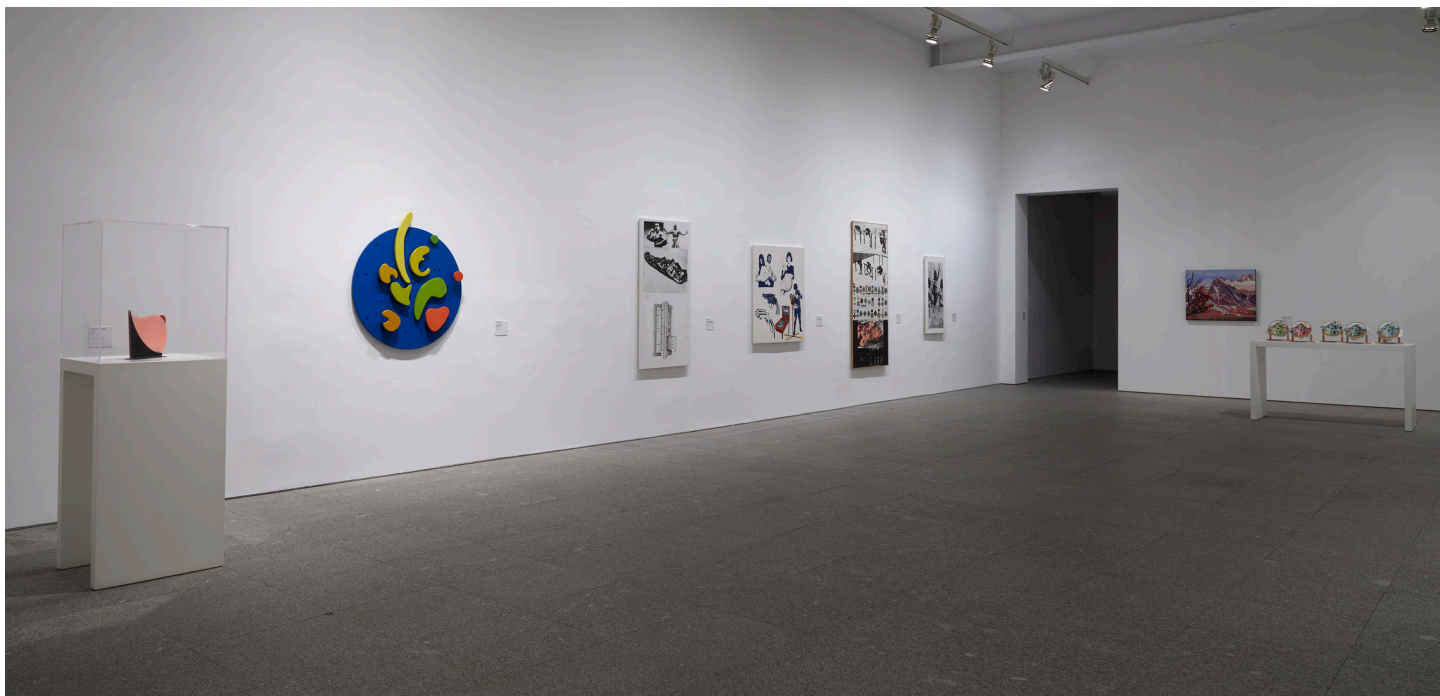


Fuera del canon. Las artistas Pop en España

A finales de los años 60 y durante la década siguiente el feminismo de la segunda ola se convirtió en una lengua franca de carácter internacional que sirvió de eje para la obra de muchas artistas mujeres. En España, y pese a la dictadura, estos discursos reivindicativos tuvieron interesantes propuestas bajo el paraguas de un Pop Art de acento local y discurso antifranquista. Si durante esas dos décadas la obra de los artistas varones experimentó una importante difusión, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, no ocurrió así con la de sus compañeras de generación, quienes han debido esperar a que investigaciones recientes hayan visibilizado unos trabajos olvidados.



Más allá de las producciones anglosajonas, el Pop Art fue un movimiento de carácter global que adoptó peculiaridades propias dependiendo de las específicas geografías políticas en las que se fue generando. España, bajo una dictadura de raíz nacional católica, experimentó durante los años 60 y 70 una repolitización de la esfera pública cuyos actores y actrices se movían en la clandestinidad. La pretendida indiferencia de las pinturas pop norteamericanas, de origen duchampiano, era del todo imposible en una España en la que el contexto propio impregnaba la vida cotidiana de implicaciones políticas. Los pops españoles procuraban forjar conciencia y en muchos casos despertar inquietudes políticas a través de la ironía y una pintura más fría, más distante, al tiempo que no sólo se servían de imaginaria perteneciente a los medios de masas, sino también de la cultura e historia del arte españoles. Estos artistas antifranquistas tuvieron ya por entonces bastante visibilidad siendo de sobras conocida la obra de Equipo Crónica, Equipo Realidad o Eduardo Arroyo, autores con pinturas en otras salas de la colección. Así pues, ¿fue el Pop español exclusivamente masculino?

Fuera del canon. Las artistas Pop en España presenta obras de artistas mujeres cuyas trayectorias se iniciaron durante los años 60 y 70 pero que, olvidadas en los grandes relatos, han sacado a la luz investigaciones recientes. En este sentido, se subraya la existencia de dos focos de importancia en la generación de discursos artísticos feministas, Barcelona —impregnadas estas obras por las prácticas conceptuales— y Valencia. Autoras que sumaban a los discursos antifranquistas y a la crítica social sus ataques a la representación de las mujeres: por una parte se ofrecían fuertemente cosificadas en los medios de masas; por otra, este imaginario de “hembra” se encontraba también muy presente en la obra pop de muchos de sus compañeros de generación.

En Barcelona, Mari Chordà llevó a cabo entre 1966 y 1967 una serie de piezas, *Vaginals* y *Autoretrats embarassada*, que subrayaban el lugar de la enunciación en una representación del cuerpo y la sexualidad ajena al voyeurismo. Unas obras en concomitancia con las pinturas que en Valencia realizaría a principios de la década siguiente Ángela García Codoñer como *Divertimento* (1973), y que traducen el placer y disfrute ante el descubrimiento del propio cuerpo. Chordá, poco más tarde, vincula su producción artística a una ética del cuidado y realiza obras que propician el aprendizaje lúdico y libre en la infancia, como *Joguet per l'Angela* (1969).

La obra de Eulàlia Grau denuncia la discriminación de las mujeres sirviéndose de un imaginario de belleza y docilidad presente en las revistas y en la publicidad de las que se apropia a partir de fórmulas ligadas al fotomontaje para recontextualizarlo con escenarios relativos a la vida cotidiana de la mayoría de españolas (*De dia i de nit. Etnografia*, 1973; o *Discriminació de la dona*, 1977). Esta pieza de 1973, casi una declaración de principios, se conecta con el discurso que, en estos mismos momentos, desarrollaba García Codoñer; *Foto de família* (1974) criticaba los concursos de belleza y los cruzaba con una invectiva hacia una de las herramientas que el franquismo utilizaba para controlar y “educar” a las españolas desde niñas: el aprendizaje de labores (este, presumiblemente, les sería de utilidad una vez adultas para cumplir de manera adecuada con su función como madres, esposas y amas de casa). También desde Valencia Isabel Oliver, en *De profesión: Sus labores* (1972–1974), evidencia que la costura y el bordado escondían el adocenamiento: la idea de mujeres dóciles y hacendosas en el hogar. Sin embargo, y a diferencia de García Codoñer, Oliver legitima estas prácticas al cruzarlas con la pintura.

Oliver había llevado a cabo a principios de la década una serie de pinturas feministas, *La mujer* (1970–1973), quizás las más cercanas estilísticamente al pop valenciano representado por Equipo Crónica; en ellas criticaba con ironía la carencia de conciencia feminista de la mayoría de mujeres españolas así como la alienación que sufrían al intentar alcanzar el estereotipo sublimado que se propagaba desde los medios de comunicación de masas. Liberadora fue también en este sentido la película que Cecilia Bartolomé filmó en Madrid durante su periodo de formación en la Escuela Oficial de Cinematografía, *Margarita y el lobo* (1969); se trataba de un mediometraje musical en el que la cineasta alicantina ridiculizaba de manera hilarante algunas de las más emblemáticas instituciones franquistas como la judicatura o el ejército y que, censurado, le impidió volver a trabajar como directora durante el tardofranquismo y los primeros años de la transición.