

**Las artistas y el Pop Art en Cataluña en la década de 1960:
Carme Aguadé, Silvia Gubern, Mari Chordà³**

*Women Artists and Pop Art in Catalonia in The 60s:
Carme Aguadé, Silvia Gubern, Mari Chordà*

RESUMEN

Durante la década de 1960, algunas artistas catalanas entraron en contacto con la tendencia del pop art. En este artículo reconstruimos fragmentos de los inicios de las trayectorias de tres de ellas, pintoras reconocidas recientemente en la historia de las segundas vanguardias: Carme Aguadé, Silvia Gubern y Mari Chordà. Argumentamos que en sus obras de estética pop se inician iconografías y debates sobre su identidad como artistas y la política sexual de su época, antes de que estos temas fueran centrales en el arte feminista de las siguientes décadas. Esta lectura proto-feminista ha sido obviada por las narrativas críticas que estudiaron el «pop político» en España. Desde las investigaciones feministas sobre el pop art y las artistas, iniciadas por la investigadora Kalliopi Minioudaki (2010, 2015), proponemos reconocer que estas artistas iniciaron procesos de autoconciencia femenina, exploraron su identidad como pintoras y plantearon ideas artísticas, políticas y espirituales propias a través de su producción de estética pop.

Palabras clave: arte proto-feminista, pop art, mujeres artistas, pintura catalana contemporánea, historiografía feminista.

ABSTRACT

During the 1960s, some Catalan women artists came into contact with pop art. In this article we reconstruct fragments of the initial trajectories of three painters recently recognized in the history of the second avant-garde: Carme Aguadé, Silvia Gubern and Mari Chordà. We argue that pop aesthetic was used in their art works to create iconographies and debates on identity and sexual politics, before these themes were central to feminist art in the following decades. This proto-feminist reading has been obviated by the critical narratives that studied «political pop» in Spain. From feminist research on pop art and female artists, initiated by researcher Kalliopi Minioudaki (2010, 2015), we propose to recognize that, through the production of pop aesthetics in their work, these artists initiated processes of female self-awareness, explored their own identity as women and painters and raised their own artistic, political and spiritual ideas.

1 Profesora, Universitat de Barcelona, ORCID 0000-0002-1605-7293.

2 Profesora Serra Húnter, Universitat de Barcelona, ORCID 0000-0003-2730-6846.

3 Este texto se ha beneficiado de las reflexiones llevadas a cabo en el marco del proyecto «La escritura de la historia y la alfabetización en femenino y en masculino. Fuentes escritas y visuales (Ss. XII-XX)». Ref. HAR2016-77124-P. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Acrónimo EHAFEMA. Una versión inicial de este texto fue leída como comunicación en la Sixth Feminist Art History Conference, American University, Washington, 2018.

Keywords: proto-feminist art, pop art, female artists, contemporary Catalan painting, feminist historiography.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Tres casos de estudio. 2.1.- Carme Aguadé i Cortés (Barcelona, 1915-2013): ¿el pop art más «puro»? 2.2.- Silvia Gubern (Barcelona, 1941), el pop art como línea de fuga. 2.3.- Mari Chordà (Amposta, 1942), pop art y el placer de ser cuerpo. 4.- Conclusiones. –Referencias / Bibliografía.

1.- Introducción

En el contexto español de final de la autarquía franquista y específicamente en la tímida apertura que se dio en el ámbito de la cultura catalana y de la vida editorial y artística barcelonesa, la recepción y las prácticas del pop fueron diversas y heterogéneas. Durante la década de 1960, a pesar del autoritarismo y la censura ejercidos por el franquismo, en Barcelona circuló un interés por las nuevas ideas, estilos y tendencias artísticas norteamericanas y europeas. De hecho, ya desde mediados de la década anterior, la cultura se había convertido en un espacio de contra-locución que abarcaba un amplio abanico de disidencias y la estética pop abrió la puerta a expresar directa o sutilmente algunas de ellas.

El uso de la estética pop en la gráfica en Cataluña ha sido bien estudiado (Forte, 2011 y 2013), sin embargo, ha sido poco investigado en el terreno de las prácticas artísticas. En el contexto del Estado español, los análisis sobre el arte pop estuvieron inicialmente vinculados, por parte de críticos comprometidos como Valeriano Bozal, Vicente Aguilera Cerni o Tomás Llorens, a los debates sobre el uso del realismo y muy dedicados a la obra del Equipo Crónica. Las propuestas vinculadas a los denominados *nuevos realismos* se relacionaron tanto con el agotamiento de los lenguajes informales (que habían sido utilizados por el franquismo para dar una imagen de modernidad) como con la necesidad de reinventar un lenguaje para referirse a la realidad que escapase tanto del realismo académico como del socialista, como demuestra la producción de los diversos grupos, entre ellos, los de Estampa Popular.

La historiadora feminista Patricia Mayayo analiza los textos de historiadores y críticos de arte destacados, estudiosos de la disidencia antifranquista y concluye que en sus estudios se dio un trato mínimo y superficial al trabajo de las mujeres artistas:

Si bien gran parte de los debates en los círculos antifranquistas giraron en torno a la relación entre arte y política (y más en concreto, en torno a la eficacia o ineficacia crítica de los distintos lenguajes artísticos), no parece que la política sexual tuviese cabida en la noción estrecha de «lo político» que manejaban los intelectuales marxistas del momento (Mayayo, 2013: 23-24).

Noemí de Haro García señala que «se suele identificar la orientación antifranquista con un realismo crítico que se traduce en una figuración cuyo abanico de

posibilidades puede ir desde un realismo social expresionista hasta el pop crítico». (de Haro García, 2013:152). La tesis de su investigación se centra en señalar las dificultades específicas que, en ese contexto, tuvieron las mujeres artistas para desarrollar y dar a conocer su trabajo, y no en preguntarse, como nos interesa en nuestro artículo, si las producciones de las artistas aportaron novedades. Tampoco en la exposición *El legado del pop art en Catalunya*, celebrada en 2004, se estudió la especificidad de la aportación femenina en los años en que las mujeres enfrentaban una doble lucha, por la democracia y por su liberación.

Para contribuir a iniciar una nueva línea de trabajo que modifique desde perspectivas feministas la historia del pop art político en Catalunya narrada hasta ahora, no es suficiente con incluir a las artistas. Antes hemos de empezar teniendo en cuenta hechos significativos para las mujeres y la nueva concepción de política que se fue forjando en el proceso de autoconsciencia feminista. Por un lado, hemos de recordar durante la década de 1960 empezaron a escribirse y circular importantes libros feministas. En 1963 –año de su publicación original en Estados Unidos– circulaba la traducción al español de *The Feminine Mystique* de Betty Friedan. En 1965 se tradujo al catalán y al español *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir (aparecido en francés en 1949). En 1971, *Les Guérillères* de Monique Wittig (publicado originalmente en 1969). En la década de 1960 se dieron a conocer los primeros estudios locales sobre la situación de las mujeres en España desde una óptica plenamente consciente de la diferencia sexual: el de la escritora y crítica de arte María Laffitte, condesa de Campo Alange, *La mujer en España: cien años de su historia (1860-1960)*, en 1964; el realizado por la escritora Maria Aurèlia Capmany, *La dona a Catalunya: Consciència i situació*, en 1966 y la propuesta de la militante feminista Lidia Falcón, *Mujer y sociedad: análisis de un fenómeno reaccionario*, en 1969. Así mismo, los libros de la dibujante pionera del cómic feminista, Núria Pompeia, comenzaron a leerse a partir de 1967, cuando logró que saliera al mercado el primero, titulado *Maternasis*. (Vila Migueloa, 2017: 174).

La historia de las relaciones entre el movimiento feminista y las prácticas artísticas de vanguardia en Catalunya se ha centrado, hasta ahora, en investigar la segunda mitad de la década de 1970, los años de la llamada «transición», y la producción de prácticas del conceptualismo en arte o directamente activistas. (Navarrete *et al.*, 2005) (Bassas, 2013). Nuestras investigaciones a partir de las obras estudiadas de los 60 nos han dado indicios suficientes para argumentar que algunas artistas adelantaron reflexiones sobre política sexual y libertad femenina. En este sentido, ha sido revelador también el estudio en paralelo de la historiadora Isabel Tejada Martín, principalmente atento a la obra de Ana Peters, Ángela García Codoñer, Isabel Oliver, Rosa Torres e Isabel Villar. (Tejada, 2013) (Tejada y Folch, 2018). En este tiempo hemos podido enlazar con un marco crítico internacional dibujado en los ensayos de la curadora Kalliopi Minioudaki, que inició de manera pionera un campo de investigación nuevo en el ámbito del pop art, argumentando la existencia de una consciencia proto-feminista y cuestionando también la historia que hasta el momento se había escrito sobre la consciencia feminista y el arte, centrada exclusivamente en la segunda ola de feminismo en los 70:

Foregrounding [...] the major female participants in Pop's centers and peripheries whose work offers itself consistently to feminist reading-it illuminates the invaluable variety of feminist ways in which, prior to feminism, women artists used new media, engaged in dialogue with pop culture, (re)presented or (re)imagined women's bodies, used their own, fashioned their personas and spoke of female sexuality and pleasure.

The importance of the acknowledgment of Pop's proto-feminism is immense for feminist art history. Constituting an untheorized prelude to feminist art that has fallen into the cracks of its histories ... (Minioudaki, 2010: 93-94).

En este artículo nos detenemos concretamente en un pasaje de la trayectoria de tres artistas catalanas poco estudiadas hasta ahora y muy dispares entre sí –porque produjeron en contextos diferentes y no tuvieron relación entre ellas en aquellos años: Carme Aguadé, Silvia Gubern y Mari Chordà. Las tres, en la década de 1960, utilizaron y desarrollaron de manera singular el lenguaje del pop en su producción pictórica. Analizaremos cómo entraron en contacto con el arte pop y con qué finalidades utilizaron estos nuevos recursos en un marco artístico que, ideológicamente, se mantenía muy poco receptivo a las aportaciones de las mujeres.

2.- Tres casos de estudio

2.1.- Carme Aguadé i Cortés (Barcelona, 1915-2013): ¿el pop art más «puro»?

En el texto del catálogo de la mencionada exposición *El legado del pop art en Catalunya*, la historiadora Immaculada Julián afirmaba, refiriéndose al contexto franquista y a la voluntad de aunar práctica artística y crítica política, que en España, «dada la situación político-social la producción pop no puede ser considerada químicamente pura». Podemos suponer que se referiría a la presencia de temas explícitamente políticos y críticos con la situación del país, y no solo de las temáticas sobre los medios de comunicación de masas y las representaciones objetuales más comunes del pop. Sin embargo, Julián señalaba el caso de la pintora Carme Aguadé como excepción a esta ausencia de temas pop más tradicionales. Lo hacía citando a Manuel Vázquez Montalbán quien, en un artículo publicado en la revista *Triunfo*, afirmaba que «el seu sífo era l'obra pop més pura». (Julián, 2004: 19). Julián se refería a una pintura de Aguadé en la que se representan, de forma sintética, dos botellas de la popular bebida gaseosa (Fig.1). La declaración tuvo fortuna crítica y de hecho esta imagen es la más reconocida y reproducida de la artista, así como una referencia icónica del pop art local. (González Madrid, 2020). Sin embargo, nos gustaría resaltar que Montalbán no hablaba de la «pureza» del pop. Lo que señalaba el escritor como una «actitud pionera» en la pintura de Aguadé era su significación: recuperando sus palabras, «algo así como la inversión de la irrelevancia de la imagen visual y de los objetos de uso y consumo que nos invaden hasta la asfixia de la retina». (Vázquez Montalbán, 1971: 56). Montalbán enumera los referentes objetua-

les en la pintura de Aguadé («este sifón, estas señales, estos botes de cocina, estas botellas de Coca-Cola, este morro de avión, o las autopistas, los vagones del metro, las fuentes de gasolina...») claramente identificados con la iconografía del pop más ortodoxo, pero justo para destacar que, en su pintura, Aguadé no celebra su banalidad ni su consumo, sino que abre una «vía refinada» de «crítica del utilitarismo». (Vázquez Montalbán, 1971: 57). En lo que sí coinciden el escritor y la historiadora es en señalar la singularidad de la propuesta de la artista.



Fig.1. Carme Aguadé, *Grups de pressió*, 1971. Acrílico sobre tela. 100 x 162,5 cm. Colección Pere Rahola. Fotografía cortesía de Enciclopèdia Art / Lluís Echevarria.

La obra de Aguadé tuvo un gran reconocimiento crítico desde los últimos años de la década de 1960 y durante la de 1970, sin embargo su obra no llegó a los museos ni ha sido objeto de una catalogación. Muy recientemente hemos iniciado investigaciones académicas sobre su trayectoria para recuperar el reconocimiento a su obra y divulgarlo (González Madrid, 2020).

Carme Aguadé perteneció a la generación anterior a la de Mari Chordà y Silvia Gubern y vivió un contexto social y político muy diferente. La crítica Maria Lluïsa Borràs (1995: s.p.) destacaba, en el texto que le dedicó, su vocación por la pintura desde que era una niña, ya que su madre, Carme Cortés i Lledó, fue una pintora reconocida en los ambientes artísticos barceloneses anteriores a la guerra civil.⁴ Su padre, Jaume Aiguader,⁵ tuvo un papel político importante durante la II República.⁶ Siguiendo el ejemplo materno, Carme Aguadé empezó a pintar en casa y también asistió a una academia de pintura, pero en seguida la guerra civil y el exilio

4 Algunas de sus obras se encuentran en los fondos del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

5 La grafía del apellido familiar era Aguadé, pero el padre de la pintora adoptó la forma corregida Aiguader. Aparece también como Aiguadé y Ayguader.

6 Fue alcalde de Barcelona entre 1931 y 1933 y ministro en dos gobiernos durante la guerra civil. Sufrió prisión en varias ocasiones.

impusieron una larga pausa a su vocación. Durante la guerra se casó con Frederic Rahola, que iniciaba su carrera política en el gobierno de la Generalitat de Catalunya. Con el triunfo franquista, la familia sufrió la diáspora del exilio: una parte se quedó en Francia –como la pintora– y otra fue a México. Carme Aguadé regresó a España en 1942, para vivir años de represalias y silencio, y no empezó a exponer hasta casi veinte años después, en 1961. Uno de los críticos más prestigiosos del momento, Alexandre Cirici i Pellicer, que mantuvo con la artista una fuerte amistad y siguió atentamente su evolución, destacaba en una de sus primeras críticas la similitud entre la historia de la pintora y la de su país (s/f: s.p). Vázquez Montalbán señaló «su pertenencia a aquella élite cultural catalana forjada en los años treinta, brutalmente sacudida y en ocasiones desgajada para siempre por el huracán de la guerra». (1971: 56).

Carme Aguadé inició pues su carrera tardíamente, impulsada por la inquietud de experimentación y por el entusiasta descubrimiento, compartido con Cirici, de las últimas tendencias artísticas en el exilio parisino. En sus primeras obras plasmó, en estilo post-impresionista, una visión intimista y lírica de los paisajes añorados en el exilio, que mostró en varias exposiciones.⁷ El crítico Joan Teixidor también señaló la relación con la experiencia vital de la artista, describiendo esta etapa como «una especie de huida a un mundo secreto propio», que identificaba con un forma de aislamiento de las circunstancias que vivían tanto la pintora como gran parte de la sociedad catalana (citado en Borràs, 1995: s.p.).

Sin embargo, a partir de su segunda exposición de 1968, en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, la crítica señaló unánimemente la profunda transformación que había experimentado su obra. Juan Gich la describió como «un cambio radical, un giro copernicano», explicando que la pintora había abandonado tanto el paisaje como el intimismo: «ha salido a la calle y ha contemplado lo que ocurre a su alrededor», y recoge para su pintura tanto «los objetos más diversos» como «los elementos que la técnica, la publicidad y la fotografía le ofrecen». (1968: s.p.). También Alberto del Castillo dio cuenta del cambio que llevó a la pintora del «lirismo de rincones entrañables de la naturaleza» a «la poesía de las cosas en sí mismas». (1968: s.p.). Y tras esta referencia –que remite directamente a los manifiestos del *Nouveaux Réalisme* francés– del Castillo enumera algunas «de las cosas que son y que la artista crea a su manera [...]: unas botellas de leche, un estuche de plástico para huevos, una mecedora, un automóvil visto de frente o una señal de tráfico». (1968: s.p.).

A partir de ese momento, en la pintura de Aguadé los paisajes son sustituidos por los objetos: aviones, botellas de refrescos (como las inconfundibles siluetas de Coca-Cola en *Cobertura*, 1970), yogures, abstracciones concéntricas que remiten a las dianas de Jasper Johns (*Standing*, 1970)... Objetos cotidianos representados de forma sintética, esquemática y con un nuevo lenguaje que la pintora toma también del contexto urbano, de la publicidad y de las señales de tráfico. El cambio radical en la pintura de Aguadé la pone en relación con los intereses del arte pop, sus

7 Salón de Mayo, 1963; Sala Lleonart (1965); Ateneo de Madrid (1967 y 1968).

temáticas y lenguajes. En palabras de Cirici: «[Aguadé] acoge el lenguaje tecnomorfo de la economía de masas y el lenguaje significante de los **mass-media**. Por un lado, las formas del plástico, del embalaje, de los vehículos, etc. Por otro, las de la publicidad, el teleobjetivo fotográfico y la visión seriada cinematográfica». (s/f: s.p)⁸. Los críticos destacaron también que la pintora acompaña estos cambios con el uso de nuevos materiales y técnicas, vinculadas así mismo a las prácticas del pop art, y que substituye el óleo y el pincel por el rodillo, la pintura acrílica y el látex. La transformación fue tan radical que las críticas concluyeron con expresiones como: «Ha nacido otra pintora. Una pintora de hoy» (Del Castillo, 1968: s.p.) o «Ha dejado la intimidad por la participación». (Cirici, s/f: s.p). También la propia Aguadé se interesó por explicar este cambio en su pintura, en palabras recogidas por Gich (1968: s.p.): «Luego, aprecí que la pintura era algo más que la simple relación, más o menos acertada y personal, de unos ambientes, unos paisajes, unas situaciones. La pintura debía tener una relación con la sociedad que uno vive; es necesario que participe de los hechos y situaciones que se producen diariamente».

Los cambios en su pintura, por lo tanto, responden a la necesidad de conectarse con una realidad social en profunda transformación. Francesc Vicens describió la conversión de su obra en un «código de señalización del mundo en que vivimos». (1970). Sin embargo, esta transformación no se limita a representar las nuevas realidades y el nuevo panorama icónico sino que en muchas de sus obras la pintora utiliza, en palabras de Cirici, «las imágenes de la civilización de consumo como signos de situaciones sociológicas con una evidente intención crítica». (1975: portada). Otras lecturas han coincidido con la apreciación de Cirici, destacando su intención crítica hacia el sistema capitalista y la tecnificación y también, específicamente, hacia el franquismo. Así lo hace por ejemplo María José Mas (1994:10), que señala la sutileza con que Aguadé analiza y cuestiona la situación política del país, sin representar «temas» identificables sino mediante la irónica yuxtaposición de imágenes y títulos.

Mas describe el juego sugerente que Aguadé establece con los títulos de sus obras: por ejemplo, la pintura de los famosos sifones a la que se refería Montalbán lleva el irónico título de *Grups de pressió* (1971), vinculando la popular agua gasificada con el panorama político. *Jerarquització* (1969 o 1972) presenta un grupo de geometrizadas latas de conserva colocadas en pirámide, como se ven en los supermercados (Fig. 2). Las obras de esos años son pinturas acrílicas de formato mediano, con títulos como *Discriminació* (1971), *Agressivitat* (1972), *Canvi* (1973) o *Dissidència* (1973). La titulada *Perill a la dreta* (1971) alude tanto a una señal de tráfico como a una situación política. Sobre esta pintura, Agustí Fancelli recoge el comentario de Aguadé: «En cierta ocasión, el embajador de Chile en España me pidió una obra para una campaña de apoyo a Salvador Allende. Yo le di una con una señal de tráfico titulada *Peligro a la derecha*. Poco después llegó la noticia del golpe de Pinochet». (1986: 42).

8 Las negritas del original.



Fig. 2. Carme Aguadé, *Jerarquització*, c. 1969-1972. Acrílico sobre tela. 146 x 89 cm. Reproducida del catálogo Carme M. Aguadé. Cercle Artístic de Sant Lluç, 1970. Fotografía cortesía de la Biblioteca-Centre d'Estudis i Documentació. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Es evidente que esta transformación en la pintura de Aguadé en los últimos años de la década de 1960 la vincula con los intereses y prácticas del pop art, y esa posible adscripción originó un debate en torno a su obra. Según Maria Lluïsa Borràs, en sus pinturas «había un cierto coqueteo con el Pop Art, pero marcadamente personal, por el intento de no prescindir de la geometría y de encontrar una síntesis entre figuración y constructivismo». (1995: s.p.). En la misma dirección, Cirici señalaba la original síntesis elaborada por la artista a través de «la confluencia del purismo formal de tradición abstracta con los contenidos visuales del mundo industrializado, descendientes del Pop». (1975: portada). Incluso la pintora participó en este debate, en palabras recogidas por Maria Lluïsa Borràs: «Los que han estudiado mi obra dicen que mi trabajo de hoy responde a una corriente actual que trata de captar nuevas morfologías tomadas de la vida industrial que nos rodea, parecida a la que inició el Pop Art, pero tomando distancia de su aspecto romántico». (1995: s.p.). Y continúa su declaración haciendo hincapié en la importancia que da en su pintura al objeto y a su significación, con un vocabulario que recuerda estrechamente al de los manifiestos de los artistas *Nouveau Réalistes*:

...mi trabajo intenta acercarse al hecho colectivo, al terreno de lo común. [...] Los objetos que me saltan a los ojos, que me incitan a trabajar, son, evidentemente, aquellos cuya significación resulta más impactante y evidente. Por esta razón la imagen, por medio de una reducción drástica, se convierte en mentalismo: en signo de una situación particular de la sociedad. (Borràs, 1995: s.p.).

Es evidente que el cambio en su manera de pintar responde a su necesidad de referirse a la realidad y relacionarse con ella. Aunque las reflexiones sobre su situación como artista, sus experiencias como mujer o su posible conocimiento del feminismo, tan presente en la Barcelona de esos años, parecen estar ausentes, encontramos entre sus pinturas una que se refiere de manera contundente a su vínculo con las prácticas feministas: en el más «puro» estilo Aguadé, un signo geometrizado remite al símbolo feminista (Fig. 3). En relación con el uso que la artista hace de los títulos para sus obras, el que da a esta es toda una declaración y una propuesta: *Atajo* (c. 1970).

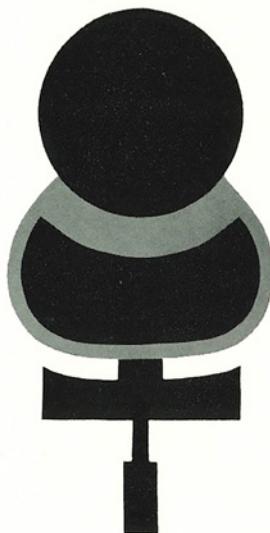


Fig. 3. Carme Aguadé, *Atajo*, c. 1970. Reproducida en blanco y negro en el catálogo de la exposición de la artista en el Cercle Artístic de Sant Lluc, 1970. Fotografía cortesía de Biblioteca-Centre d'Estudis i Documentació. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Además, Carme Aguadé nos ha dejado unas palabras que, significativamente, no sitúan el impulso de la transformación de su pintura directamente en la realidad política y social, sino en su vida personal, en su realidad familiar y, concretamente, en su experiencia como madre de una hija y cuatro hijos. En su declaración, la pintora vinculó de manera sencilla y potente dos conceptos que las feministas enlazaron por su radical potencia transformadora: lo personal y lo político. En una

entrevista con Ana María Moix, la pintora habló de su exilio, de su familia y de sus inicios como pintora impresionista. A la pregunta de Moix sobre las causas del cambio tan radical que se produce en su pintura a finales de la década de 1960, Aguadé contestó:

Comprendí que el mundo había cambiado a mí alrededor. En ese aspecto, mis hijos tienen un papel muy importante: ya universitarios, llegaban a casa con ideas nuevas: ideas sobre política, sobre pintura, sobre música, sobre mil cosas... Al seguir tan de cerca la evolución de mis hijos pude darme cuenta de cómo había cambiado el mundo, la sociedad, todo, y esto me hizo cambiar también a mí. (Moix, 1973: s.p.).

Podemos concluir que Carme Aguadé fue una artista que trabajó familiarizada y comprometida con las ideas políticas de la izquierda antifranquista, que había conocido desde niña. En su obra, que obtuvo un importante reconocimiento crítico, planteó un análisis agudo de la realidad política y económica expresándolo con formas más intelectualizadas, menos narrativas y más «puras» que sus contemporáneos. Aunque no podemos concluir que en estas obras la artista se refiriese abiertamente a la política sexual, sí nos gustaría destacar que, tal vez de manera puntual, anunció el «atajo» que tomarían algunas artistas de la generación posterior.

2.2.- Silvia Gubern (Barcelona, 1941), el pop art como punto de fuga

Después de la etapa formativa en diseño, como alumna en la progresista escuela Elisava de Barcelona, la primera producción pictórica y escultórica de Silvia Gubern, la realizada entre 1964-69, también fue asociada por la crítica de arte local al debate sobre el pop art en Cataluña. De hecho, el triunfo de esta artista como una de las jóvenes promesas de la pintura catalana a mediados de los 60 guarda estrecha relación con el impacto y desarrollo de esta tendencia en Barcelona. En su debut expositivo en 1964, en el Instituto Británico de Barcelona –cuando Silvia Gubern todavía era estudiante– su obra es leída en las reseñas de los medios como ejemplo de la enorme influencia del pop art en la escena artística local. José Corredor Matheos la incluye en lo que llama el «sarampión popartista» y acusa a la joven de caer en el mimetismo de esta corriente que triunfa internacionalmente. (1964: 60). Alexandre Cirici destaca lo que llama el uso de «pegados» (es decir, del *collage*), concretamente la inclusión de periódicos, pasamanería, cenefas, papel secante, un medallón retrato, y una gran variedad de imágenes de segunda mano, es decir, fotografías (él destaca la de Charles Chaplin), así como la inclusión de números y letras. La reseña de este crítico alaba la interesante combinación de colores y el lirismo que se desprende de las obras expuestas y considera que las imágenes son «paisajes industriales». Significativamente, Cirici destaca la muestra como «la revelación del otoño». (1965: 63-64).

Silvia Gubern no recuerda exactamente qué la llevó a introducir imágenes de los medios de comunicación en sus primeras pinturas pero reconoce que el impulso

inicial para trabajar aplicando *collage* le había llegado gracias a su maestro Albert Ràfols Casamada. Este pintor lo utilizó desde los primeros años 60 y apoyó a la artista en sus precoces inquietudes artísticas. Cuando la joven artista se hallaba en un momento de impase, el *collage* le ofreció una vía interesante en su búsqueda de un lenguaje propio. Los medios que le sirvieron de materiales para los *collages* fueron principalmente, como ella misma explica en una entrevista:

Papel de periódico, la imagen de una mujer que me gustaba y que vi en una revista de *Elle* o de un *Vogue*, cenefas en papeles que había descubierto y comprado en Mallorca, y algunas cosas que encontré en «Els Encants» (mercado de segunda mano) de Barcelona donde me gustaba ir. También algunas cifras, porque ya me interesaba la numerología. (Bassas, 2016: 73-83)

En la misma entrevista, Silvia Gubern recuerda que fue consciente de la influencia de la estética del pop art más tarde. La información le llegó a través de un círculo de amigos artistas con los que convivió a partir del año 1966 y hasta 1973, en una experiencia de vida y afinidad estética bautizada por Cirici como «Grup del Maduixer». El encuentro y convivencia con el diseñador de origen argentino América Sánchez, que se estableció en la casa Galí-Gubern durante temporadas, también señala una vía de conocimiento y contagio de las nuevas tendencias.

Sin embargo, antes de aquella experiencia, en su primera exposición, en el Instituto Británico, sus pinturas ya contienen elementos de estética pop, aunque ella define aquella producción como: «Pintura de colores muy planos y muy *fauvistas*. Composiciones regidas por la horizontal, en general abstractas, pero con algunos símbolos y figuraciones discretas». (Bassas, 2016: 73-83). Y añade que en sus pinturas conviven dos impulsos de expresión. Por un lado, una vocación poético-lírica que la llevaba a armonizar y equilibrar colores y composición y, por otro, un toque salvaje que describe como «unos depósitos de rabia», más enraizados en el inconsciente y que se formalizan en la emergencia de «unos signos de gran potencia y de mucha vitalidad».

La exposición de sus obras en la colectiva de la Sala Gaspar de Barcelona en 1968, con Àngel Jové, Josep Maria Segimón Valentí y Antoni Padrós muestra una fase de consciencia de la estética pop más clara. La galería de arte era conocida por su apoyo a los artistas informalistas y a la abstracción de la generación anterior. Con esta muestra, la Sala Gaspar buscaba nombres propios de artistas jóvenes que pudieran abanderar la continuación de la tradición catalana de vanguardia, un enlace entre la modernidad y la tradición. La difusión de la exposición se hizo a través de llamativos carteles en plástico donde se serigrafizó el rostro individual de cada artista, en un color chillón - en el caso de Gubern, un tono naranja - y en una gráfica que estaba en sintonía con el pop art, signo claro de la modernidad en la escena local. Las también innovadoras y poperas invitaciones consistieron en cuatro pares de gafas en cartoncillo, en tono metálico, donde aparecía impreso en diversos colores el rostro por un lado y su breve biografía por el otro. Podía mirarse a través de un pequeño agujerito en el centro de cada supuesta lente. (Fig. 4).



Fig. 4a, 4b y 4c. Cartel y cara y reverso de una de las 4 invitaciones a la exposición colectiva, Barcelona VI, de Sala Gaspar, 1968. Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Donación Silvia Gubern. Fotografías cortesía de la Biblioteca-Centre d'Estudis i Documentació. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

En esta ocasión, Silvia Gubern expuso algunas de las pinturas anteriores y unas pequeñas esculturas de polietileno que había mandado hacer con moldes de fibra de vidrio y que ella misma había pintado en colores muy vivos. En la reseña para *Destino*, Daniel Giralt Miracle cuenta que la exposición modificó el ambiente habitual de la Sala Gaspar y fue ejemplo de lo que llamó con entusiasmo el «pop-artismo». Una tendencia que este crítico aplaudía porque consideraba en sincronía con el clima internacional del arte moderno. (1968: 41). En el semanario *Serra d'Or*, Alexandre Cirici destacó las esculturas de Silvia Gubern y situó a esta artista como «uno de los jóvenes artistas catalanes más creadores y originales, con más imaginación y frescor, de este momento». (1968: 54). Es interesante señalar que, por primera vez en la historia del arte catalán, se consideró que la obra de una artista destacaba en el panorama vanguardista nacional. Lamentablemente, la alabanza la masculiniza. De hecho, Gubern fue la única mujer incluida en la selección de artistas y formó parte, durante un corto tiempo, de la lista de artistas que la Sala Gaspar apoyaba.

Con la finísima intuición que le caracteriza, el crítico Cirici se atrevió a señalar que Silvia Gubern trabajaba «de manera contemplativa» y utilizando un «discurso cifrado que ni ella misma sabe exactamente de dónde procede». Estas apreciaciones no fueron seguramente comprensibles en aquel momento y, sin embargo, hoy tienen mucho sentido en relación a la obra posterior de esta artista. Cirici propuso una decodificación «freudiana o estructuralista» de las imágenes en los *collages* de Gubern, pero nunca desarrolló la idea. Sin embargo, es significativo que señalara

esta cualidad signíca de las imágenes porque indica que reconocía el doble fondo, ni expresivo ni metafórico, de esta producción. El crítico continuó apoyándola, especialmente con un primer artículo monográfico sobre su trayectoria. (Cirici, 1970: 77).

Algunos críticos culturales que vivieron los 60 han dejado escritas sus lecturas personales sobre aquel interesante momento cultural en Barcelona. Julià Guillamon sitúa a Silvia Gubern entre los artistas (Galí, Porta, Jové) cuya obra evidencia que existió un «fugaz momento del pop catalán.» (2004: 2). La especificidad del pop en Catalunya, según Guillamon, vendría de un curioso encuentro entre la refinada cultura de la burguesía moderna, una vocación de practicar una velada transgresión política y su deseo de llegar más allá de su propio círculo. Para Antoni Llena, uno de los artistas que compartió vida y experiencias artísticas con Silvia Gubern en la casa Galí-Gubern, fueron los artistas Albert Ràfols-Casamada y Jordi Galí quienes hicieron posible la aparición del pop art en Catalunya. Ambos fueron muy cercanos a Silvia Gubern, el primero su maestro y amigo, y el segundo su primera pareja y padre de su hijo. Llena insiste en señalar que la estela del pop art en Catalunya fue más inglesa que americana y cita a Richard Hamilton, David Hockney, Allen Jones, Ronald Kitaj y Peter Phillips como referentes. En este punto, hay que recordar que la primera obra con tintes pop de Gubern es anterior al encuentro con Galí y también a la etapa de «El Maduixer». De hecho, la exposición de prácticas artísticas desmaterializadas que este grupo produjo en 1969 en la casa Galí-Gubern fue la que –según Llena– puso punto final a la breve fascinación de aquellos jóvenes por la pintura pop: «Si la pintura pop llegó a Catalunya con algunos minutos de retraso, cuando le tocó la hora de irse lo hizo con puntualidad británica. Murió en el año 1969 en el Jardí del Maduixer.» (2004: 5).

No nos interesa tanto el tema de las cronologías como la función que jugó el pop art en la obra de las mujeres artistas. ¿Qué podría haber visto en el pop art una pintora joven como Gubern que aspiraba a compartir escenario de vanguardia en un sistema artístico catalán de corte patriarcal? Gracias a las fotografías de los medios que acompañan las reseñas, a su archivo de diapositivas personal y, recientemente, a las obras rescatadas por la artista, hemos observado que muchas de las imágenes de los medios que Gubern incorpora como *collage* en sus primeras pinturas son representaciones de mujeres. Este hecho no fue considerado significativo en la prensa crítica de la época, ni en posteriores revisiones del pop art en Cataluña, pero sí lo es cuando profundizamos desde una perspectiva feminista. Por ejemplo, observemos una de las pinturas que fue reproducida en la portada de un folleto-catálogo de la exposición colectiva Última Promoción, en 1966 en el colegio de Arquitectos de Barcelona y que la artista está en proceso de recuperar materialmente (Fig. 5). Se trata de una composición dividida en secciones irregulares, formando rectángulos «a lo Mondrian» donde identificamos tres recortes de imágenes femeninas encoladas a la tela. En la parte superior izquierda, unas piernas de mujer cruzadas bajo un delantal casero y zapatos puntiagudos de vestir; en la parte inferior, el rostro de una actriz de cine y en el centro, la reproducción de *Mujer en la ventana* (1822), del pintor romántico Caspar David Friedrich.

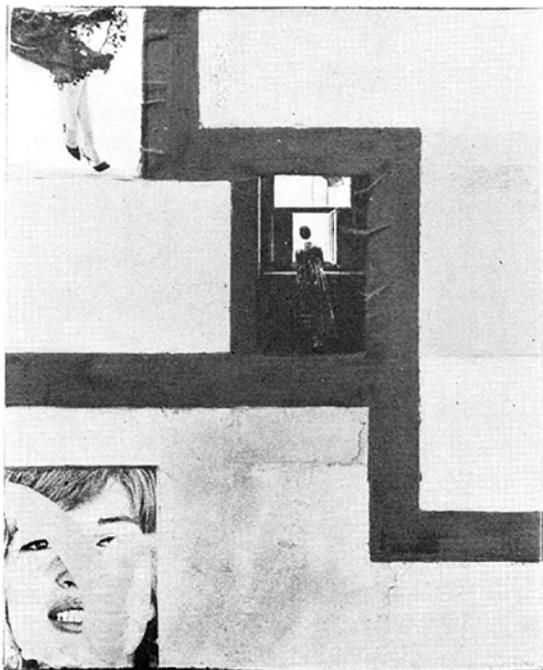


Fig. 5 Silvia Gubern, Pintura en gouache y collage, título desconocido. Reproducción escaneada del folleto de la exposición Última Promoción (28 de diciembre 1965 al 9 de enero 1966), Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1966 (pintura original en paradero desconocido).

La artista explica en una entrevista⁹ que su interés fue recortar, de las revistas femeninas que su madre recibía en casa, aquellas imágenes de mujer que le sugerían actitudes y mundos singulares. Imágenes que consideraba inspiradoras de otras maneras de ser mujer muy diferentes a las que le habían enseñado e impuesto. Por tanto, las imágenes seleccionadas e inscritas en sus pinturas no representan una crítica a los modelos de feminidad de la cultura de masas, sino puntos de fuga en el horizonte mental de la artista para escapar de las dinámicas homogeneizadoras que se le imponían como mujer, dada su clase social y la ideología de género en que se la quería educar. Por otro lado, también merece la pena detenernos en la reproducción de la pintura *Mujer en la ventana* de Caspar David Friedrich. A través de la representación de la soledad y de la intimidad que sugiere esta imagen, Gubern vehicula su interés por actitudes introspectivas y receptivas que también están presentes en otras de sus obras de aquel momento (Fig. 6). La artista refiere que estas actitudes le eran propias y las apreciaba, como parte de un estado natural que disfrutaba desde niña, especialmente cuando estaba en convivencia con la naturaleza. Por lo tanto, estas obras indicarían una búsqueda de identidad como mujer libre y apuntarían al desarrollo inicial de concepciones del arte y la artista muy distantes

9 Entrevista realizada a Silvia Gubern por Assumpta Bassas en 2015 (archivo de la autora).

de las canónicas en el momento. Gubern rechaza el modelo de mujer recatada, impuesto por el nacionalcatolicismo, pero también reivindica la soledad y se desplaza así del modelo burgués de mujer disponible para lidiar con las relaciones sociales. Así mismo, las imágenes de mujer que recorta estarían fundamentando su mirada estética, indicando la afinidad con los pintores/as románticos/as que daban a la mirada contemplativa un papel central. Gubern intuía que este estado y la relación viva con la naturaleza eran las columnas de su concepción del arte y de la artista.

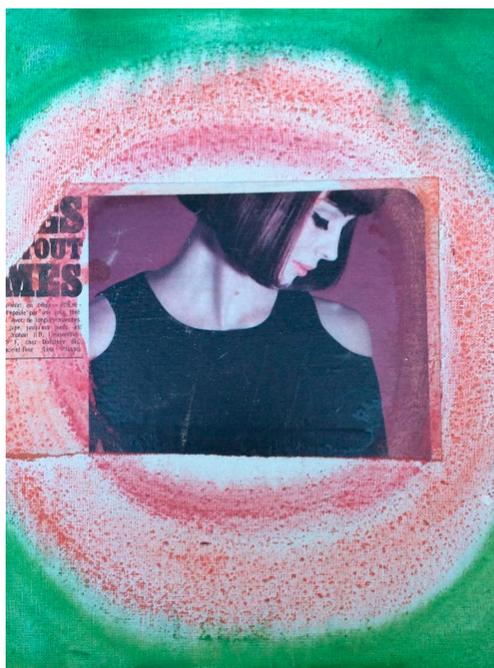


Fig. 6. Silvia Gubern. Pintura en gouache y collage, título y año desconocido. 35,9 cm x 27cm. Colección particular. Fotografía cortesía de Eulalia Gubern.

Otra de las pinturas «poperas» es *Collage n° 21* (1965), obra recientemente recuperada por la artista que hemos podido contemplar directamente (Fig. 7). En este caso, si observamos las tres caras de jóvenes modernas recortadas e inscritas en la composición, podríamos leer otros puntos de fuga. Las tres tienen una mirada ensimismada y suman cuatro ojos, una mirada suspendida en el tiempo y dirigida, al mismo tiempo, al espectador/a. Las mujeres parecen ser protagonistas de una escena que no acabamos de localizar en el paisaje terrenal. Si la leemos desde la perspectiva que hemos señalado, percibiremos que se trata de una declaración sobre la mirada creadora y sobre la pintura entendida como un cuaderno de apuntes que pone en relación realidades diversas. El *collage* con el papel de envolver parece a primera vista un elemento decorativo, pero está en el centro de la composición y toma un protagonismo especial. Podría tratarse de la metáfora de lo que se ve a través de esa mirada ensimismada,

una ampliación de una capa microscópica o más profunda de la realidad pictórica donde aparece, con brillo de plata, una secuencia de dibujos geométrico-simbólicos. El trazo en amarillo-oro conecta los espacios interiores con los exteriores y nos lleva más allá de los límites del cuadro. La figuración se integra en la composición con elementos muy dispares: gestualidad pictórica y figuras geométricas. La introducción de los números –como también del abecedario y la grafía de los signos– traduce el interés por los lenguajes sutiles y crípticos, en este caso la numerología. El número 21, en *assemblage*, es una referencia a un día relevante en la vida de la artista, pero también, refiere a la suma de los dos dígitos ($2 + 1 = 3$), un número con connotaciones simbólicas y espirituales (triángulo, la trinidad, superación de los contrarios, etc...).



Fig. 7 Silvia Gubern. *Collage núm. 21*, 1965. Pintura recientemente recuperada. 89,5cm x 116,5 cm. Colección de la artista. Fotografía cortesía de Enciclopedia Art / Lluís Echevarria.

A través de la pátina del pop art emerge, en este caso, el indicio de una búsqueda personal sobre lo que ella considera la realidad espiritual del mundo material, tema que la artista irá desarrollando en lenguajes diversos en las décadas siguientes. Lo hará, sobre todo, a través del dibujo canalizado y la poesía automática, lenguajes que forman el substrato más continuo y fecundo de su producción. (Bassas, 2014).

2.3.- Mari Chordà (Amposta, 1942), el pop art y el placer de ser cuerpo

Cuando vimos por primera vez las pinturas de los años 60 de Mari Chordà en la exposición que le dedicaron las curadoras feministas en el Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison de Barcelona (Darder, 2006) nos sorprendió la apariencia pop de una buena parte de su producción pictórica y escultórica de aquellos años, combinada con su interés pionero –en el arte del Estado español e internacionalmente– por explorar la experiencia femenina de la sexualidad libre y del cuerpo materno.

Mari Chordà es, hoy en día, conocida como artista, pintora, poeta y activista socio-cultural en el feminismo en Cataluña. Su obra visual y plástica se ha podido ver en dos exposiciones monográficas en la década pasada. Nuestras primeras investigaciones partieron de preguntarnos cuáles fueron las fuentes que alimentaron el imaginario de esta artista. Chordà nació en Amposta, en una familia de tenderos adinerados, y recuerda una infancia muy libre y una adolescencia rebelde. En el ambiente local donde creció, tomó como referente el comportamiento de una mujer mayor, Marisol Panisello, que pintaba, viajaba sola libremente y se bañaba en el mar. (Tramullas, 2015: contraportada). Chordà estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona a principios de la década de 1960, en un ambiente artístico poco vanguardista en aquel momento pero donde se dieron tomas de conciencia feministas interesantes. La artista siempre explica que con un grupo de alumnas cuestionaron durante las clases el machismo inscrito en la estructura docente. Concretamente, recuerda un episodio en la clase de anatomía cuando las alumnas exigieron un mismo trato de las modelos, pues las mujeres posaban desnudas y los hombres llevaban taparrabos.

¿Qué impulsó a Chordà a representar el cuerpo femenino, la sexualidad y la experiencia de la maternidad en su pintura con una libertad desconocida en el panorama local y cuando todavía no existían referentes artísticos como las prácticas artísticas feministas en Norteamérica ni otros similares? Con anterioridad a las obras pop, Mari Chordà había realizado trabajos de crítica antifranquista, jugando con nuevas maneras de entender la figuración y experimentando con técnicas y materiales, en tonos siempre muy oscuros, gamas de grises y azules, en sintonía con los grupos de Estampa Popular. Tras sus estudios de Bellas Artes en Barcelona, la artista viajó a París. En su caso, no sólo la empujaba conocer la capital de las vanguardias artísticas sino también disfrutar, como mujer joven, de otros ambientes y otras formas de vida y de relaciones entre los sexos diferentes a las impuestas en la España franquista. Chordà llegó a una ciudad donde se estaban gestando los deseos y las transformaciones que desembocaron poco después en el conocido como «mayo del 68». Allí entró en contacto con círculos del exilio republicano español, concretamente con la célula del *Quartier Latin* del Partido comunista. La joven artista participó de algunas actividades que organizaban colectivos de la izquierda y anarquistas, un grupo de teatro y exposiciones populares de arte para reunir fondos y rendir homenajes de soporte a personajes de la cultura y el arte español exiliados. (Bustamante, 2018). Sin embargo, su confianza en la izquierda se truncó, pues cuando se quedó embarazada el grupo de teatro la invitó a marcharse. Una experiencia de decepción de la política de izquierdas que incorporó como parte de su aprendizaje y poco después –y como muchas mujeres entregadas a la lucha por las libertades democráticas– contribuyó a su decisión de unirse al movimiento de liberación de las mujeres en Barcelona.

Durante su estancia en París, las pinturas giran en dirección proto-feminista. No contienen referencias a lo novedoso o deslumbrante que le ofrecía el paisaje mediático de una ciudad moderna sino que se centran en su intimidad, concretamente en su cuerpo. Es importante tener en cuenta que la primera obra de la serie *Vaginales*

la inició, sin embargo, en Cataluña, en 1964. Esta obra titulada *Vulva*, en pastel (Fig. 8), tiene también mucho que ver con una evolución de la pintura de paisaje que realizaba en su primera juventud, más que con las formas y los colores pop que caracterizaron después lo que se convirtió en una serie de pinturas sobre el tema. La obra dibuja una imagen semi-abstracta del genital externo femenino que bien podríamos identificar como una metáfora del paisaje íntimo del sexo: una montaña recortada en la noche y una cueva inserta en ella. En la parte superior, el círculo gris, enmarcado en el halo blanco que enlaza uno de los primeros pliegues de la vulva y sitúa claramente el clítoris como protagonista de la escena. En este sentido, Chordà estaría planteando la evidencia de una sexualidad clitorica, sin haber leído a Carla Lonzi todavía. En la sensualidad de las curvas y en los colores utilizados, la mirada denota una sensación de descubrimiento de los estados sensoriales y emocionales singulares y placenteros.

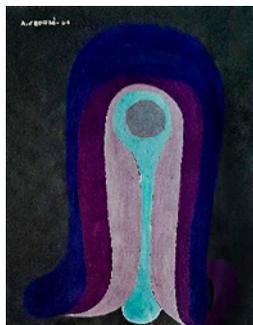


Fig. 8. Mari Chordà. *Vulva*, 1964. Cartulina y ceras. Cortesía de la artista. Fotografía: Leia Goiria

En París, la joven pintora crea diversas obras que formarán la serie *Vaginales*. En ellas se intensifica el contraste de colores y la calidad brillante de los mismos que indican el interés por la estética popera. Chordà reconoce su atracción por el pop art para buscar recursos expresivos que le abrieran caminos diferentes a los de la tradición pictórica, tanto academicista como informalista, de la que había bebido, aunque nunca se ha llegado a considerar como una artista pop. Así lo explica:

Cuando llegué a París en 1965, empecé a utilizar colores muy nuevos en mis gamas cromáticas: colores estridentes sin pudor, contrastados entre ellos [...] Además, en aquellas pinturas y en las primeras esculturas, utilizaba principalmente «tintas planas». A menudo usé esmalte industrial, directamente del bote, así como pinturas al agua que generalmente barnizaba.

Y concluye: «El concepto del color, los procesos de trabajo y mi interés por la figuración –en absoluto realista– situaban al pop art como una de mis referencias en las obras que hacía en aquella época». (*Artist interview: Mari Chordà. The World Goes Pop*, 2015). Mari Chordà tenía información sobre el pop estadounidense a través de algunas exposiciones y revistas: obras de Jasper Johns, Andy Warhol y Roy Lichtenstein, pero recuerda especialmente la emoción que le produjo conocer obras

de Niki de Saint Phalle, artista que había estado vinculada al grupo de los *Nouveaux Réalistes* franceses: «Me entusiasmé con las «Nanas» [...] Las sentí como una glorificación del cuerpo de las mujeres». (*Artist interview: Mari Chordà. The World Goes Pop*, 2015). Por lo tanto, bien podríamos situar estas obras como un referente artístico y temático importante para la artista en la genealogía femenina de su producción.

Vaginales son pinturas que presentan una novedad iconográfica muy importante en la historia del arte anterior a la década de los 60. (Fig. 9) Por un lado, se trata de imágenes de la vulva y la vagina creadas por una mujer artista que no tienen precedentes hasta ahora conocidos en el ámbito del arte de las segundas vanguardias internacionales, aunque sí en la iconografía de la prehistoria, como signos referidos al misterio del parto, la fecundidad y la reproducción. Por otro lado, la artista ofrece una visión de esta parte interna del cuerpo femenino que se desplaza radicalmente de la mirada voyeurista, fetichista y escópica que los artistas modernos, y particularmente algunos artistas pop, asumieron acríticamente de las imágenes publicitarias y las películas comerciales.



Fig. 9. Mari Chordà. *Le Grand Vagine*, 1966. Pintura esmalte y pintura al óleo sobre madera. 82,1 x 99,7 cm. Colección particular. Fotografía: Anny Romand.

En este sentido, la obra de Chordà titulada *Coitus pop* (1968) (Fig. 10), parece reconocer irónicamente la centralidad que el *pop* canónico estaba dando al falo y al coito, signos por excelencia del poder de la violación como estructura central en el eje socio-simbólico patriarcal. Chordà parece destapar, de manera desenfadada y pícara, la estructura de la política sexual patriarcal implícita en la mirada artística del pop americano que, bajo las apariencias de «modernidad» y de «accesibilidad» que le acompañaban en el discurso democratizador del arte, infiltraba y perpetuaba el eje falocéntrico de la mirada.



Fig. 10. Mari Chordà. *Coitus Pop*, 1968. Pintura esmalte sobre madera. 50 x 60 cm. Colección de la artista. Fotografía: Conxa Llinàs.

Podríamos decir que la transformación que Chordà hizo de su pintura en esos años fue radical desde el punto de vista temático y estético, aunque de manera casi contraria a la radicalidad del pop de Aguadé. Chordà representa un singular trayecto: del «paisaje socio-político» de sus primeras obras comprometidas con la política anti-franquista, al «paisaje del cuerpo íntimo», sede del placer y de la política sexual, temas que desde entonces asienta como las bases de su creación y militancia. El hecho que reforzó esta orientación fue, como en el caso de Aguadé, la maternidad, vivida en ambas artistas como un espacio de aprendizaje. Mari Chordà la convirtió en materia de experiencia artística y política porque la situó como foco de su proceso de autoconocimiento personal: «En 1966 me quedé embarazada de manera inesperada, no era un embarazo buscado. Además del cambio en la gama de colores me centré en los hechos que estaban sucediendo en mi vida privada».¹⁰

La serie realizada entre 1966 y 1967, titulada *Autorretratos embarazada* (Fig. 11 y 12) la empieza en París y la acaba en Amposta, donde vuelve cuando decide tener a su hija en su tierra natal. La idea consistía en realizar una pintura durante cada mes del embarazo, pero no fue exactamente así. Las pinturas están realizadas con colores alejados del buen gusto e inspirados en los brillantes colores de los anuncios, pero su tema nada tiene que ver con el despampanante despliegue de las estrategias del mundo de la cultura de masas sino todo lo contrario. Son pinturas íntimas, de pequeño formato, en gouache sobre cartón que recogía en las calles. Representan formas concéntricas y sinuosas, en colores planos y contrastados que,

¹⁰ Entrevista realizada a Mari Chordà por Assumpta Bassas en 2015 (archivo de la autora).

a primera vista, parecen composiciones abstractas. Sin embargo, se trata de unas representaciones no figurativas de su cuerpo en el proceso de convertirse en cuerpo materno. Chordà explica que en París vivía en una pequeña buhardilla y se bañaba en una tina. En aquella situación, sentada y encogida en la improvisada bañera, observaba las transformaciones diarias que experimentaba en los pechos y el vientre durante el embarazo. De ahí surge la perspectiva singular del cuerpo que observamos en los *Autorretratos embarazada*. La óptica también nos conecta, por un lado, con un *close-up* fotográfico y por el otro, con la representación simplificada de las formas característica del pop art. La paleta de colores brillantes y contrastados tiene que ver, en su caso, con su intención de registrar los diferentes estados de ánimo en el proceso de cambio constante de su cuerpo. Se trata, como el título indica, de un autorretrato, entendido como un diario de sensaciones corporales y emocionales durante la gestación de su hija Àngela.



Fig. 11 y 12. Mari Chordà. *Autorretratos embarazada*, séptimo mes y noveno mes, 1966. Gouache barnizado sobre cartón, 25 x 35 cm c/u. Colección Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografías cortesía de la artista.

Tanto *Vaginales* como los *Autorretratos embarazada*, aunque se desplazan críticamente de los modelos del pop art, también rechazan la estrategia de convertir el cuerpo femenino en objeto de lucha o de reivindicación, como será habitual y decisivo en algunas prácticas feministas en la década siguiente en Estados Unidos. Su trabajo no es político porque presente el cuerpo como un signo problemático en la representación o como un campo de batalla donde el discurso sustituye a la voz, sino que deviene político porque consigue enunciarse desde un marco de sentido nuevo en la representación, donde el placer femenino libremente entendido encuentra imagen. De la paleta de colores contrastados y brillantes emana una alegría sensual, terrenal y vital. La convivencia y el goce con y del cuerpo, un canto al reconocimiento del «ser cuerpo» en femenino.

La práctica artística de Mari Chordà seguirá senderos singulares y su noción del arte está asociada a la creación entendida como espacio de participación, primero vinculada al juego y en relación con la crianza de su hija y después, a una peculiar manera de enfocar el trabajo político feminista desde lo lúdico y la colaboración. Mari Chordà no abandonó la pintura ni el grabado en los 70, aunque pocas mujeres

que la conocieron en aquellos años como poeta supieron entonces que era artista plástica. Se vinculó estrechamente a la articulación del movimiento feminista en Barcelona, y ofreció su energía y su poesía –de manera anónima– para vehicular las demandas y deseos de las mujeres de su generación en aquellos años cruciales para la libertad femenina. (Chordà, 1976). Fue cofundadora de *laSal, Bar-Biblioteca Feminista*, un espacio de y para mujeres, pionero en Europa (Almerini, 2017), donde además de ofrecer información sobre aspectos sanitarios y legales, se organizaron muchas y variadas actividades culturales (1977-79). De aquella aventura surgió también la *Agenda de la dona* (1978) realizada por cuatro mujeres y la cofundación con otras de las *Ediciones laSal* (1978 -1990) desde donde se publicaron escritoras clásicas de la literatura catalana y autoras internacionales relevantes para la cultura de las mujeres. Entre las publicaciones cabe destacar uno de sus textos, el *Quadern del cos i de l'aigua* (con dibujos de Montse Clavé), pionero en la expresión texto-visual del amor y la sexualidad lésbica (Chordà, 1978). Su trabajo creativo en el movimiento de mujeres de Barcelona tiene una larga historia que continúa hasta nuestros días. Sobre sus obras vinculadas a la estética *pop*, Mari Chordà concluye: «Las valoro por lo que significaron en su momento para mí y para el círculo de personas que las vieron y comentaron, y por su interés actual como testimonio de una época de descubrimientos y apuestas radicales de las mujeres».¹¹

4.- Conclusiones

Este estudio suma datos y reflexiones a otras investigaciones nacionales e internacionales para contribuir al desarrollo del nuevo campo de trabajo sobre la diversidad de propuestas que las artistas vehicularon a través del *pop art* en la década de 1960. Generando fuentes primeras, incorporando nuevos datos investigados y leyendo las obras de las artistas seleccionadas desde perspectivas feministas hemos rastreado las diversas vías a través de las que entraron en contacto con la tendencia del *pop art* y cómo alimentaron con ella sus deseos de incidir en la historia de la pintura. Los pasajes analizados en las trayectorias de estas artistas nos indican que encontraron vías singulares en el *pop art*, construyendo estrategias personales que les facilitaron exponer sus ideas sobre lo que hoy llamaríamos una búsqueda de identidad como pintoras.

En este nuevo marco de interpretación, el caso de Carme Aguadé lo leemos como paradigmático de la invisibilidad –en la narrativa canónica catalana y española del *pop art*– de una exitosa artista, reconocida en su momento como una de las aportaciones más relevantes al *pop art* y destacada por la crítica de la época por la originalidad de su propuesta. Carme Aguadé utilizó las imágenes y signos de los *mass media*, la conocida iconografía «internacional» del *pop art*, para desarrollar una crítica sutil a la política conservadora que escapó a la censura del régimen franquista. Nuestra lectura en clave feminista también subraya la importancia que tuvo en su trayectoria y como fuente de inspiración la relación con sus hijos, que

¹¹ Entrevista realizada a Mari Chordà por Assumpta Bassas en 2015 (archivo de la autora).

ella consideró una puerta de doble batiente para seguir en diálogo con la sociedad de su momento y no recluirse en tiempos pasados. Queremos con ello significar que las relaciones materno-filiales han de tener, en la construcción de la historia del arte, relevancia interpretativa, así como la tienen las relaciones paterno-filiales y de pareja.

La estética pop art ofreció a la artista Silvia Gubern las posibilidades para crear imaginarios femeninos de libertad, alejados de los estereotipos de mujeres heredados del franquismo y en un entorno artístico básicamente masculino. Los recursos del pop, sobre todo *el collage*, fueron puntos de fuga para desplegar intuiciones estéticas e investigar ideas inauditas en la época sobre la concepción y visión de la artista, y pueden considerarse la antesala de intuiciones en el desarrollo, más adelante, de su pensamientos sobre el arte y su producción artística y textual de carácter mediúmnico que estamos estudiando.

Mari Chordà emerge como la figura donde nuestra hipótesis concluye claramente. La decepción que le produjo la respuesta de incomprensión a su maternidad de los grupos de exiliados comunistas del sur de Francia contribuyó, definitivamente, al abandono de la estética realista y de la temática vinculada al arte político del momento para abrirse a un nuevo lenguaje que le permitió elaborar nuevos puntos de partida políticos desde un trabajo personal de transformación feminista. Sin proponérselo, y antes de su militancia colectiva en el feminismo de la segunda ola, Chordà contribuyó a la crítica al sexismo del pop art y fue pionera en la creación de representaciones pictóricas del placer femenino autónomo y del cuerpo materno. En su caso, destacamos que los temas de política sexual que plantea en las pinturas comentadas se adelantan a los que propondrá el arte feminista en las siguientes décadas.

Referencias bibliográficas

- ALMERINI, Katia (2017). «Women's Art Spaces: Two Mediterranean Case Studies» en JAKUBOWSKA, Agata and Katy DEEPWEL (2017). *All-women art spaces in Europe in the long 1970s*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Artist interview: Mari Chordà. *The World Goes Pop* (2015). Londres: Tate Modern. Disponible en <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/mari-chorda> (Fecha de consulta 4/06/2020).
- BASSAS VILA, Assumpta (2008). «El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. Algunas reflexiones a raíz de mi investigación sobre las trayectorias de varias artistas en las llamadas 'prácticas artísticas del Conceptual en Cataluña': Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé y Eulàlia» en ALIAGA, Juan Vicente (coord.) (2008). *A Voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 219-237.

- BASSAS VILA, Assumpta (2013). «Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión» en ALIAGA, Juan Vicente y Patricia MAYAYO (eds.) (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid: This Side Up, pp. 213-236.
- BASSAS VILA, Assumpta (2014). «Visiones cotidianas y visualidades contemporáneas. Los dibujos canalizados de Silvia Gubern» en BONET, Pilar (ed.) (2014). *Josefa Tolrà. Mèdium y artista*. Mataró: ACM / Ajuntament de Mataró, pp. 199-204.
- BASSAS VILA, Assumpta (2016). *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia* [tesis doctoral inédita]. Universitat de Barcelona. Disponible en <https://www.tdx.cat/handle/10803/387112> (Fecha de consulta: 18/05/2020).
- BORRÀS Maria Lluïsa (1995). «No plorar mai pel sol post» en *Carme Aguadé. Primera antològica*, Manresa: Fundació Caixa de Manresa.
- BUSTAMANTE, Carmen (coord.) (2018). *Exiliarte. Memoria de una carpeta dedicada a Rafael Alberti. París 1966*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz.
- CIRICI PELLICER, Alexandre [A.C.P.] (1965). «La revelació d'aquesta tardor: Silvia Gubern» en *Serra d'Or*, N° 2, pp. 63-64.
- CIRICI PELLICER, Alexandre (1968). «Una exposició interessant a la Gaspar: Gubern, Jové, Padrós, Segimon» en *Serra d'Or*, N°106, p. 54.
- CIRICI PELLICER, Alexandre (1970). «Silvia Gubern, altra Ono» en *Serra d'Or*, N°127, p.77.
- CIRICI PELLICER, Alexandre (1975). «L'art sociològic arriba a Barcelona» en *Aguadé News*. Barcelona: Galeria Pecanins.
- CIRICI PELLICER, Alexandre (s.f.). «Signes de now i here», en *Carme M. Aguadé. Pintures*.
- CORREDOR MATHEOS, J. (1964). «Silvia Gubern y Sergio Mosca en el Instituto Británico. Las exposiciones» en *Destino*, N°1964 (12 diciembre), s/p.
- CHORDÀ, Mari (1976). *...i moltes altres coses*, Barcelona: Les pumes, 2006, 3ª ed.
- CHORDÀ, Mari (textos) y Montse CLAVÉ (dibujos) (1978). *Quadern del cos i l'aigua*, Barcelona: laSal, edicions de les dones.
- DARDER, Marta (coord.) (2006). *Vinc d'una zona humida. Mari Chordà*. Barcelona: Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaïson.
- 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 y Patricia MAYAYO (eds.) (2013). *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, Madrid: This Side Up, pp. 149-170.
- DEL CASTILLO, Alberto (1968). «Carmen María Aguadé», en *Carmen Aguadé*, Madrid: Cuadernos de arte de Publicaciones Españolas, n° 71, s.p.
- FANCELLI, Agustí (1986). «Carme Aguadé» en *El País*, edición Catalunya, 1 de diciembre, p. 42. Disponible en https://elpais.com/diario/1986/12/01/ultima/533775605_850215.html (Fecha de consulta: 15/mayo/2020)
- FORTEA, M. Àngels (2013). «Las primeras manifestaciones de la gráfica pop en la Barcelona de los sesenta» en *ICONOFACTO*, Volumen 9, N°12 (enero – junio), pp. 9-37.
- FORTEA, M. Àngels (2011). «Was the Pop Graphic used for activism against Franco's

- regime? The development of pop Graphic in Barcelona (1965-75) » en *Actas del Congreso Design Activism, Design History Society Annual Conference*, Barcelona, 7-11 Septiembre. Disponible en: <http://www.historiadeldisseny.org/congres/pdf/15> (Fecha de consulta: 15/mayo/2020)
- GICH, Juan (1968). «La nueva pintura de Carmen Aguadé» en *Carmen Aguadé*, Madrid: Cuadernos de arte de Publicaciones Españolas, n° 71, s.p.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (1968). «Gubern, Jove, Padró, Segimón. Sala Gaspar» en *Destino*, año XXXI, N°1604 (29 Junio), p. 41.
- GONZÁLEZ MADRID, María José (2020). «Carme Aguadé» y «Grups de pressió» en *Pintura catalana. Segones avantguardes*, Barcelona: Grup Enciclopèdia, pp. 282-283 y 332.
- GUILLAMÓN, Julià (2004). «El Pop catalán: una edad de oro» en *La Vanguardia. Culturas* (miércoles, 7 de enero), p. 2.
- JULIÁN, Immaculada (2004). «Breu pinzellada sobre el Pop Art a Catalunya» en *El llegat del Pop art a Catalunya*, Girona: Museu d'Art de Girona, p.15-30.
- LLENA, Antoni (2004). «Arte y costumbres. Ideas a todo gas» en *La Vanguardia. Culturas*. (Miércoles, 7 de enero), p. 5.
- MAS, María José (1994). *Continuïtat: itinerari personal dels 60 fins ara*. Palma: Ses Voltes Centre d'Exposicions/Ajuntament de Palma y L'Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala Centre Cultural/ Ajuntament de l'Hospitalet.
- MAYAYO, Patricia (2013). «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo» en ALIAGA, Juan Vicente y Patricia MAYAYO (eds.) (2013). *Genealogías feministas del arte español, 1960-2010*, Madrid: This Side Up, pp. 19-38.
- MINIOUDAKI, Kalliopi (2010). «Pop Proto-Feminisms: Beyond the Paradox of the Woman Pop Artist» en SACHS, Sid y Kalliopi MINIOUDAKI (eds.) (2010). *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968*, New York: Abbeville Press, pp. 90-143.
- MINIOUDAKI, Kalliopi (2015). «Feminist Eruptions in Pop, beyond Borders» MORGAN, JESSICA y FLAVIA FRIGERI (eds.) (2015). *The World Goes Pop*, Londres: Tate Modern, pp. 73-95.
- MOIX, Ana María (1973). «24 horas de... Carme Aguadé o el ritmo del tiempo en la pintura» en *Tele-Exprés*, 28 de abril, s.p.
- NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María y Fefa VILA (2005). «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el estado español» en *Desacuerdos/2*. Barcelona, MACBA/Arteleku/UNIA, pp.158-187.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1964). «El Salón de Mayo, el pop art y otras cosas» en *El Noticiero Universal*, 20 de mayo, p.12.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel (2013). «Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta», en ALIAGA, Juan-Vicente y Patricia MAYAYO (eds.) *Genealogías feministas del arte español, 1960-2010*, Madrid: This Side Up, pp. 179-206.
- TEJEDA, Isabel y María Jesús FOLCH, (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929- 1980)*. Valencia: IVAM.

- TRAMULLAS, Gemma (2015). «Mari Chordà: «No teníamos nada, solo el sentimiento de ser mujeres» Entrevista» en *El Periódico* (21 de noviembre), contraportada. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20151120/mari-chorda-no-teniamos-nada-solo-el-sentimiento-de-ser-mujeres-4690859> (Fecha de consulta: 15/05/2020).
- Última Promoción (1966). Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en Barcelona.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1971). «Carme Aiguadé [sic] o el emocionante descubrimiento del sifón» en *Triunfo*, N°473, junio, pp. 56-57.
- VICENS, Francesc (1970). «Tres temas de reflexión» en *Carmen Aiguadé*, Barcelona: Cercle Artístic de Sant Lluc.
- VILA MIGUELOA, Mari Carmen (Marika) (2017). *El cos okupat i les autores de còmic* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Barcelona. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/403200> (Fecha de consulta: 18/05/2020).

Recibido el 19 de junio de 2020
Aceptado el 3 de diciembre de 2020
BIBLID [1132-8231 (2021): 315-340]