género. Dicha hipótesis deconstruía la idea generalizada de que el discurso feminista llegó al arte español de manera tardía como un producto de importación anglosajón. Después de la investigación, podemos constatar que, a pesar de las dificultades derivadas del contexto político y de que la crítica de la época lo pasara por alto, existió en nuestro país una generación de artistas mujeres que introdujeron modos de ver que evidenciaban la marginación de las mujeres, así como la necesidad de construirse una identidad propia, lejos de la mirada subalterna del orden patriarcal.

El marco de análisis de las obras aquí expuestas no se ha basado en el formal y estilístico de las mismas, sino que lo que se ha pretendido es investigar más allá de la historia moderna del arte, para indagar en los intereses, inquietudes y reflexiones por parte de las artistas sobre la condición femenina; es por ello que los marcos interpretativos aparentemente “neutrales” desde los que se ha estudiado la obra de las artistas: el realismo crítico y el pop art –en el caso de Esther Boix, Ana Peters, Ángela García Codoñer y Mari Chordà-, y el conceptualismo catalán, – para Eulàlia Grau y Fina Miralles-, son insuficientes y no permiten en análisis en profundidad sobre las cuestiones de género vinculadas a las propuestas artísticas del arte contemporáneo español de los años sesenta y setenta.

Tampoco se ha querido circunscribir el desarrollo de las prácticas relacionadas con el feminismo a espacios geográficos concretos, sino que se ha querido mostrar una panorámica general sobre las prácticas artísticas femeninas durante el tardofranquismo y los inicios de la transición. El criterio de selección de las artistas estudiadas se ha basado en la significación de las obras escogidas así como en su papel como precursoras en el tratamiento de las cuestiones de género en nuestro país. Podemos afirmar en este

sentido que las pioneras prácticas de Esther Boix, Ana Peters o Mari Chordà en los años sesenta, representaron el nexo de unión entre las que se significaron durante la segunda república como Ángeles Santos, Remedios Varo o Maruja Mallo, y las generaciones de artistas posteriores. En estas prácticas pioneras de los sesenta ha quedado demostrado el interés por indagar sobre las injusticias de la sociedad patriarcal y sus modos de representación femenina, así como la necesidad de reivindicación de la identidad sexual. Estos intereses seguirán vigentes en la década posterior con la consolidación del movimiento feminista y el final del franquismo en el que las reivindicaciones se volverán abiertamente políticas, evidenciando que “lo personal era político” como hemos visto con las propuestas de Ángela García Codoñer, Eulàlia Grau y Fina Miralles.

Los apartados de análisis nos han permitido ver cómo las artistas coincidían en intereses y temas de reflexión y que éstos estaban claramente relacionados con el pensamiento feminista contemporáneo a pesar de que no tener referentes de artistas mujeres y de que no estuviesen organizadas entre ellas ni tuvieran ningún sustrato teórico de base. Tampoco quisieron identificarse con el movimiento feminista por desinterés o por cautela, con la excepción de las colaboraciones puntuales de Eulàlia Grau y del activismo de Mari Chordà.

En el apartado dedicado a la construcción del género, hemos visto cómo Ana Peters, Ángela García Codoñer, Eulàlia Grau y Fina Miralles analizan y cuestionan de forma cáustica los mecanismos mediante los cuales el régimen construyó el rol de mujer dócil, abnegada y objetualizada, a partir del orden social, la educación y la estereotipia difundida por los *mass media* y la cultura popular.

Otro de los aspectos tratados por la agenda feminista, la división sexual del trabajo y la distinción entre el espacio público y el privado, también es objeto de análisis por parte de nuestras artistas. En el apartado dedicado al discurso de la domesticidad y al trabajo asalariado, hemos constatado como desde 1963, obras como *Planxadora III* de Esther Boix, ya denunciaban la insatisfacción de las mujeres ante la reclusión al hogar y al trabajo doméstico que tenían asignado por razón de su género. Asimismo, hemos visto también, que, en el momento en el que se incorporan al mundo laboral, lo hacen en ocupaciones subalternas a los hombres y con poco margen para la autorrealización, lo que supone una clara discriminación, como explicita Eulàlia Grau con el título de la

serie de fotomontajes presentada en la Galería Ciento de Barcelona por Maria Aurèlia Capmany, hecho que no es casual y que conecta el contenido de la serie con el feminismo de los años setenta.

La situación de subordinación y represión femeninas también se materializaba en las relaciones íntimas entre los dos sexos. En el apartado dedicado a la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino, hemos visto como ya, a principios de los setenta, Esther Boix muestra de manera sutil cómo se materializaba esta violencia patriarcal con obras como *No Clou* (1971) o *Ella* (1973), incitando con sus obras a liberarse y “sortir de la carcassa”. Unos años más tarde, Eulàlia Grau y Fina Miralles presentarán de manera más explícita la violencia ejercida contra las mujeres a través del maltrato físico o de la institución que perpetuaba la sumisión femenina: el matrimonio. Otra de las cuestiones apuntadas al inicio del trabajo planteaba si las artistas estudiadas construyeron una iconografía propia que partiera de las experiencias propias relacionadas con su cuerpo y su sexualidad. Tras la investigación podemos afirmar que así fue en el caso de Mari Chordà y Ángela García Codoñer: ambas denunciaron la utilización del cuerpo femenino como objeto de deseo y, frente a la mirada voyerística masculina, lo representaron desde su propia experiencia, en una mirada auténticamente femenina, en una reivindicación de libertad sexual y representativa.

Otra de las conclusiones a las que se llega con esta investigación es que la obra de estas artistas presenta coincidencias, en los temas y objetivos que plantean, con la de ciertas artistas extranjeras vinculadas al feminismo, a pesar de no haber tenido contacto con ellas. Los presupuestos de Ana Mendieta, Martha Rosler, Jo Spence o Judy Chicago, se asemejan a los de las artistas españolas, quienes, incluso en alguna ocasión los anteceden, como es el caso de las iconografías vaginales de Mari Chordà anteriores a las de Judy Chicago.

Por último, cabe destacar el escaso interés por parte de la crítica del momento por la producción artística en clave de género de las artistas estudiadas, quienes fueron incluidas con desdén en estudios sobre el realismo crítico, el pop art o el conceptualismo catalán de manera accesoria en relación con sus coetáneos, e incluso menospreciadas. Es especialmente significativa, en este sentido, la crítica demoleadora de la que se considera, en palabras de Isabel Tejeda y M^a Jesús Folch (2018) “la primera exposición de obra feminista que hayamos encontrado a día de hoy en España”. Nos

referimos a *La imagen de la mujer en la sociedad de consumo*, presentada por Ana Peters en 1966; es especialmente significativo que tras su clausura la artista dejara su trabajo para dedicarse exclusivamente al cuidado de su familia. Asimismo, destacamos que la herencia feminista se ha visto sistemáticamente ignorada en los relatos oficiales sobre la historia reciente del arte en el estado español. En este sentido, cabe destacar y poner en valor los trabajos que han revisado este vacío llevados a cabo por Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo, Assumpta Bassas, M^a Jesús Folch, Isabel Tejeda o Noemí de Haro, quienes han iniciado el trabajo para paliar la falta de una lectura genealógica sobre la producción artística feminista en la España de los años sesenta y setenta, labor que es necesario continuar por parte de la historiografía actual del arte.

BIBLIOGRAFÍA.

ALARIO TRIGUEROS, María Teresa (2008). *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

AGUILERA CERNI, Vicente (1970). *Iniciación al arte español de la postguerra*. Madrid: Península.

ALIAGA, Juan Vicente (2004a). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

ALIAGA, Juan Vicente (2004b). “La memoria corta: arte y género”, en *Revista de Occidente*, núm. 273, febrero de 2004, pp. 57-68.

ALIAGA, Juan Vicente (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.

ALIAGA, Juan Vicente (2012) [en línea]. “El punzante pasado. Sobre arte, historia y memoria en el estado español”, en *Espacio, tiempo y forma. Serie V Historia Contemporánea*, t. 24, pp. 131-145. [Fecha de consulta: 30 de abril 2020].

<http://revistas.uned.es/index.php/ETfv/article/viewFile/10261/9799>

ALIAGA, Juan Vicente (2014). “Dos frentes abiertos en el heteropatriarcado”, en ALIAGA, Juan Vicente, G. CORTÉS, José Miguel. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Barcelona-Madrid: Egales, pp.13-73.

ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia (eds.) (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up.

AMORÓS, Celia; De MIGUEL, Ana (eds.) (2005): *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización. Volumen 2: Del feminismo liberal a la postmodernidad*. Madrid: Minerva.

AUGUSTÍN PUERTA, Mercedes (2003). *Feminismo, identidad personal y lucha colectiva (análisis del movimiento feminista español en los años 1975 a 1985)*. Granada: Universidad de Granada.

BARFIELD, T. (ed.) (2017). *Diccionario de antropología*. Barcelona: Bellaterra.

BASSAS VILA, Assumpta (2001). “Fina Miralles: natura, cultura i cos femení, una perspectiva des del gènere”, en HURTADO GINER, Agustí et al. *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Museu d’Art de Sabadell, pp. 91-106

BASSAS VILA, Assumpta (2013). “Feminismo y arte en Catalunya en las décadas de los 60 y 70: escenas abiertas y esferas de reflexión”, en ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, pp. 213-236.

BASSAS VILA, Assumpta (2015) [en línea]. *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia*. Tesis doctoral en la Universitat de Barcelona. [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2020]

<https://www.tdx.cat/handle/10803/387112#page=1>

BEAUVOIR, Simone de (2005) [1949]. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

BELBEL, María José et al. (2012) [en línea]. *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada, Barcelona, Madrid: Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS y UNIA. [Fecha de consulta: 15 de abril 2020].

<https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/desacuerdos-7-sobre-arte-politicas-esfera-publica-estado-espanol>

BOOTH, Wayne C. et al. (2008). *Cómo convertirse en un hábil investigador*. Barcelona: Gedisa.

BOZAL, Valeriano (1966). *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Ciencia Nueva.

BUTLER, Judith (2001) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

CARANDELL, José María. (1976). *Esther Boix*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural.

CARRO FERNÁNDEZ, Susana (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea.

CIRICI PELLICER, Alexandre (1971). “Entorn de l’art conceptual”, en *Serra d’Or*, año XIII, núm. 144, septiembre 1971, pp. 55-56.

CIRICI PELLICER, Alexandre (1977). “Eina fa deu anys”, en *Serra d’Or*, año XIX, núm. 208, enero 1977, pp. 41-44.

CISCAR, Consuelo.; ROSE, Barbara. (2007). *Ana Peters*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern.

CIXOUS, Hélène (1995) [1975]. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos.

CREUS, Maia (2012) [en línea]: “Fina Miralles, el cos de l’artista en l’art”, en *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, núm. 185, 2012, pp. 20-23. [Fecha de consulta: 15 de junio de 2020].

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3956475>

CORCUFF, P. (2013). *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*. Madrid: Siglo XXI.

CORREDOR MATHEOS, Josep et al. (1993). *Esther Boix*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials.

CHADWICK, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.

DE DIEGO, Estrella (1987). *La mujer y la pintura del siglo XIX español: cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid: Cátedra.

DE DIEGO, Estrella (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Machado editores.

DE HARO GARCÍA, Noemí (2011a) [en línea]. “Entre la memoria y la historia: método para estudiar la primera red de artistas antifranquistas”, en *Anales de Historia del Arte*. Vol. extraordinario, 2010, pp. 123-137. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2020].

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3365334>

DE HARO GARCÍA, Noemí (2011b) [en línea]. “El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración”, en *Arte, individuo y sociedad*. Vol. 23, núm. 2, 2011, pp. 85-96. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2020].

<https://dialnet-unirioja-es.biblioteca-uoc.idm.oclc.org/servlet/articulo?codigo=3822783>

DE HARO GARCÍA, Noemí (2012) [en línea]. “*Nulla aethetica sine ethica*. Una aproximación crítica a la historia del arte comprometido contra el franquismo”, en *Ilcea. Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*. Núm. 16, 2012, pp. 1-12. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2020].

<https://journals.openedition.org/ilcea/1290>

DE HARO GARCÍA, Noemí (2013). “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina en el realismo crítico. Revisando la historia oficial del antifranquismo”, en ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, pp. 151-169.

DE LA VILLA, Rocío (2013) [en línea] “Crítica de arte desde la perspectiva de género”, en *Investigaciones Feministas*, vol.4, 2013, pp. 10-23. [fecha de consulta 12 de marzo de 2020].

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=148441>

DE MIGUEL, Ana (2000). “Los feminismos”, en AMORÓS, Celia (dir.) *Diez palabras clave sobre mujer*. Pamplona: Verbo divino.

ENJUANES PUYOL, Sol (2020). “El gravat en la segona meitat del segle XX”, en *L’art del gravat català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp.227-269.

ESCARIO, Pilar; ALBERDI, Inés; LÓPEZ-ACCOTTO, Ana Inés (1996): *Lo personal es político. El movimiento feminista en la transición*. Madrid: Instituto de la Mujer.

FARRÉ, Natàlia (2013) [en línea]: “Eulàlia Grau, arte con ética”, en *El Periódico*, 8-2-2013. [Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2020].

<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20130207/eulalia-grau-arte-etica-2312661>

FAXEDAS, Lluïsa (comp.) (2009). *Feminisme i història de l’art*. Girona: Documenta Universitària.

FEBO, Giuliana di (1979). *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*. Barcelona: Icaria.

FIRESTONE, Shulamith (1976) [1973]. *La dialéctica del sexo*. Barcelona: Kairós.

FOLCH, M^a Jesús. (2016). *Ana Peters. Mitologías políticas y estereotipos femeninos en los sesenta*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

FRIEDAN, Betty (2016) [1963]. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. (2006). “La figuració renovadora d'Esther Boix”, en *Esther Boix. Miralls i miratges*. Girona: Fundació Fita-Casa de Cultura de Girona-Museu d'Art de Girona, pp.18-20.

GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu (2013). *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: MACBA.

GRANDAS, Teresa. (2013). “Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats”, en GRANDAS, Teresa; MARÍ, Bartomeu. *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: MACBA, pp.11-32.

GRANDAS, Teresa (2020) [en línea]: “Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen”, en DÍAZ, Tamara et al.: *Fina Miralles. Soy todas las que he sido*. Barcelona: MACBA, pp.110-118. [Fecha de consulta: 3 de diciembre de 2020].

<https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/soc-totes-que-he-sigut-soy-todas-que-he-sido>

HARAWAY, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

KAPLAN, Temma (1999). “Luchar por la democracia: formas de organización de las mujeres entre los años cincuenta y los años setenta”, en AGUADO, Ana M. (ed.). *Mujeres, regulación de conflictos sociales y cultura de la paz*. Valencia: Universitat de València, pp. 89-97

LAMAS, Marta (1999) [en línea]. “Perspectivas de género: una introducción”, en CAMPERO, María del Carmen (coord.). *Abriendo espacios. Un proyecto universitario desde la perspectiva de género*. México: Universidad Pedagógica Nacional, pp. 53-59. [fecha de consulta 24 de mayo de 2020]

<http://explora.ajusco.upn.mx:8080/jspui/handle/123456789/599>

LAMAS, Marta (2006). “Género: algunas precisiones conceptuales y teóricas”, en LAMAS, Marta. *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones*. México: Taurus, pp.91-114.

LARUMBE, María Ángeles (2002). *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

LARUMBE, María Ángeles (2009). *Vindicación feminista. Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

LIPPARD, Lucy (1976). *From the Center feminist Essays on Women’s Art*. Nueva York: Dutton.

LLORENS, Tomàs. (1966) [en línea]. *Ana Peters. Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo*. Texto para el catálogo de la exposición celebrada en la Galería Edurne, del 2 al 19 de abril Madrid. [Fecha de consulta: 15 de junio de 2020].

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/ana_peters_ordenado.pdf

LLORENS, Tomàs. (2012) [en línea]. “Homenaje a Ana Peters”. IVAM, 2012 [Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2020].

<https://www.ivam.es/es/exposiciones/homenaje-a-ana-peters-2/>

LÓPEZ F. CAO, Marián (2009) [en línea]. “Las artistas que leyeron a Beauvoir. Encuentros y disidencias”, en *Investigaciones Feministas*. Vol. 0, 2009, pp. 47-63. [fecha de consulta 2 de mayo de 2020]

<https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE0909110047A>

LÓPEZ HERNÁNDEZ, María Teresa (2012) [en línea]. “El PCE y el feminismo en España (1960-1982). En *Investigaciones Feministas*, vol. 2 (2011), pp. 299-318. [fecha de consulta 30 de abril de 2020].

<https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/38557>

LOZANO, Rossend et al. (2001). *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d’Art de Sabadell.

MARIN VIADEL, Ricardo (1981). *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Valencia: Universidad de Valencia.

MARTÍN CASARES, Aurelia. (2006). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.

MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra

MAYAYO, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

MAYAYO, Patricia (2011). *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: editorial UOC.

MAYAYO, Patricia (2013a). “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo”, en ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, pp. 19-38.

MAYAYO, Patricia (2013b) [en línea]. “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, en *Investigaciones feministas*, vol. 4, pp. 25-37. [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2020]. <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41875>

MARCHÁN FIZ, Simón (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.

MILLET, Kate (2017) [1970]. *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

MORCILLO, Aurora. (2012) [en línea]. “Españolas Con, Contra, Bajo, (D) El Franquismo” (194-1960)”, en *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada, Barcelona, Madrid: Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS y UNIA, pp. 42-64. [Fecha de consulta: 15 de abril 2020].

<https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/desacuerdos-7-sobre-arte-politicas-esfera-publica-estado-espanol>

MULVEY, Laura (1975) [en línea]. “Placer visual y cine narrativo”, en *Screen*, num. 3 otoño 1975, pp. 6-18. [Fecha de consulta: 10 de diciembre 2020].

<https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>

MUÑOZ, Pilar (2003). *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid: Síntesis.

NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María, VILA, Fefa (2005). [en línea]. “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español”, en BLANCO, Paloma et al. *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Guipúzkoa, Barcelona, Granada: Arteleku, MACBA, UNIA, Centro José Guerrero. [Fecha de consulta: 15 de abril 2020].

<https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/desacuerdos-2-sobre-arte-politicas-esfera-publica-estado-espanol>

NOCHLIN, Linda (1971). *Per què no hi ha hagut grans dones artistes?*, traducción al catalán en FAXEDAS, Lluïsa (comp.)(2009). *Feminisme i història de l'art*. Girona: Documenta Universitària, pp. 23-45.

PANOFSKY, Erwin (1991). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

PARCERISAS, Pilar (2007). *Conceptualismo (s). Poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda (1981). *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. London: Pandora.

PEIRÓ, Juan Bautista et al. (2004). *Ángela García. Punto y seguido*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

PHELAN, Peggy (2010). “Estudio”, en RECKITT, Helena. *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon, pp. 15-46.

POLLOCK, Griselda (2015) [1988]. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

POLLOCK, Griselda (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.

PRESTON, Paul (1986). *El triunfo de la democracia en España: 1969-1982*. Barcelona: Plaza y Janés.

RADRESA I FONTS, Josep et al. (2006). *Esther Boix. Miralls i miratges*. Girona: Fundació Fita-Casa de Cultura de Girona-Museu d'Art de Girona.

RIUS I LLORENS, Clàudia (2020) [en línea]: “Fina Miralles. Jo vaig néixer artista”, entrevista a *Núvol*, 13-12-2020. . [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2020].

https://www.nuvol.com/art/fina-miralles-jo-vaig-neixer-artista-macba-141067?fbclid=IwAR3D-AIOIWxE1HM3aAvC66ElWFqwbffIbjjTia0RGqLGTs_l6v4Wo-nxkAA

RIVERA, Sara; GAITAN, Carmen (2012) [en línea]: “La polisemia de las imágenes: Un análisis de la obra de Eulàlia Grau Discriminació de la Dona (1977) desde la perspectiva del feminismo socialista”, en *Arte y políticas de identidad* , vol. 6, 2012, pp. 45-62. [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2020].

<https://revistas.um.es/reapi/article/view/162911>

RUBIN, Gayle (1986) [1975] [en línea]. “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”, en *Revista Nueva Antropología*, noviembre, año/vol. VIII, núm. 030. México: Universidad Nacional Autónoma, pp. 95-145. [fecha de consulta: 20 de mayo de 2020].

<https://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/E1%20trafico%20de%20mujeres2.pdf>

SENDÓN DE LEÓN, Victoria (2000) [en línea]: “¿Qué es el feminismo de la diferencia? (Una visión muy personal)”. En *Mujeres en red, el periódico feminista*. 2000, pp.1-20. [Fecha de consulta 1 de junio de 2020]

<http://www.mujaresenred.net/spip.php?article1985>

STOLCKE, V. (2000) “¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad y la naturaleza para la sociedad?” en *Política y cultura*, núm. 014. Universidad Autónoma Metropolitana de México, pp. 25-60

TEJEDA MARTIN, Isabel (1995). *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. Elche: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Departamento de Arte y Comunicación Visual Eusebio Sempere y Museo de Arte Contemporáneo.

TEJEDA MARTÍN, Isabel (2004) [en línea]. “Del Tuyo al yo”, en PEIRÓ, Juan Bautista et al. *Ángela García. Punto y seguido*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp.25-48. [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020].

<https://webs.um.es/istejeda/miwiki/doku.php?id=investigacion>

TEJEDA MARTÍN, Isabel (2011a) [en línea]: “La exposición Territorios Indefinidos (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los 90 en España”, en *Memoria Académica*, II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 28, 29 y 30 de septiembre de 2011. Universidad de la Plata (República Argentina): Facultad de Historia y Ciencias de la Educación, pp. 74-77 [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2020].

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4934/ev.4934.pdf

TEJEDA MARTÍN, Isabel (2011b) [en línea]: “Prácticas artísticas y feminismos en los años 70”, en *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 95-111. [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020].

<https://webs.um.es/istejeda/miwiki/doku.php?id=investigacion>

TEJEDA MARTÍN, Isabel; HINOJOSA MARTÍNEZ, Lola (2011c) [en línea]: “Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro”, en *Artigrama*, núm. 26, 2011, pp. 781-794. [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020].

<https://webs.um.es/istejeda/miwiki/doku.php?id=investigacion>

TEJEDA MARTÍN, Isabel (2013). “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta, en ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, pp. 181-206.

TEJEDA MARTÍN, Isabel.; FOLCH, M^a Jesús. (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas. 1929-1980*. Valencia: IVAM

TUSELL, Javier (1999). *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16.

RUBIO, Oliva María; TEJEDA MARTÍN, Isabel (eds.) (2012). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

VARELA, Nuria (2013). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House.

VILLAESPESA, Mar (dir.) (1993). *100%*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Junta de Andalucía.