

ÁNGELA garcía
codoñer

Edita: Diputación de Valencia

Textos: Isabel Tejeda Martín, Juan Vicente Aliaga,
Clara Solbes Borja, Ángela García Codoñer

Traducción:

Fotografías:

Diseño gráfico y maquetación: MaytePS

Imprime: LaimprentaCG

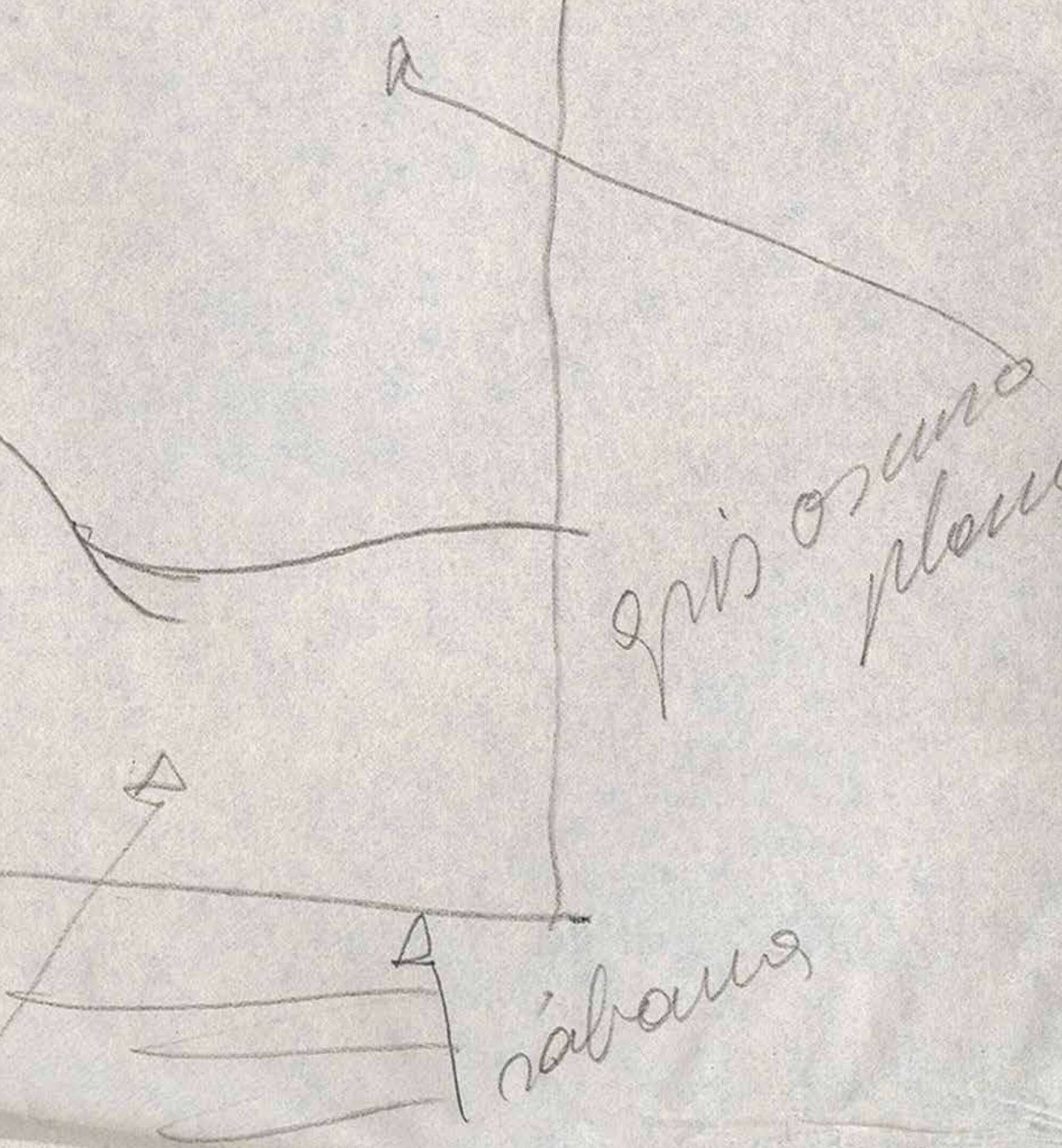
ISBN:

Dep. Legal:

mano
azul

negro

como un recorte de cielo
con calidad de objet plano



plancha bajada
edos para, acentuar
la supresión de muros
metálica como la
plancha



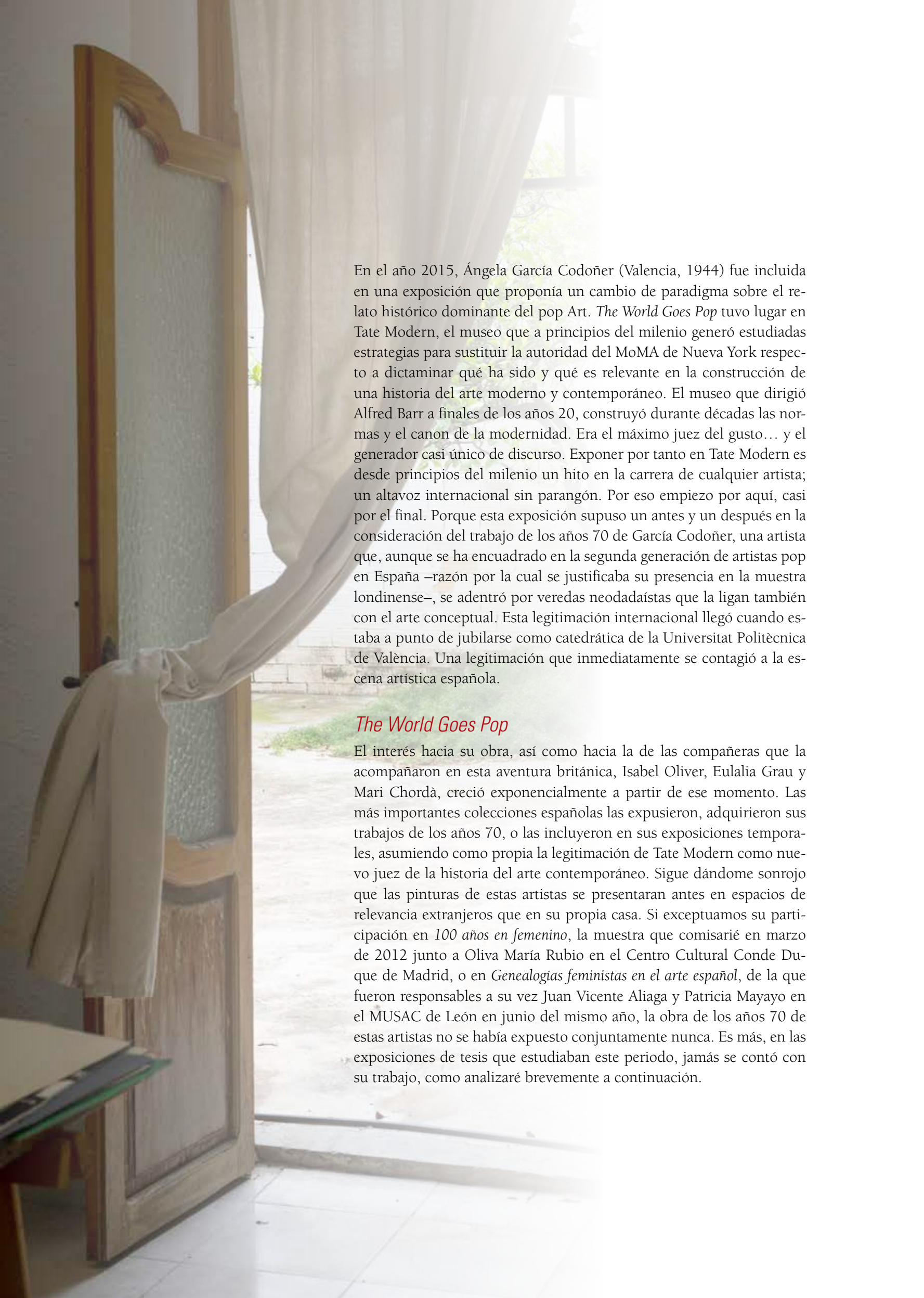


ÁNGELA **garcía**
codoñer

Arte feminista en la
primera mitad de los
años 70 en España

Isabel Tejeda Martín
Universidad de Murcia

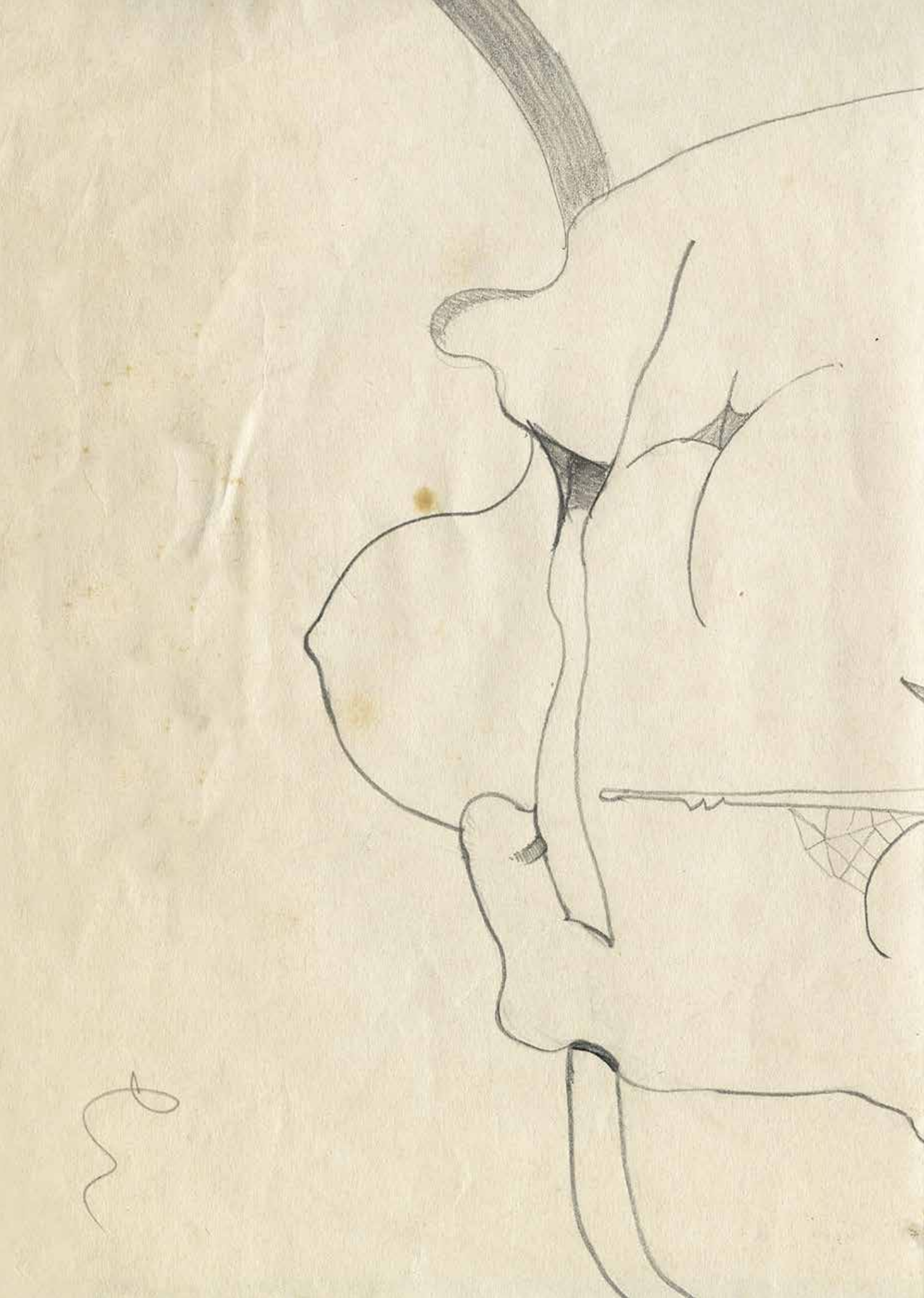




En el año 2015, Ángela García Codoñer (Valencia, 1944) fue incluida en una exposición que proponía un cambio de paradigma sobre el relato histórico dominante del pop Art. *The World Goes Pop* tuvo lugar en Tate Modern, el museo que a principios del milenio generó estudiadas estrategias para sustituir la autoridad del MoMA de Nueva York respecto a dictaminar qué ha sido y qué es relevante en la construcción de una historia del arte moderno y contemporáneo. El museo que dirigió Alfred Barr a finales de los años 20, construyó durante décadas las normas y el canon de la modernidad. Era el máximo juez del gusto... y el generador casi único de discurso. Exponer por tanto en Tate Modern es desde principios del milenio un hito en la carrera de cualquier artista; un altavoz internacional sin parangón. Por eso empiezo por aquí, casi por el final. Porque esta exposición supuso un antes y un después en la consideración del trabajo de los años 70 de García Codoñer, una artista que, aunque se ha encuadrado en la segunda generación de artistas pop en España –razón por la cual se justificaba su presencia en la muestra londinense–, se adentró por veredas neodadaístas que la ligan también con el arte conceptual. Esta legitimación internacional llegó cuando estaba a punto de jubilarse como catedrática de la Universitat Politècnica de València. Una legitimación que inmediatamente se contagió a la escena artística española.

The World Goes Pop

El interés hacia su obra, así como hacia la de las compañeras que la acompañaron en esta aventura británica, Isabel Oliver, Eulalia Grau y Mari Chordà, creció exponencialmente a partir de ese momento. Las más importantes colecciones españolas las expusieron, adquirieron sus trabajos de los años 70, o las incluyeron en sus exposiciones temporales, asumiendo como propia la legitimación de Tate Modern como nuevo juez de la historia del arte contemporáneo. Sigue dándome sonrojo que las pinturas de estas artistas se presentaran antes en espacios de relevancia extranjeros que en su propia casa. Si exceptuamos su participación en *100 años en femenino*, la muestra que comisarié en marzo de 2012 junto a Oliva María Rubio en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, o en *Genealogías feministas en el arte español*, de la que fueron responsables a su vez Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo en el MUSAC de León en junio del mismo año, la obra de los años 70 de estas artistas no se había expuesto conjuntamente nunca. Es más, en las exposiciones de tesis que estudiaban este periodo, jamás se contó con su trabajo, como analizaré brevemente a continuación.



Hoy la situación es radicalmente distinta.

La obra de García Codoñer está, por ejemplo, expuesta permanentemente en el museo Reina Sofía, donde su voz resuena también en el *site* destacado que el museo tiene colgado en su página web.¹ El pasado año tuvo un importante reconocimiento en su tierra, al serle otorgado el premio Alfons Roig de la Diputación de Valencia; gracias a este premio, concedido por un jurado formado por Manuel Borja-Villel, Ferrán Barenblit, Vicent Todolí, Elena Juncosa, y Nekane Aramburu, nace la presente publicación. Durante el proceso de producción de este libro hemos abierto planeras, carpetas y portadocumentos y ordenado el archivo de una vida; eso nos ha permitido encontrarnos con un material hasta hoy inédito que la artista no recordaba tener ni haber siquiera producido, lo que ha sido fundamental para reconstruir unas experiencias que tuvieron lugar hace medio siglo.

The World Goes Pop puso en evidencia, como también lo hizo respecto al escenario español *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*, o a nivel autonómico *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, que los museos contradecían su vocación fundacional, que sistemáticamente han actuado como espacios de desmemoria en la entronización de unos interesados relatos históricos; que han sido cómplices imprescindibles en el silenciamiento de algunas realidades artísticas. Para ello se sirven tanto de la exposición temporal como de la permanente, sus dispositivos más eficaces para generar relatos.

La historia del arte del último siglo no se escribe ya exclusivamente a partir de la concatenación de un repertorio de objetos, sino que debe acompañarse con cómo, dónde y con quien se expusieron dichos artefactos. En el caso de las artistas mujeres, independientemente de si han producido una obra feminista o no, la historia del arte español ilustra a la perfección cómo se articuló la desmemoria, cómo se confabularon los diferentes agentes de la institución/arte para que estas artistas acabaran siendo invisibles a los diez años de profesionalizarse. Ni tan siquiera hacía falta verbalizar o acordar la supresión de las artistas del relato; tampoco dependía de la adscripción ideológica del historiador o del crítico, ya que era una cuestión que superaba la coyuntura política.² Eso se mamaba desde niños. Ellas no eran relevantes, por tanto, ¿para qué mirarlas más allá de un voyerismo generalizado, consentido y aplaudido socialmente, que era común chascarrillo en las películas más casposas auspiciadas por el Régimen? En este sentido, es fascinante ahondar

1. Esta sala y las adquisiciones que la posibilitaron bajo el título *Fuera del canon. Las artistas Pop en España*, nacieron como resultado de una investigación financiada por el propio museo que pude disfrutar en el año 2011. Las artistas se incorporaron a la colección permanente en 2019 en la sala 428, que con el nuevo display ha pasado a una sala contigua, la 427 y a denominarse *Mujeres, arte y tardofranquismo*; sería pertinente añadir el sustantivo “artistas” delante de mujeres, ya que no están convocadas en este espacio por su sexo biológico, sino por su trabajo. Comisarié, asimismo, el *Site* destacado del MNCARS: *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección*, que el museo presentó en marzo de 2020 y que aún sigue vigente. <https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop> (En línea, última entrada 15 de agosto de 2021).

2. Cecilia Bartolomé me comentó en una entrevista hace años que cuando le censuraron el musical *Margarita y el lobo en los años 70*, el funcionario que habló con ella le dijo que no era permisible que una mujer interpelara de esa manera a un hombre -Margarita era una joven sin prejuicios que se separa de un marido aburrido para vivir una sexualidad libre-. Daba igual si el personaje masculino representado era de izquierdas o derechas. Esto le hizo entender que existía una solidaridad entre varones que superaba las ideologías. “...había cintas más polémicas políticamente que la mía pero está claro que se censura porque la autora era una mujer: en Margarita... se hablaba desde el punto de vista de una mujer”. Entrevista con la cineasta llevada a cabo el 22/10/2012.

mapel pintado
otelo

en cómo se modulan estos ilustrativos olvidos: en la mayor parte de ocasiones ni tan siquiera se produce el rechazo o el desprecio, sólo la indiferencia. Así lo sufrió Ana Peters en su exposición individual en la galería *Edurne* de Madrid en 1966.³ O Ángela García Codoñer a partir de 1973, cuando arranca de manera decidida su proceso de profesionalización artística.⁴

En los márgenes de la historia del arte habitan todos aquellos y aquellas que en cada momento ha escupido el canon. De hecho, cuando se mora en el borde es muy difícil pasar al centro, emplazamiento que, sin embargo, el paso del tiempo es capaz de mudar con la ayuda de la historiografía, pero sobre todo con la autoridad que poseen los relatos de los grandes museos, capaces de llegar a mayores capas de población. En muchas ocasiones estas relecturas esconden claves de justificación genealógica, legitiman discursos del presente. Se recuperan así caminos que en su momento no fueron *mainstream* pero que abrieron vías lingüísticas que guardan concomitancias con fórmulas contemporáneas. En estos márgenes se han situado históricamente las artistas mujeres y especialmente en el siglo xx las artistas feministas.

Cuando me formé, en la universidad española de los años 80 era un lugar común dar por sentado que ninguna mujer se había dedicado a la creación de manera profesional hasta bien entrado el siglo xx. En realidad tampoco estudiamos ninguna artista contemporánea. En toda la carrera. No obstante en la década de los 90, una vez licenciada la cosa parecía estar cambiando: comenzaban a ser populares los nombres de Frida Kahlo o Maruja Mallo, se llevaban a cabo en nuestro país exposiciones de artistas mujeres, como la de Varvara Stepanova, por ejemplo.⁵ Esta era la escasa mochila que cargábamos sobre esta cuestión las estudiantes nacidas durante el tardofranquismo, las españolas que nos formábamos en democracia.

Para la generación de Ángela García Codoñer, nacida en los años 40, la situación fue muchísimo más precaria. Ella recuerda cómo muchos de sus profesores le repetían una y otra vez que las mujeres no estaban capacitadas para la creación plástica; era un mantra que venía reiterándose desde el siglo xix y que los señores asumían como verdad incuestionable. De hecho, hablamos de una artista que, aunque llevaba viajando desde los años 60, no conoció hasta 2006 en Chicago la obra de las artistas norteamericanas de su generación o que se ha visto sorprendida, también en fechas recientes, de la calidad de la pintura de Sofonisba Anguissola en el Museo del Prado o de Artemisia Gentileschi en los Uffizi. Para Ángela García estos hallazgos han sido hitos que la han reconciliado con la historia ayudándola a resituarse en el contexto actual como artista mujer.

Cuando tras leer un libro de la periodista Ángeles Caso hice algunas pesquisas, visité el Prado y me fui directa a encontrarme con la pintura de Sofonisba; me quedé boquiabierta, te prometo que me saltaron las lágrimas: pedazo de pintura, y era de una mujer, de una mujer con regla, con marido, con hijos, y con amantes.¿...?

Aquello me reconciliaba parcialmente con la vida.

Mas tarde, y cuando ya mi pintura tenía otras derivas conocí al grupo de mujeres de Chicago y también me paso igual que en el Prado. Sorpresa, alegría y disgusto; alegría por lo que implicaba de contemporaneidad con mi experiencia vital: ellas estaban trabajando igual que yo, en el mismo tiempo, pero en otro espacio, unidas y con unas expectativas tan extraordinarias... y yo en Valencia, sin información y a pelo...⁶

3. Durante la exposición de Ana Peters en la galería *Edurne* de Madrid en 1966, la artista y Tomàs Llorens invitaron a José María Moreno Galván a que diera una conferencia coincidiendo con la individual de la artista hispano-germana. Moreno Galván, crítico progresista muy influyente ligado a la izquierda en ese momento y colaborador de la revista *Triunfo*, ni habló sobre las mujeres, ni sobre la obra de Ana Peters, ni tan siquiera citó a la artista que le había invitado “Salió por los cerros de Úbeda, terminó la conferencia y se marchó rápidamente. Fue una gran decepción porque la críticas fueron absolutamente demoledoras”. Si Moreno Galván había actuado con indiferencia, como si Peters fuera transparente, las críticas en prensa tuvieron al entender de Llorens un tono “odiosamente machista”, siendo muy desagradable y doloroso lo que un crítico de *La Codorniz* escribió sobre la muestra. “Esto fue especialmente desmoralizador para Ana, que paralizó durante unos años su actividad como pintora”. Vid. la entrevista que realicé a Tomàs Llorens en enero de 2020 para el MNCARS. <https://vimeo.com/395432379> (en línea, última entrada 11/9/2021).

4. He entrevistado a numerosas artistas de esta generación y resulta sintomático cómo se repiten una y otra vez, cambiando el contexto o los protagonistas, las experiencias que cuentan durante esos años, las puertas sistemáticamente cerradas en las narices. Por ello, casi podemos entender estas experiencias de forma coral y colectiva.

5. En 1992 tuve por ejemplo la fortuna de visitar la muestra de Stepanova organizada en Madrid por la Fundación Banco Central Hispano-americano, un proyecto que compartía con Alexandr Rodchenko.

6. Entrevista llevada a cabo el 3/8/2011. Se refiere Ángela García a *Las olvidadas, una historia de mujeres creadoras*, un libro de divulgación publicado por la periodista asturiana en 2005.

S. de Vries / Cox



6-85



Y es que cuando Ángela García empezó a estudiar bellas artes aún no lo sabía, pero desde que cruzó el umbral de la escuela estaba condenada a la invisibilidad por su sexo biológico. Al percatarse a principios de la década de los 70 de que su sino era pegarse una y otra vez con el mismo muro, el del desprecio o la indiferencia, reaccionó de forma terapéutica generando obras políticas que analizaban cómo se construían los resortes y estructuras que la habían convertido, primero en una ciudadana de segunda clase carente de derechos, después en mercancía. Intentó deconstruir, al menos para sí misma, el engrasado engranaje de exclusión femenina en el que participaba la educación, la legislación, los imaginarios masmediáticos y el control social perfeccionado tras décadas de represión nacional católica. Estas series –*Mises*, *Las hadas* y *el bordado*– pese a su escasa repercusión pública tuvieron para ella un papel emancipador, terapéutico. Y esta no sería la última barrera que debería saltar: ya mayor, cuando su trabajo empezó a repertoriarse en exposiciones colectivas de tesis en España, tuvo que lidiar con una precaria internacionalización del arte español generalizada, una situación con muchas aristas que deriva del desconocimiento que tiene sobre nuestro país la historiografía anglosajona. Ángela García Codoñer estaba en los márgenes por partida doble cuando Tate Modern la tocó con su barita mágica: por ser mujer y por ser española.

Llevo estudiando la obra de Ángela García Codoñer desde 2003. La primera vez que vi su trabajo quedé impactada por su calidad, por su frescura, pero lo que sobre todo me epató fue la fecha de producción, los primeros años 70, todavía vivo el dictador. Mi ingenuidad era tal que no podía concebir que una obra de su radicalidad y pertinencia no sólo no estuviera en nuestras más importantes colecciones, sino que no apareciera jamás citada en ninguno de los textos que analizaban el arte español de los años 70, y en concreto en la historiografía del arte pop y aledaños.⁷ En el texto para su exposición retrospectiva Ángela García. Punto y seguido manifesté que se trataba “probablemente” de la primera pintura feminista realizada en España (menos mal que me curé en salud, intuí que debía haber mucho más; de hecho en aquel momento conocía muy poco la obra de Ana Peters, y nada la de Mari Chordà o Isabel Oliver de los años 60 y 70).⁸

Cuando entrevisté por vez primera a García Codoñer, ella no fue capaz de recordar nombres de otras artistas españolas, antifranquistas, que trabajaran a principios de los años 70 con un discurso feminista:

...mujeres entonces éramos bien pocas. Aurora Valero, que era mayor que yo (...); Jacinta Gil, mucho anterior; y luego un grupo de pintoras figurativas. Tras mi generación llegó Rosa Torres. Lo cierto es que en mi curso de la facultad había bastantes mujeres, lo que pasa es que, al final, pintando quedamos sólo dos. Nuestro problema es que las mujeres se casaban, tenían hijos y lo iban dejando. Y ahí sí que considero que fui de las primeras que no siguió esta norma. Me costó mucho esfuerzo pero seguí ...en Valencia no había nadie que hiciera en aquel momento pintura feminista. Y tampoco conozco ningún caso en España.⁹

7. Sin intención de ser sistemática voy a extraer sólo tres hitos historiográficos desde los años 70. En 1972 Simón Marchán escribía el influyente *Del arte objetual al arte de concepto*; en el capítulo IV titulado “Del *schocker-pop* al realismo crítico social” no citaba a ninguna artista española, ni tan siquiera a Peters. En realidad no citaba a ninguna artista. Yo me he servido de la tercera edición, en la que seguían sin subsanarse cambios en este sentido. Vid. Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1986. *Los setenta. Una década multicolor*, un proyecto de Mariano Navarro centrado en los artistas que emergieron en el panorama español de esa década, citaba a muy pocas mujeres, siendo las artistas mayoritariamente excluidas de la muestra. Paloma Chamorro, Eva Lootz, Paz Muro, Esther Ferrer, Eugènia Balcells, Àngels Ribé u Olga Pijoan, por ejemplo, aparecen citadas en los textos. Navarro justificaba la selección por la “sólida consistencia y un grado más alto de influjo” de los participantes. Lo cierto es que tampoco entre los autores de los ensayos del catálogo se contó con ninguna historiadora o historiador especializado en estudios de género. Cfr. Mariano Navarro (dir), *Los setenta. Una década multicolor*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001, p. 30. En este momento, para ser justos, no se habían llevado a cabo aún las exposiciones que recuperaban otras realidades artísticas. Años después, cuando ya hacía una década que había publicaciones e incluso exposiciones que visibilizaban la obra de estas artistas, Valeriano Bozal escribe una *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España (1940-2010)*, pero la gesta se limita a reiterar lo ya dicho sin servirse de las actualizaciones historiográficas de los y las investigadores más jóvenes. Respecto al pop español, no obstante, dedica un escueto párrafo a Ana Peters de la que dice que en 1966 se centra en “la figura de la mujer” (sic). Vid. Valeriano Bozal, una *Historia de la pintura y la escultura del siglo xx en España (1940-2010)*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2013, p. 237.

8. Isabel Tejeda, “Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del Tuyyo al yo” en Ángela García. *Punto y seguido*, Valencia, UPV, 2004, pp. 25-48.

9. Entrevista con Ángela García Codoñer llevada a cabo en Valencia el día 7/6/2003.

Años más tarde, en 2011, reconocía lo siguiente:

En los 70 yo era muy pardilla, muy joven y desinformada, No conocía la historia más o menos reciente de pintoras mujeres, solo la de los hombres, y en ella no existía NINGUNA mujer.¹⁰

Paralelamente me ofreció generosamente las fructíferas pistas de Isabel Oliver y de Eva Mus, que aún no he podido agradecerle suficientemente, a lo que yo añadí la fortuna de haber estudiado parcialmente la obra de Ana Peters y de conocer las investigaciones de mi colega Assumpta Bassas. Eran artistas con las que Ángela se había relacionado puntualmente, ya que residían en la misma ciudad, Valencia, y coincidían en la escuela o en inauguraciones sin embargo no se visitaban en sus estudios, aunque parezca sorprendente desconocían lo que estaban haciendo sus colegas más cercanas, circunstancia que el paso del tiempo ha subsanado con creces. Ignoraba también la existencia de las artistas feministas catalanas, como Chordà, Eulàlia Grau, o Eugènia Balcells, o de la conquense Paz Muro, colegas que también transitaron las procelosas aguas entre el pop y los conceptualismos. Pensemos que eran trabajos que se mostraba raramente en público –de hecho, muchas de la piezas que se incluyen en esta publicación han permanecido inéditas hasta hoy–. Los señores, aun teniéndolo difícil en un Estado franquista interesado sólo epidérmicamente en la cultura artística contemporánea, habitaban la esfera pública en soledad y sin ningún sonrojo; sin aparentemente ser conscientes de que a su lado, sus compañeras, hermanas, amigas, amantes y colegas carecían de sus posibilidades de profesionalización y que tras intentos infructuosos sufrían una rauda *damnatio memoriae*. No tejieron redes las artistas valencianas y eso fue un error de gran calado.¹¹ Algunas catalanas, como también las anglosajonas de la década de los 70 o las bonaerenses de los años 80, habían entendido que para generar proyectos comunes era preciso aliarse en espacios coordinados, controlados y dirigidos por ellas mismas. Poseer una “habitación propia” colectiva, en el sentido marcado por Virginia Wolf.¹² Este asociacionismo ya había dado sus frutos en Madrid y Barcelona en los años 20 y 30 con la creación de los Lyceum Club que el franquismo hizo desaparecer: la Sección Femenina se apropió de sus infraestructuras y sus dueñas, mayoritariamente de izquierdas, encaminaron sus pasos hacia el exilio para salvar la vida.¹³ Pero aunque las artistas que apoyaron su trabajo en la sororidad hicieron más ruido, lo cierto es que casi todas ellas habitaron en los márgenes hasta que en los años 80 se empezaron a proponer relatos alternativos de la historia del arte que integraran a las artistas negadas, creadoras cuyo trabajo en los casos más recientes se había producido sólo 10 años antes y que en su gran mayoría habían seguido caminos alterativos a los de las exposiciones y el mercado. Muchas acabaron como educadoras.

10. Mail enviado por la autora el 8/3/2011.

11. Cuando en 2003 le pregunté sobre su relación con el MDM o con los colectivos de feministas que en Valencia eran asiduos a la librería *Dones*, me contestó “Yo iba a clase, me peleaba con mi marido, cuidaba de mis hijos y estudiaba. No podía perder mucho tiempo en tertulias. Y como no era de la capillita porque no tenía tiempo para reuniones, nunca estuve incardinada a ese grupo. Sin embargo, cuando necesitabas algún libro feminista ibas allí”.

12. Por citar sólo algunos ejemplos, Judy Chicago en California inició un programa de arte feminista que, en los años 1970 y 1971, dio como resultado *Womanhouse*, un proyecto colectivo de veinticuatro artistas mujeres. En Nueva York se inauguraba paralelamente una cooperativa de artistas mujeres (AIR). Para no poner el foco exclusivamente en el manido ámbito anglosajón, en Barcelona, en 1977, Mari Chordà inaugura junto a otras compañeras el espacio LaSal, lugar de encuentro e intercambio feminista durante la transición democrática. En Buenos Aires, tras la dictadura en 1983, un grupo de artistas convocadas por Monique Altschul realiza dos proyectos feministas consecutivos de carácter colectivo, *Mitóminas I* y *Mitóminas II* apropiándose del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hoy Centro Recoleta. Para este último caso Vid. María Laura Rosa, *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*, UNED, Madrid, 2012 (tesis doctoral).

13. En los años 20 y 30 cabe subrayar el papel que tuvo el Lyceum Club Femenino, sociedad conformada exclusivamente por mujeres intelectuales y artistas de las elites madrileña y barcelonesa. El madrileño fue un espacio cardinal para el intercambio de ideas y experiencias personales; impulsó la “rebelión de las faldas”, como se denominaba a este despertar de conciencia política feminista y de género en España. Este club abrió sus puertas en 1926 en la calle Infantas de la capital siguiendo los pasos del fundado por Constance Smeadley en Londres (1904) y estaba conectado a la Residencia de Señoritas que dirigía María de Maeztu (el paralelo femenino para universitarias de la Residencia de Estudiantes). Allí podían reunirse, organizar actividades culturales o políticas y exposiciones. La rica edad de oro que vivieron las artistas españolas en los años 30 debe mucho a estas asociaciones femeninas y feministas. El barcelonés se inauguró en 1931. Vid. Neus Real Mercadal, *El Club femení i d'esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*. Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1998; Isabel Tejada Martín, “Cuando el mundo dejó de ser masculino”. Revista *Matador*, vol. 94-95 (2014).

Así, en la primera historiografía feminista anglosajona de Germaine Greer (1979), Rozsika Parker y Griselda Pollock (1981) y Ellen Chadwyck (1990), la presencia de peninsulares era anecdótica (se citaba a la monja medieval Ende o a Remedios Varo, como mucho). La situación se agravaba en las primeras exposiciones que pretendieron revisar el arte feminista desde los años 60, quedando las españolas sistemáticamente excluidas. Muestras de tesis como *Bad Girls* (1994, Marcia Tucker, New Museum de Nueva York), o *Wack! Art and the Feminist Revolution* (2007, Cornelia Butler, MoCA de Los Angeles), no incluían ninguna española y muy pocas artistas que no fueran anglosajonas, salvo el caso puntual de las brasileñas, las chilenas, o Marisol, siempre presente para estos repertorios anglosajones por haber desarrollado parte de su carrera en Nueva York, pese a ser de origen venezolano. La situación no mejoraba en proyectos europeos como *Rebelle. Art and Feminism* (1969-2009) (2010, Miriam Westen, Museum Voor Moderne Kunst, Arnhem). Más escandaloso resulta que en nuestro país *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* (2007, Xabier Arakistain, Museo Guggenheim) sólo contara con la presencia de dos artistas españolas: la catalana Eulàlia Valldosera y la vasca Itziar Okariz; por supuesto, ninguna de las decanas. Se repetían una y otra vez los mismos nombres. El problema no estribaba exclusivamente en que estas historiadoras no leyeran español, ya que las publicaciones de nuestros museos y centros de arte generalmente suelen ser bilingües, sino que nuestro país no es un foco de interés, con excepciones como el periodo de 1936 a 1939 o durante la transición democrática.

En las exposiciones de tesis sobre el Pop Art tampoco variaba mucho la cosa. De hecho una de las primeras exposiciones comisariadas por Kalliopi Minioudaki, una historiadora griega que ha desarrollado su carrera en Estados Unidos proponiendo nuevos discursos para el Pop Art, se sirvió más o menos de los nombres conocidos internacionalmente. Antes de llevar a cabo la exposición de Tate, Minioudaki presentó en 2010 junto a Sid Sachs en la University of the Arts de Filadelfia la exposición *Seductive Subversion. Women Pop Artists* (1958-1968) en la que participaban artistas anglosajonas como Martha Rosler, Faith Ringgold o Rosalyn Drexler, junto a creadoras ya legitimadas provenientes de otros contextos como Marisol, la belga Evelyne Axel, la francesa Niki de Saint Phalle o la japonesa Yayoi Kusama. Paralelamente, en la Kunsthalle de Viena, Ángela Stief comisarió *Power Art. Female Pop Art*, e invitaba a Minioudaki a escribir un ensayo en el catálogo, lamentablemente sólo en alemán; si bien la muestra austriaca reunía menos artistas, volvía a reiterar gran parte de los nombres de la exposición americana. Estos proyectos ilustraban que el Pop Art, a diferencia de lo que defendían tanto la historiografía como, por supuesto, los manuales académicos, no era ni exclusivamente masculino ni anglosajón. Que como Marsha Meskimmon manifestara, se producía un “spatialized engagement” que conectaba los feminismos con el Pop. Si el feminismo era una lengua franca, el Pop en los años 60 y 70, presente en todas las manifestaciones culturales, desde la moda, a la música o los mass media, desde la mal llamada alta cultura a la cultura popular, no lo era menos.

La exposición de Tate Modern no fue por tanto la pionera en ligar pop y feminismo, pero sí el proyecto que consiguió comunicar mejor el producto. Porque el lugar de la enunciación es sin duda lo más relevante para conseguir cambiar el relato.¹⁴ Además, para nosotras cobraba una relevancia inusitada porque era la primera vez que se incluía a artistas españolas dentro de las exposiciones internacionales.¹⁵ Se incluía tanto a hombres como mujeres al tiempo que se miraba hacia Latinoamérica, Europa del Este, Península Ibérica, Asia, etc. Además se prescindía de los grandes nombres cuestionando que el Pop fuera un producto anglo-norteamericano: no se contaba con obra de Warhol, Lichtenstein, o Hamilton, aunque sin duda estos

14. No obstante, si el proyecto era inclusivo con los y las artistas, no lo fue para las historiadoras. A algunas se nos mantuvo en los márgenes, algo especialmente sangrante porque las que lo perpetraron fueron nuestras colegas de profesión: las investigadoras que habíamos sacado a la luz estos nombres en nuestros países, concretamente en el caso español las damnificadas fuimos Assumpta Bassas y yo misma, llevábamos décadas reivindicando en el desierto a estas artistas en exposiciones y en ensayos. Fuimos ninguneadas sin tan siquiera ser aceptadas nuestras aportaciones en los eventos paralelos que organizó el museo. Tampoco se citaron nuestras aportaciones en la bibliografía. Como si las curators que campan en los grandes centros mundiales hubieran llegado a la obra de estas artistas por inspiración divina.

15. También se ha contado con obra de españolas en la reciente exposición *Elles font l'abstraction* en el Centre Georges Pompidou (2021, Christine Macel), si bien con trabajos que por la discreción de sus soportes pasaban algo desapercibidos. Así estaban presentes Esther Ferrer (residente en París desde los años 70) y Elena Asins.



artistas estuvieran como sujetos omitidos, como representantes del canon que se pretendía abolir.¹⁶ Si estaban presentes Equipo Crónica, Equipo Realidad, Rafael Canogar o Joan Rabascall y lo hacían como habitantes de los márgenes que aportaban discurso político a la escena española de la dictadura, lo que ilustra la discreta imagen exterior de algunos de nuestros más conocidos artistas que, obviamente, participaban en esta muestra porque no se los consideraba parte del Olimpo pop; de manera horizontal se colgaron en Tate las obras casi inéditas de sus compañeras de generación, Mari Chordà, Eulàlia Grau, Isabel Oliver y García Codoñer.

Se visibilizaba en el corazón del antiguo Imperio Británico la variante política del pop que fue predominante en España, o al menos la más exitosa y visibilizada. De hecho nuestra específica geografía política, la de un país atenazado por una dictadura fascista que duró casi 40 años, marcó los lenguajes artísticos por la necesidad imperiosa cambiar nuestro contexto político desde cualquier frente.

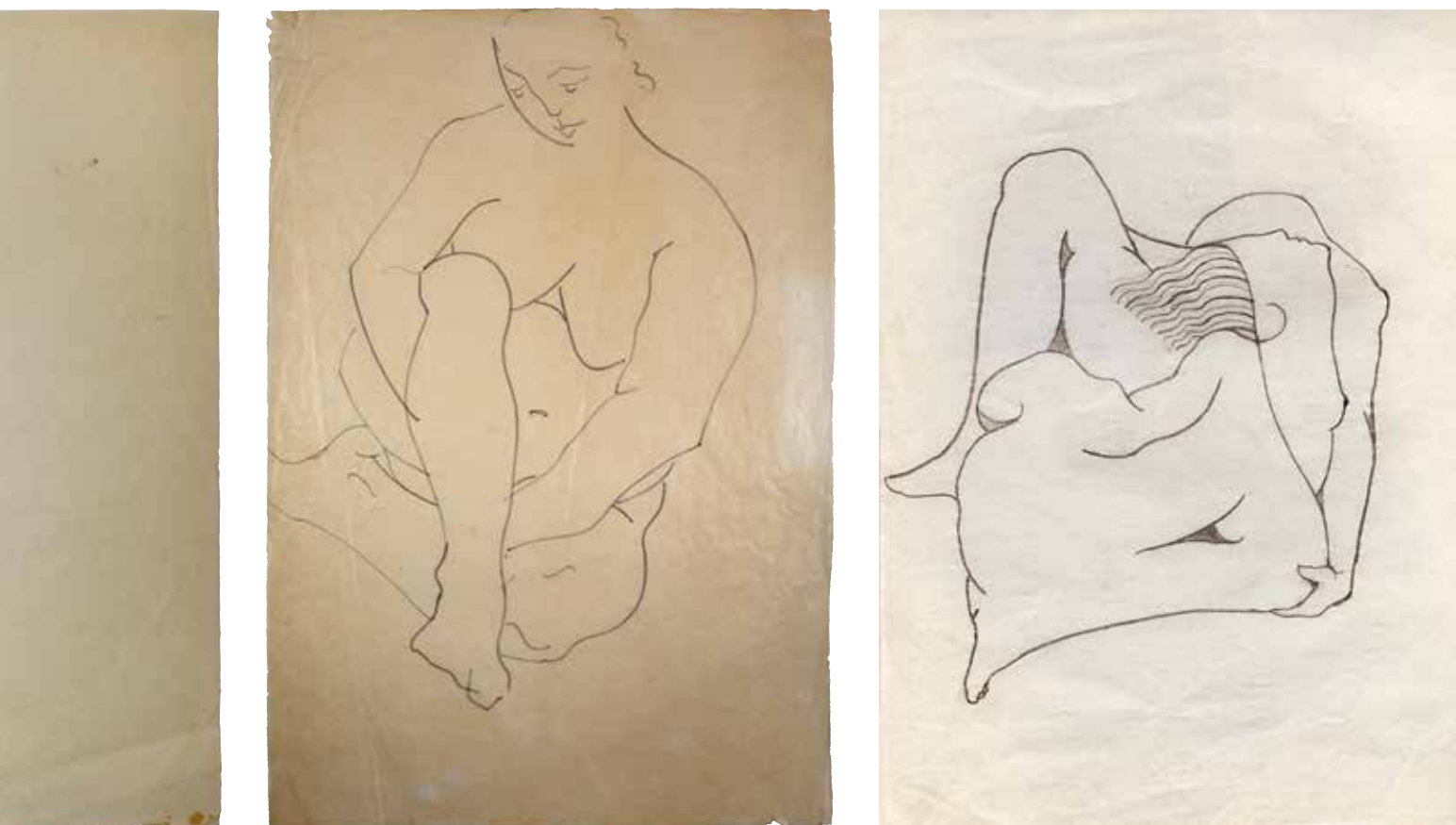
Además se construían unas fórmulas lingüísticas específicas basadas en la generación de una estrategia de diferenciación. Las buenas relaciones de la dictadura con los Estados Unidos (simbolizada por el abrazo de Francisco Franco con Eisenhower en 1959), sumaba a la crítica antifranquista el discurso antiimperialista.¹⁷ No obstante, este discurso político de la izquierda militante, fundamentalmente del PCE, dejaba en la cuneta algunas voces críticas con las que, además, se compartía ideología y clandestinidad: las mujeres y sus reivindicaciones feministas.

Un ejemplo ilustrativo fue la Biennale di Venezia de 1976; este encuentro internacional supuso una selección de la creación artística antifranquista. *Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale (1936-1976)* fue un proyecto pensado por historiadores y artistas, entre los que se contaban Tomàs Llorens, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Equipo Crónica, Antoni Tàpies o Antonio Saura. No había mujeres en la comisión, aunque la historiadora catalana Inmaculada Julià colabó en el proyecto. Como ha estudiado Paula Barreiro, la muestra ofrecía un nuevo relato genealógico de nuestra vanguardia artística confrontada con el franquismo.¹⁸

16. Chris Dercon, "Director's Foreword", en *The World Goes Pop*, Londres, Yale University Press, 2015, p. 9.

17. Desde los años 50 había bases norteamericanas en territorio español; la cultura popular, sobre todo estadounidense pero también británica, entraba a través del cine, la música, la moda, el cómic o las bebidas gaseosas.

18. Vid. Paula Barreiro, "La Bienal roja del 76 y sus precuelas: batallas semánticas en el campo de la historia", en *España Vanguardia Artística y realidad social (1936-1976)* (Sergio Rubira dir.), Valencia, IVAM, 2019, p. 11.



Llorens denunciaba en aquellos momentos el uso propagandístico que el régimen hacía del arte informalista en el exterior y la discriminación que otros discursos sufrían, por ejemplo los conceptuales o los Pop. Relatos misóginos, subraya Barreiro, pero no menos que el que emanaba de la exposición pretendidamente inclusiva de 1976 en Venecia, donde sólo se presentó la obra de Ana Peters dentro de Estampa Popular de Valencia.¹⁹ Ni tan siquiera en la simbólica “mesa de los ausentes” proyectada por Arroyo en la que había hueco para Pau Casals, Miguel Hernández o Manuel Azaña hubo asientos para Pasionaria, Montseny o Mallo, por ejemplo.

En otro estado de cosas, los más importantes artistas de esa generación, y con ellos los teóricos que como el recientemente desaparecido Tomàs Llorens les acompañaron, rechazaron identificarse con las corrientes anglosajonas de la tendencia y por tanto buscaron alternativas a la denominación Pop Art, prefiriendo realismo crítico, Crónica de la Realidad o realismo social.²⁰ Optaron por ligarse a las corrientes críticas hacia la sociedad de consumo y por ofrecer en sus piezas una denuncia política que, en el caso de Equipo Crónica, se servía del potente imaginario de la pintura española.²¹

El realismo reaccionaba contra la abstracción y de esta manera se oponía simbólicamente al Régimen ya que éste había instrumentalizado el informalismo para dar una imagen de modernidad que contemporizara con la cultura que se producía en el exterior, una diplomacia artística basada en exposiciones colectivas y en bienales que intentaba proyectar una imagen de retorno aperturista y moderna –lo que suponía una desviación extraordinaria respecto a lo que se vivía día a día en una España pacata y rancia–. El Franquismo, por otra parte, se servía de las fiestas y la cultura popular, muy alteradas y reconducidas a lo que consideraba saludable moralmente; para ello tiñó de un barniz católico las fiestas laicas (el ejemplo de Las Fallas en Valencia es manifiesto), o prohibió aquellas irreductibles como el Carnaval.

Era un particular pan y circo que trufaba la educación o los eventos propagandísticos internos de una historia imperial edulcorada o de la pintura del Siglo de Oro; estos eran los elementos identitarios que para

19. Para un listado completo de artistas Vid. Rosalía Torrent, “The Mask and the Reality: Spanish Art at the Venice Biennale”, en *A Century of Spanish Art Abroad. Spanish Art at the Venice Biennale 1895-2003*, Madrid, Turner, 2003, pp. 64-87.

20. Se ha llegado a considerar que este relevante historiador del arte fue un miembro más de Equipo Crónica, el componente teórico.

21. Tomàs Llorens, *Equipo Crónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

el Régimencontrarrestaban de manera poco exitosa el imaginario que sobre el país se cernía desde 1898.²² La abstracción disfrutó de un más largo recorrido en España que en el resto de países de su órbita entre otras cosas porque sus discursos eran fundamentalmente formales y plásticos y por tanto fácilmente instrumentalizables siempre que sus artistas se dejaran querer.²³ En una pintura de Tàpies o de Juana Francés de finales de los años 50 y principios de los 60 no cabía la censura. Así recordaba, por ejemplo, José Guerrero la pugna entre abstracción y pop, de la que salió claro vencedor el segundo, y el *décalage* entre el panorama estadounidense y el español cuando volvió a casa en 1964 tras décadas viviendo en el extranjero:

En América no tener galería es una cosa tristísima... pero todo estaba ya muy triste [...] Los pop por todas partes [...] ¡Vaya, que aunque quisieras no podías meterte en ningún sitio! A los pintores abstractos no nos quería nadie [...] Todo el mundo se encerró en su estudio a pintar [...] Cuando llegó el pop, es que fue cargarse todo porque en América pasa una cosa, para que florezca algo, hay que matar lo anterior [...] Así que le dije a mi mujer, Roxanne, ¿por qué no dejas la revista y nos vamos a España? [...] Así que llego a España y me encuentro que ni pop ni puñetas [...] Aquí estaba mi expresionismo abstracto en todo su apogeo.²⁴

Sin duda *décalage*. Richard Hamilton había presentado en 1956 su famoso fotomontaje *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (*¿Qué es lo que hace tan diferentes y tan atractivos los hogares de hoy?*, 1956), como uno de los carteles de la exposición *This is Tomorrow* en la Whitechapel de Londres, una muestra que revolucionará la capital británica marcando cuál sería el lenguaje de las manifestaciones artísticas durante la próxima década. Y cuáles serían sus referentes fundamentales: servirse del imaginario que a borbotones manaba del paraíso consumista en el que se estaba convirtiendo Occidente tras la dura reconstrucción de una Europa destruida material, demográfica y moralmente tras la Segunda Guerra Mundial. Si la palabra pop aparecía en este fotomontaje en el gigante chupa-chups que sujeta entre sus manos el culturista, las referencias genealógicas a algunos movimientos de las vanguardias históricas, específicamente el constructivismo, el dadá y el surrealismo, se pusieron de inmediato sobre la mesa.²⁵

El culmen de la legitimación llegaría en la siguiente década cuando se le concede a Robert Rauschenberg el Gran Premio en la Bienal de Venecia en 1964, prueba clara de que los jóvenes que citaban el *Homo Ludens* de Huizinga habían desbancando a la generación anterior de abstractos tanto en el mercado como en el imaginario internacional. Ese mismo año se fundaría Equipo Crónica. Mientras Hamilton, Warhol o Rauschenberg presentaban sus primeros y descarados trabajos por el mundo, nuestro realismo crítico se movía por los grupúsculos territoriales de Estampa Popular. Por tanto, cuando el pop o su influencia llega a España, lo hace tardíamente, ligado a los artistas del Partido Comunista y con la intención de suponer un acicate que despertara a los ciudadanos y ciudadanas del país del sopor en el que los estaba sumiendo la dictadura: España experimentaba una creciente industrialización que aumentó las posibilidades laborales, sobre todo las de las mujeres, y empujó la emigración del campo a la ciudad, al tiempo que aumentaban las posibilidades de consumo de las familias españolas que empezaban a poder adquirir los bienes de consumo en su versión patria: un Seat 600 y una televisión.²⁶ Para los jóvenes artistas españoles de los años 60 era preciso

22. José Álvarez Junco (2001), *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 586.

23. Genoveva Tusell, "La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)", en *El arte español fuera de España* (Miguel Cabañas dir.), Madrid, CSIC, 2003, pp. 121-130. Vid, asimismo, Noemí de Haro y Julián Díaz Sánchez "Artistic Dissidence under Francoism: The Subversion of the Cliché", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, Volumen XCI, N° 5, pp. 735-754.

24. Pancho Ortuño, "Conversación con José Guerrero", en *José Guerrero* (Bonet, Juan Manuel, Pleyner, M.) Madrid, Ministerio de Cultura, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980, p. 122.

25. La prensa británica recibía sin entusiasmo el proyecto, ironizando con el título. *Times* publicó de forma anónima "This is Yesterday", un artículo que consideraba que la muestra era un déjà vu preñada de referencias al surrealismo, constructivismo y dadá. Con un discurso similar y bajo el título "Yesterday, Certainly: Tomorrow, Perhaps" escribía Basil Taylor en *Spectator*. Vid. Bruce Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Vol. I: 1863-1959*, Londres, Phaidon, 2008, pp. 368-369.

26. En 1970 se alcanzó la cifra de tres millones de españolas inscritas en la Seguridad Social de un total de más de 17 millones de mujeres. A finales de los años cincuenta el desarrollismo y la instauración de una economía libre de mercado precisó de mayor mano de obra y obligó al Régimen a cambiar sus políticas aprobando la *Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer*, de 1961.

partir de presupuestos éticos, por lo que consideraban que ya no cabía el desgarró de una pintura española que intelectualmente se ligaba al topos de la España Negra, sino que debía ser una obra colorista, irónica y satírica cuyos referentes estuvieran en los medios de comunicación y de la pintura española del siglo de Oro, la misma de la que se había servido el franquismo para su relato triunfal.

En el catálogo de la muestra un cuestionario preguntaba a algunos de los artistas de la exposición si se habían considerado o no artistas pop. Mientras que Canogar y Valdés, dentro del círculo de Llorens, rechazaban la adscripción manteniendo inalterables sus posturas estético-políticas de los años 60 y 70, Rabascall, Oliver y García Codoñer contestaron afirmativamente.²⁷

Pese a su respuesta taxativa, creo que la obra de Ángela García Codoñer es poliédrica y excede el pop, y más en concreto al pop español. No sigue en ningún momento el camino marcado por Equipo Crónica porque sus referentes, que no son exclusivamente pop, son otros: Wesselman, Rauschenberg, Rosenquist, Stella, Höch, Renau, etc. No obstante, es preciso reconocer que la influencia de los Crónica fue muy significativa en esta generación, sobre todo porque ofrecían una actitud política a seguir: no se trataba de pintar siguiendo su manera, sino ser activista, entender que desde la creación plástica, desde su iconografía, desde el lenguaje, se podía hacer oposición a la dictadura. Pese a lo dicho, sí hubo una artista en clave femenina y feminista que utilizó los recursos y parámetros lingüísticos de Equipo Crónica, Isabel Oliver lo hizo en su espléndida serie *La mujer*. Estas pinturas, algunas de las cuales también se expusieron en Tate Modern, fueron su primer trabajo personal; en su obra subsiguiente se apartará de ese camino.²⁸

Un análisis pormenorizado del proyecto artístico de García Codoñer, de sus viajes, lecturas y de las conexiones con otros artistas puede hacernos entender algo mejor su trayectoria. Trabajos que se van a llevar a cabo en paralelo con los de otros y otras artistas de distintos puntos del planeta con los que guarda concomitancias.²⁹

Primeros pasos

En otras ocasiones he descrito el contexto en el que se movía García Codoñer cuando era joven, su situación familiar, etc., por lo que me voy a limitar a dar unas breves pinceladas que pongan en evidencia que el hecho de decidir profesionalizarse era un acto de disidencia que rompía con aquello que se esperaba de una joven española. De entrada, el profesorado de las escuelas de Bellas Artes, casi todo masculino, las incitaba mayoritariamente a que dejaran la carrera para dedicarse a la vida familiar. Estaban aquellos que de manera hiriente declaraban que las mujeres carecían de la capacidad creativa de pintar; otros reaccionaban con una total y absoluta indiferencia, hablaban como si las estudiantes no estuvieran en el aula junto con sus compañeros. Finalmente también había docentes que suspendían una y otra vez a estas alumnas para que no pudieran licenciarse. A la artista le pasó con la asignatura de Genaro Lahuerta una y otra vez, hasta que discretamente le hicieron llegar que nunca la superaría, así que trasladó su expediente a Sevilla y se examinó allí.³⁰

Por tanto, que las mujeres de esta generación llegaran a graduarse era un acto de empecinamiento tras una carrera de obstáculos de cinco años a lo que además, en ocasiones, se sumaba la negativa familiar a seguir estudios universitarios o la falta de recursos.

27. Eulàlia Grau y Mari Chordà no cumplieron el cuestionario. He aprovechado este texto para preguntarles en este sentido. Chordà afirma que sin duda se consideraba una artista pop: "Jo em veia pop. De fet, l'última peça que he venut (al Macba, precisament) és titulada *Coitus Pop*". Eulàlia se manifestaba al contrario: "No, yo no me he sentido para nada nunca pop. Ahora visto con el tiempo, algún trabajo puede acercarse al pop, pero..." (ambas entrevistas telefónicas tuvieron lugar el 11/08/2021).

28. Vid. Isabel Tejada Martín y María Jesús Folch, "Dictadura y transición", en *A Contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*, (Tejada Martín, I; Folch, M.J. dirs.), Valencia, IVAM, 2018, pp. 81-210.

29. La artista ha ido cambiando el nombre con el que firmaba sus exposiciones. Podemos encontrarla como Ángela o Ángela García; desde que comencé a estudiar su obra preferí incluir su segundo apellido, por lo que en mis publicaciones suele citarse como Ángela García Codoñer. Resulta relevante subrayar que su nombre de pila aparece en cualquiera de las opciones, poniendo en evidencia su condición femenina, que sin duda debe leerse en clave política. Muchas de las artistas de la generación anterior ocultaron su sexo biológico cuando firmaban sus cuadros.

30. Entrevista con la artista en Alicante el 12/09/2021.



... *mujeres entonces éramos bien pocas*, Aurora Valero, que era mayor que yo y que también hacía pocas exposiciones; Jacinta Gil, mucho anterior; y luego un grupo de pintoras figurativas. Tras mi generación llegó Rosa Torres. Lo cierto es que en mi curso de la facultad había bastantes mujeres, lo que pasa es que, al final, pintando quedamos sólo dos. Nuestro problema es que las mujeres se casaban, tenían hijos y lo iban dejando. Y ahí sí que considero que fui de las primeras que no siguió esta norma. *Me costó mucho esfuerzo, pero seguí.*

Ángela García procedía de una familia acomodada de pequeños empresarios, lo que le permitió seguir estudios superiores o viajar con cierta facilidad, ya que las cortapisas económicas no existían.³¹ Su interés por la expresión plástica se manifestó desde niña, careciendo de referentes artísticos cercanos. Comenzó siguiendo cursos en academias privadas en las que realizaba copias de pequeñas esculturas o elementos arquitectónicos como ménsulas. También llevó a cabo algunos retratos, bodegones y dibujos de pájaros, primeros papeles que para ella son relevantes desde un punto de vista biográfico, de hecho los sigue conservando en una planera de su estudio.

Tras superar la resistencia paterna inicial, comienza sus estudios de Bellas Artes en San Carlos en el año 1963. La escuela era muy formalista y académica, abundando un profesorado sorollista recalcitrante; en realidad, y muy a pesar de Sorolla, se enseñaban recetas formales totalmente ajenas al pintor valenciano, un artista intuitivo. Esta forma de pintar y sus temas eran aplaudidos por el régimen, lo que junto a la pujante politización del estudiantado universitario provocaba una fuerte tensión generacional. Estos artistas en formación elegían no seguir los caminos pautados por la escuela y rebelarse a la búsqueda de nuevas vías de expresión que, además, fueran políticamente activas.³² A veces se encontraban fuera de nuestras fronteras: con suerte se viajaba, y si esta opción no era posible quedaban los libros y revistas que corrían de mano en mano; en otras ocasiones podía venir del intercambio de información con los compañeros de curso; en el caso de Ángela, la válvula de escape fueron las clases de dibujo del movimiento en el Círculo de Bellas Artes de Valencia.³³

Durante la carrera, el primer año íbamos a dibujar al Círculo de Bellas Artes que estaba en la calle de Moratín. Era un sitio encantador. En el aula de dibujo había modelo de desnudo. Valquiria, la famosa modelo de la facultad, posaba allí por la tarde-noche y a mí me encantaba dibujarla. Era impresionante como posaba: relajaba el cuerpo y cualquier pose la convertía en una maravilla. Nos apreciaba mucho a nosotros, los estudiantes, y nosotros a ella. Cuando pasado un tiempo entré de profesora en la facultad tuve la suerte de contar con ella como modelo en mi aula de dibujo del natural. La clase se transformaba, había silencio y la gente trabajaba. Cuando posaba la otra modelo todo eran conversaciones y salidas al claustro con el cigarrito. Siempre me gustó dibujar desnudo.³⁴

Finalmente estaba el magisterio simbólico de Equipo Crónica, artistas algo mayores que empezaban a baquetearse internacionalmente. Los Crónica ejercieron una relevante influencia plástica sobre las generaciones de artistas siguientes, algunos de los cuales siguieron su estela lingüística, si bien desarrollaron fórmulas propias en sus discursos críticos; podemos citar por ejemplo los casos de Equipo Realidad, Rosa Torres o Isabel Oliver.³⁵ Y aunque fueron también fundamentales para García Codoñer o para Victoria Civera y Juan

31. Con ese contexto familiar, trabajar en un entorno rabiosamente politizado que reivindicaba una vanguardia obrera no fue fácil, ya que en esa ferviente defensa de lo proletario la tildaban de “burguesita”, como ella recuerda con disgusto, pese a tener una obra profundamente crítica. Sobre la defensa de una vanguardia artística proletaria en los años 70, Vid. Barreiro, Op. Cit., p. 19.

32. La artista subraya pese a todo el oficio que le dieron estos estudios académicos. Conversación del 12/9/2021.

33. Los dibujos que Ángela García conserva de estas clases me parecen importantes en el desarrollo de las anatomías femeninas que pintó en su serie *Morfologías*. Volveré sobre ellos más adelante.

34. Mail enviado por la artista, 5/8/2021.

35. En el año 2003 escribí partiendo de una referencia bibliográfica que García Codoñer había colaborado con Equipo Crónica pintando múltiples. No fue así. Las que trabajaron como asistentes en el estudio de Equipo Crónica fueron Rosa Torres e Isabel Oliver. Cfr. Isabel Tejada, “Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del Tuyyo al yo” en Ángela García, Valencia, UPV, 2004, p. 37.



Angela 67

Uslé, de la siguiente hornada de egresados de la Escuela de Valencia, estos artistas se situarían en los años 70 en un terreno mixto que fundía los lenguajes pop con los nuevos comportamientos artísticos.³⁶

Ángela García acabó la carrera en 1968, un año de profundos cambios políticos y sociales. En lo que respecta al sistema artístico, las artistas que, como ella, iniciaban el proceso de profesionalización a finales de esta década, no aceptaron doblegarse sin más. La generación anterior se tuvo que contentar con asumir un papel secundario en la escena cultural; habían vivido la vuelta al orden tras la Segunda Guerra Mundial, en nuestro caso tras la Guerra Civil, que condenaba a las mujeres al cuidado de la familia y al hogar, por tanto, las pocas que consiguieron conquistar un pequeño espacio marginal en la esfera pública, aceptaron resignadas y en silencio ese papel secundario, no fuera que se las quitaran de en medio. Amalia Avia relataba en sus memorias que se aceptaba la sumisión sin apenas cuestionarla. Cuando se refiere a sus colegas de profesión y amigos comenta que se acomodaron parejas sentimentales de artistas, chico y chica:

...se daba la circunstancia en estas parejas, no sé si real o condicionada, de superioridad profesional del hombre. En mi caso la inferioridad era real... Pero eso no tenía que ser así para todas. Algunas de mis compañeras llevaban tantos años como ellos pintando y, sin embargo, todas adoptaron la misma actitud humilde y supeditada que posponía siempre nuestras inquietudes y nuestra vocación a las suyas. Me podrían decir que nuestra vocación era menor que la de ellos; puede que así fuera, pero habría que saber por qué.

...mi grupo femenino era un grupo conservador... bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundonas. Eso era precisamente lo que buscaban los hombres en las mujeres y los artistas no constituían una excepción. Esperanza Parada decía con frecuencia: "Cuando os guste un chico no se os ocurra confesar que habéis leído El Quijote; os abandonará inmediatamente"... las palabras sabionda, "intelectual" o pedante eran las empleadas para designar a la chica que simplemente opinaba... Jamás nos enfrentamos con lo establecido por la familia y por la sociedad.³⁷

En España el caso más flagrante fue el de Juana Francés. Artista motor del informalismo y fundadora del Grupo El Paso en 1957, fue expulsada del mismo por común acuerdo de la mayoría de sus miembros masculinos bajo el liderazgo de Antonio Saura. Francés siempre mantuvo un perfil sobre esta cuestión: jamás quiso hacer declaraciones respecto a cómo y por qué se había producido dicho rechazo que, con el tiempo, la condenó a los bordes del sistema,³⁸ en paralelo declaraba públicamente no ser feminista, manifestaciones que siempre he considerado estratégicas: si no era respondona, contestataria o peligrosa para el *statu quo* se protegía de ataques misóginos.³⁹ Quizás había aprendido la lección que de manera harto contundente le arrojó el cabecilla de la manada.

La situación era similar para aquellas que vivían en países democráticos que, no obstante, mantenían una legislación no igualitaria y unos roles de género similares al español. Así, en Estados Unidos, Lee Krasner, Joan Mitchell, Elaine de Kooning o Hellen Frankenthaler, fueron consignadas por la crítica a la segunda generación del expresionismo abstracto —es decir, no a la de los artistas que generaron el movimiento sino a la

36. En su etapa en San Carlos, Ángela García conoce el trabajo Equipo Crónica. A ese referente, que le sirve más que a nivel gramatical como ejemplo profesional, sumará otros que harán que su trabajo posea una identidad lingüística específica. La creación visual a la que accede es mestiza. No sólo le van a influir las corrientes pictóricas del pop sino, sin lugar a duda, también lo harán sus variantes conceptuales. Creo que en su trabajo de la serie *Misses* —que en esta publicación cuenta con un ensayo monográfico de Juan Vicente Aliaga— va a ser fundamental la influencia del fotomontaje político de los años 30 con Josep Renau como la referencia inmediata, pero que profundizando nos conduce a la obra de artistas como Hanna Höch, John Hartfield, o George Grosz, y que la emparentan con los trabajos en España de artistas como Eulàlia Grau o Joan Rabascall y fuera de nuestras fronteras con Martha Rosler.

37. Amalia Avia, *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 207-208.

38. Un somero repaso pone en evidencia que mientras sus compañeros de El Paso han disfrutado de antológicas en el MNCARS, hasta 2021 el museo madrileño no ha colgado ni una sola de las piezas que esta artista, además, donó generosamente al museo en los años 90. En estos momentos hay una pintura colgada en la exposición permanente. Así Feito expuso en 2002; Saura en 1999 y 2005; Millares en 1992 y 2005; Canogar en 2001; Rivera en 1997 y 2005; y Chirino en 1991 y 2003.

39. Vid. Isabel Tejeda, "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, 2011, pp. 95-111.





????????????????????, 1969.
????????????????????, ??? x ?? cm



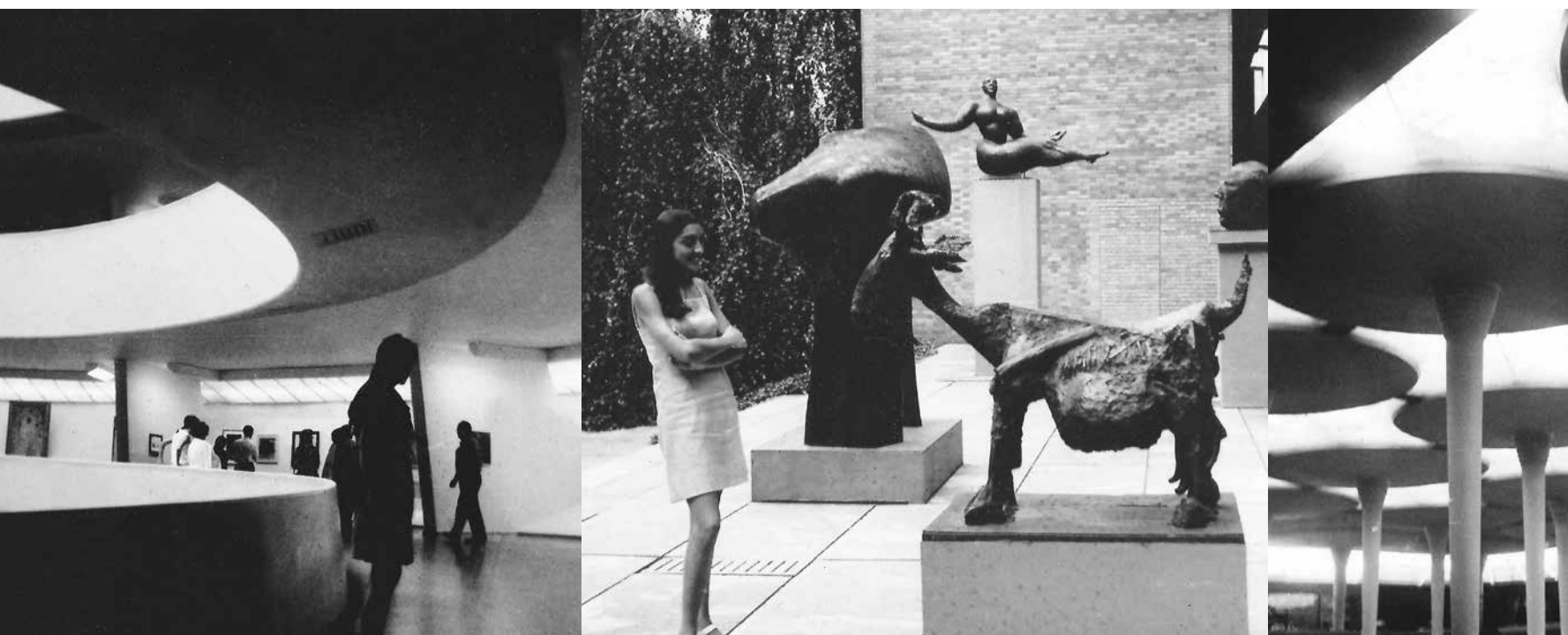
Untitled, 1969.
Oil on canvas, 100 x 100 cm



Antoni Tàpies, 1969.
 Antoni Tàpies, ??? x ?? cm



Antoni Tàpies, 1969.
 Antoni Tàpies, ??? x ?? cm



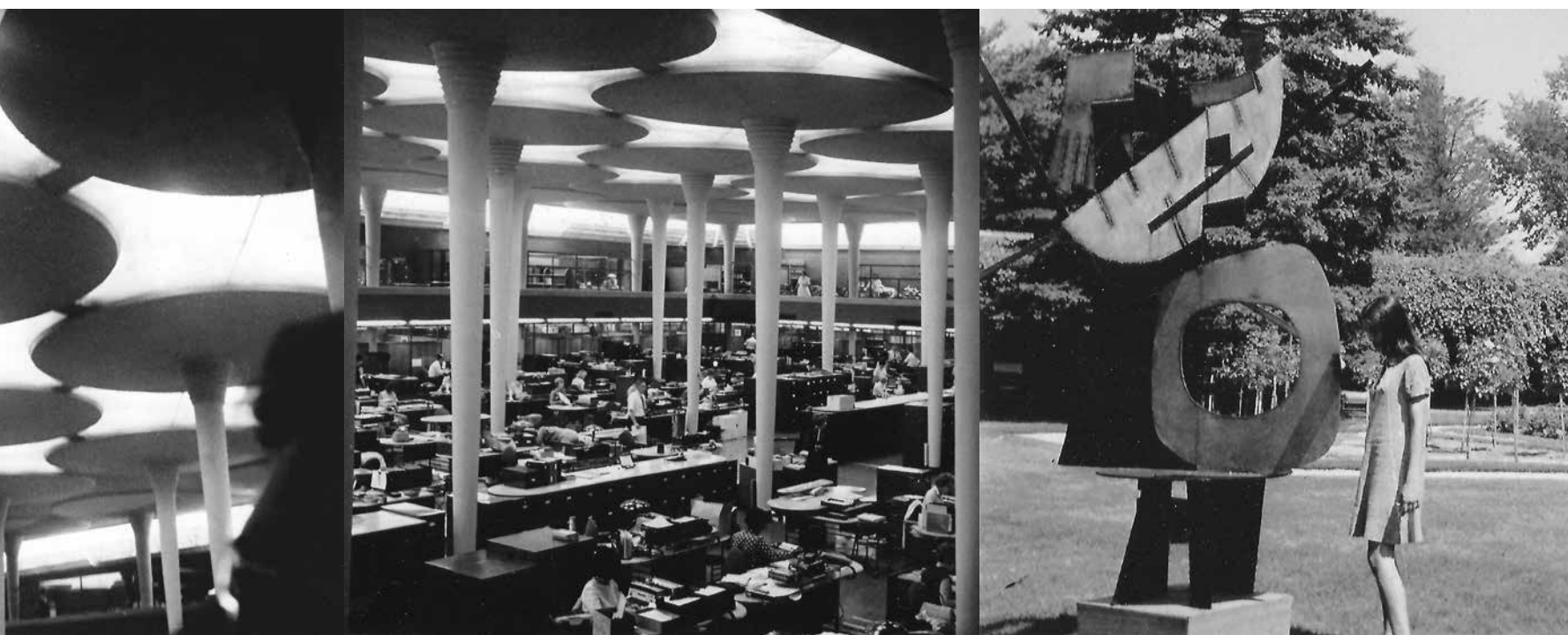
de sus seguidores más jóvenes— cuando en realidad estas pintoras estadounidenses habían empezado a pintar y a exponer paralelamente a Pollock, de Kooning o Rothko.⁴⁰

Por contraste, la voluntad rebelde y el empuje político que movía a la sociedad de los años 60 predispuso a las artistas nacidas entre las décadas de los 40 y 50 a no amilanarse y a ocupar la escena pública, e incluso las calles.⁴¹ En España el contexto universitario estaba muy politizado: los ecos imparables del mayo parisino del 68, la revuelta hippie, los movimientos anti belicistas, el Black Power o la segunda ola del feminismo, llegaban a unos ciudadanos y ciudadanas que si bien seguían sufriendo el control de la dictadura, cada vez encontraban más grietas por las que colar su oposición al franquismo y la lucha por una sociedad igualitaria. La esfera privada fue el caballo de batalla de las mujeres de esa generación en las que se seguía volcando el cuidado de la casa, de la familia —tanto ascendente como descendente—, así como la máxima responsabilidad de la buena marcha de su matrimonio. El franquismo proyectaba este ideario reaccionario desde las escuelas con una distinta formación para niños y niñas, o en los cursillos para las mujeres de zonas rurales o para las chicas de la clase media y de la burguesía que controlaba la Sección Femenina de Falange. Como contraste para eliminar toda esta propaganda y manipulación García Codoñer tuvo la fortuna de estudiar y de viajar: tras sus estancias fuera de España volvía cargada de libros, imágenes e ideas de otras formas de expresión.⁴² Y de vivir.

40. Vid. Anne M. Wagner, “Ficciones. Presencia de Krasner, ausencia de Pollock” en Whitney Chadwick e Isabelle De Courtivron (eds.), *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 1994, pp. 277-304. Krasner años más tarde recordaba que en Cedar Bar a las artistas se las trataba como ganado. Vid. Ana Martínez Collado, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, Cendeac, 2005, p. 73.

41. En contraste con las artistas de los 50, WAR (*Women Artist in Resistance*) llevaba a cabo ruidosas denuncias públicas cada vez que en una exposición se excluía a las artistas. El colectivo, un antecedente de Guerrilla Girls, nació en respuesta a la exposición anual del Whitney Museum de 1969, un proyecto en el que la participación de mujeres era anecdótica.

42. Me gustaría citar la experiencia que la artista tuvo durante el servicio social que diseñaba y coordinaba la Sección Femenina de Falange y que las mujeres universitarias tenían que hacer obligatoriamente para graduarse o conseguir el pasaporte; Ángela lo necesitó para visitar a una amiga en Suiza en 1966. Lo cumplió en Valencia, en la Beneficencia. Haciendo una excepción, y a petición del artista, le permitieron permutar las actividades que generalmente hacían las jóvenes españolas sobre puericultura básica, hogar, cocina o el bordado, por una estancia en este hospicio infantil. Durante esos meses, retrató a los huérfanos, de forma más expresiva que realista, cercana al estilo de los tebeos. Llamaban la atención los ojos, agigantados y tristes, que identificaban a todos los niños como si fuera uno sólo, como una sola experiencia. “Para poder tener pasaporte necesitaba haber hecho el servicio social. Lo hice, primero la parte teórica que no te describo porque no vale la pena y luego la parte práctica consistía en hacer un trabajo de costura. A mi coser, como que no, y me apunte a un trabajo social; las de la Sección Femenina de Falange, que eran las que llevaban el asunto, me destinaron a la Beneficencia a enseñar a leer a los huérfanos que tenían allí recogidos. La experiencia vitalmente fue muy enriquecedora y me dio ganas de dibujarlos. Ya los viste: intentaba poder plasmar las caras con la tristeza en la mirada de alguno de ellos”. Mail enviado por la autora el 5/8/2021.



La artista ha recordado lo frustrante que fueron estos primeros pasos fuera del nido:

Cuando terminé en BBAA y empecé a querer volar sola, pintar, hablar con los *compas*, crear grupo, exponer.... me dijeron: “en una mujer no se puede invertir, se enamoran o se casan y dejan de pintar, mira, no hay ninguna en la historia que haya hecho camino serio y continuado. Lo siento, pero es así”. O, “El talento que se necesita para hacer una obra creativa de verdad está fuera del alcance de una mujer; las mujeres son excesivamente emocionales y no controlan la inteligencia, su talento está dirigido al mundo de la familia”... En Italia me contestaron al presentar mi trabajo: “nos gusta la obra, pero no invertimos en mujeres”.

Cosas así: no querían trabajar seriamente con mujeres.

Ahora ya puedo escribirte esto con tranquilidad, pero podrás suponer lo que sentía, la rabia y la impotencia, y por eso me dedique a pintar lo que me provocaba la rabia y la impotencia dentro de mi condición de mujer que, como tal, estaba fuera del alcance del talento necesario para pintar. Recuerdo ahora que un día llegue a mi casa con un llanto apenas reprimido; mi padre me pregunto alarmado que me pasaba, y le conté lo de mi impotencia para pintar, ... con qué cariño me tranquilizó y me dijo “tú has visto que yo te haya dicho que no puedes pintar, pues entonces no te preocupes”. Ahora con el tiempo entiendo que lo dijo para tranquilizarme por el cariño que me tenía, él tampoco estaba muy seguro de que me dedicara a estar “fuera de casa”.⁴³

Nueva York y Chicago, 1968

Justo en este contexto la vida de García Codoñer dio un giro importante: acabó sus estudios superiores, lo que la obligaba a decidir hacia dónde encaminar su futuro profesional. De inmediato, y aun faltándole una asignatura que por misoginia se resistía a ser aprobada, entra como ayudante en prácticas a impartir la asignatura *Análisis de formas* de primer curso de la Escuela Superior de Arquitectura de Valencia. Para poder cerrar el expediente y licenciarse, lo traslada a la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, donde se examina y acaba obteniendo su título de “profesora de dibujo”, expedido en Andalucía el año 1971. También alquila su primer estudio, su necesaria “habitación propia”, para iniciar su proyecto artístico.

Al mismo tiempo abandonaba el hogar familiar por la única causa posible en aquel momento para una chica de clase acomodada: por matrimonio. Su pareja se licenciaba ese mismo año en la Escuela de Arquitectura de Barcelona por lo que decidieron hacer, junto a la cohorte de nuevos arquitectos, el viaje fin de curso a Estados Unidos y Canadá. El periplo duró dos meses, julio y agosto de 1968. La artista considera ese

43. Mail enviado por Ángela García el 3/11/2011 y que en el asunto resumía como “Rabia”.

viaje su “bautismo de fuego” ya que le dio la vuelta a todo lo que creía saber y la resituó y dispuso para experimentar con nuevos lenguajes y discursos. En Estados Unidos descubrió lo que ella denomina “el verdadero Pop”, es decir, pese a que había tenido la posibilidad de ver algunos de estos cuadros en revistas –en ocasiones en blanco y negro–, ver el color, las tintas planas o las dimensiones reales de las piezas cambió su percepción de las cosas.⁴⁴

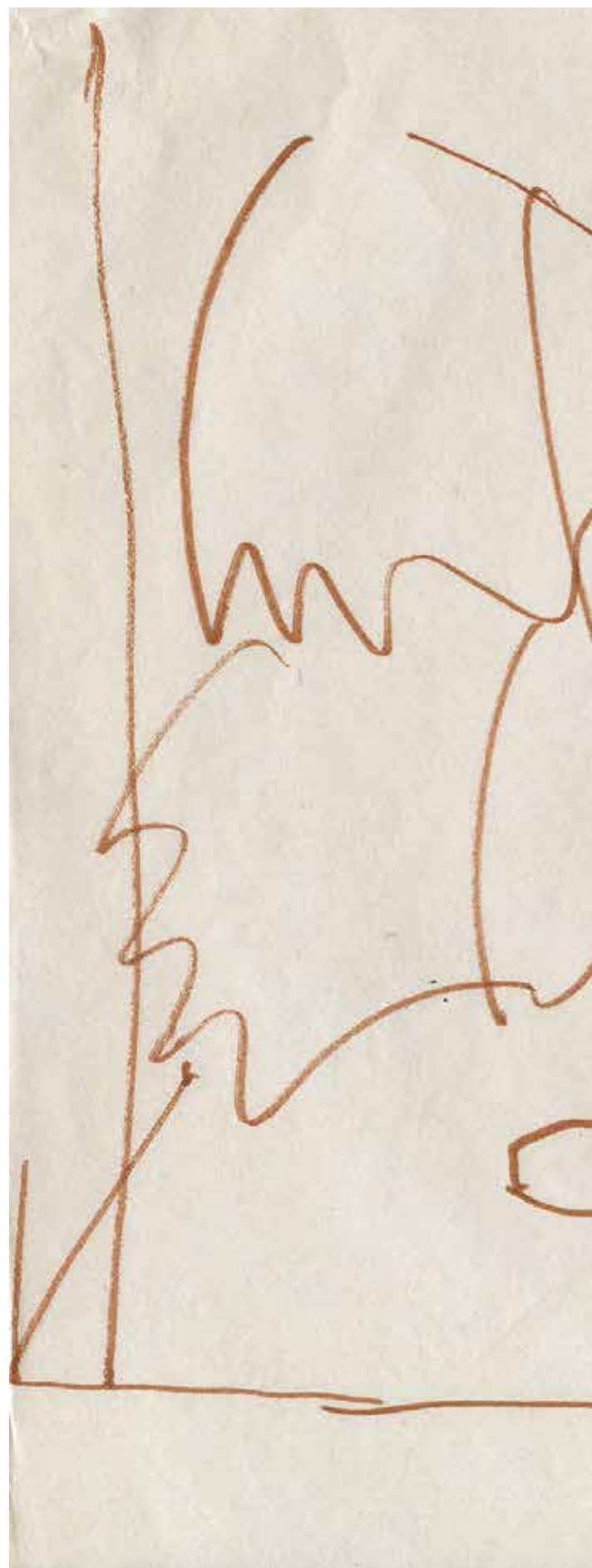
Visitó importantes museos de Nueva York y Chicago, recordando especialmente la impresión que le causó la MoMA. Dos exposiciones fueron fundamentales en dicho viaje, una individual de Wesselmann en el MCA de Chicago que le abriría las puertas hacia su serie *Morfologías* (1971-1973) y el catálogo de la muestra de tesis *Dada, Surrealism and their Heritage* que adquirió en el MoMA, muestra que el museo neoyorquino acababa de descolgar y cuya relevancia será a mi entender posterior –encuentro su posible influencia en la serie *Misses* (1974-1975) y en los trabajos previos que en 1973 desembocaron en dicha obra–. Como vemos, la influencia no fue inmediata, sino que la artista estuvo digiriendo el *shock* que le produjeron estas obras durante los siguientes años.

El grupo estuvo en la muestra individual del Tom Wesselmann, *The Great American Nude* en el MCA de Chicago, museo recientemente inaugurado que, a diferencia del MoMA, nacía más bien un centro de arte dedicado específicamente al arte contemporáneo.⁴⁵ La exposición, conformada por símbolos de la sociedad de consumo –un cloche, una hamburguesa– junto a fragmentos gigantes de cuerpos femeninos –una pierna, una boca, un pubis–, partía en teoría de la experiencia personal con su pareja, no obstante, según manifestara el pintor, eran “metáforas de nuestra intimidad y atracción sexuales. Representaban su sexualidad, no la representaban necesariamente a ella”.⁴⁶ Y es que en realidad no pinta a una mujer real sino a estereotipos femeninos hipersexualizados y extraídos de su contexto, no son mujeres que tienen pechos, pubis, michelines, grasas e imperfecciones, sino labios entreabiertos embadurnados con carmín, pubis depilados y pezones en el momento de la excitación sexual. Como en la obra de Mel Ramos o Allen Jones se trata de representaciones generadas desde el placer, desde poderosos impulsos sexuales, y desde

44. Conversación telefónica con la autora el 16/8/2021.

45. La muestra tuvo lugar entre el 1 de junio y el 7 de julio de 1968. Vid. <https://mcachicago.org/Exhibitions/1968/Tom-Wesselman> (En línea, última entrada 7/9/2021).

46. Vid. *Tom Wesselmann*, Madrid, Fundación Juan March,

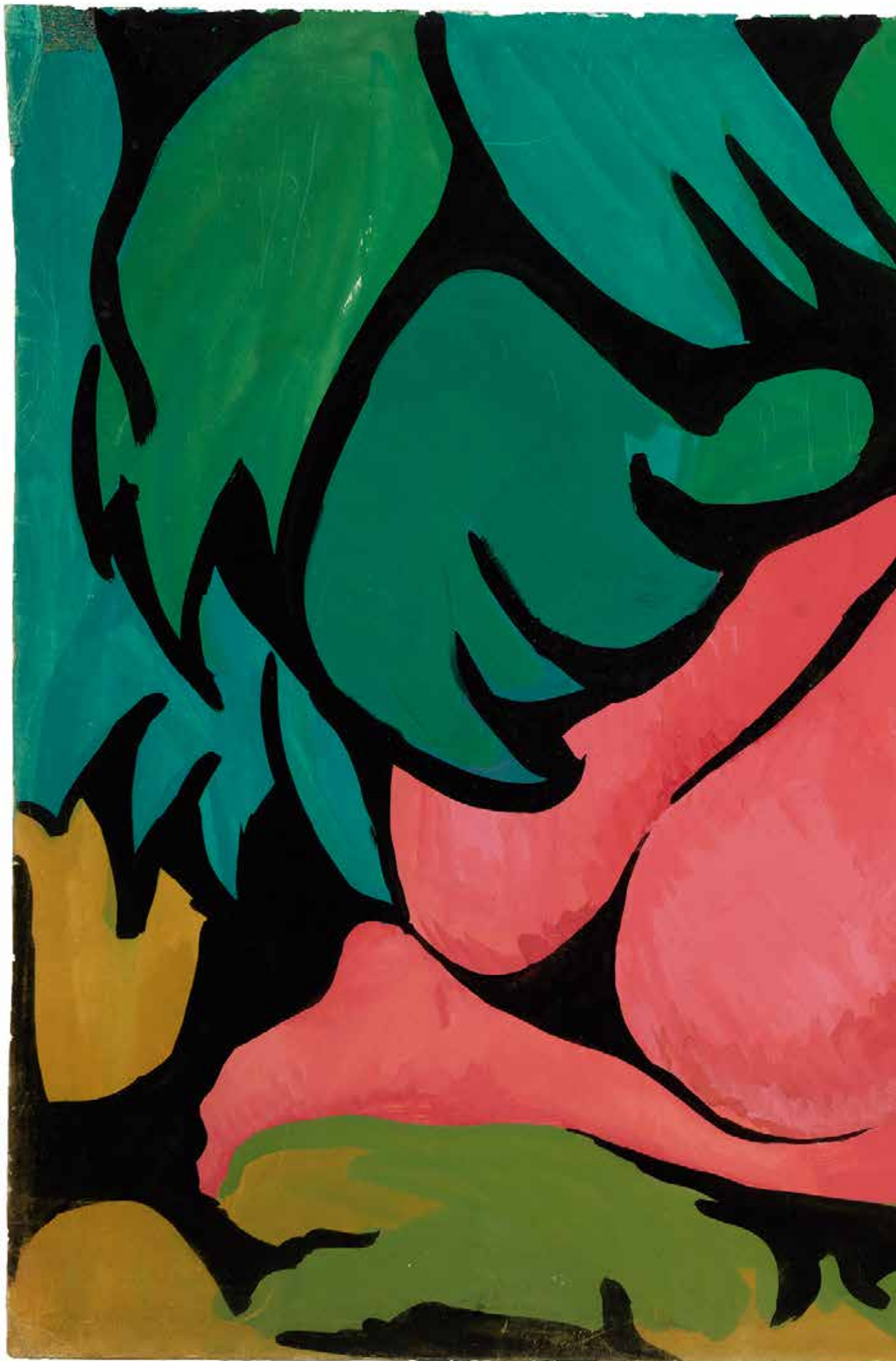


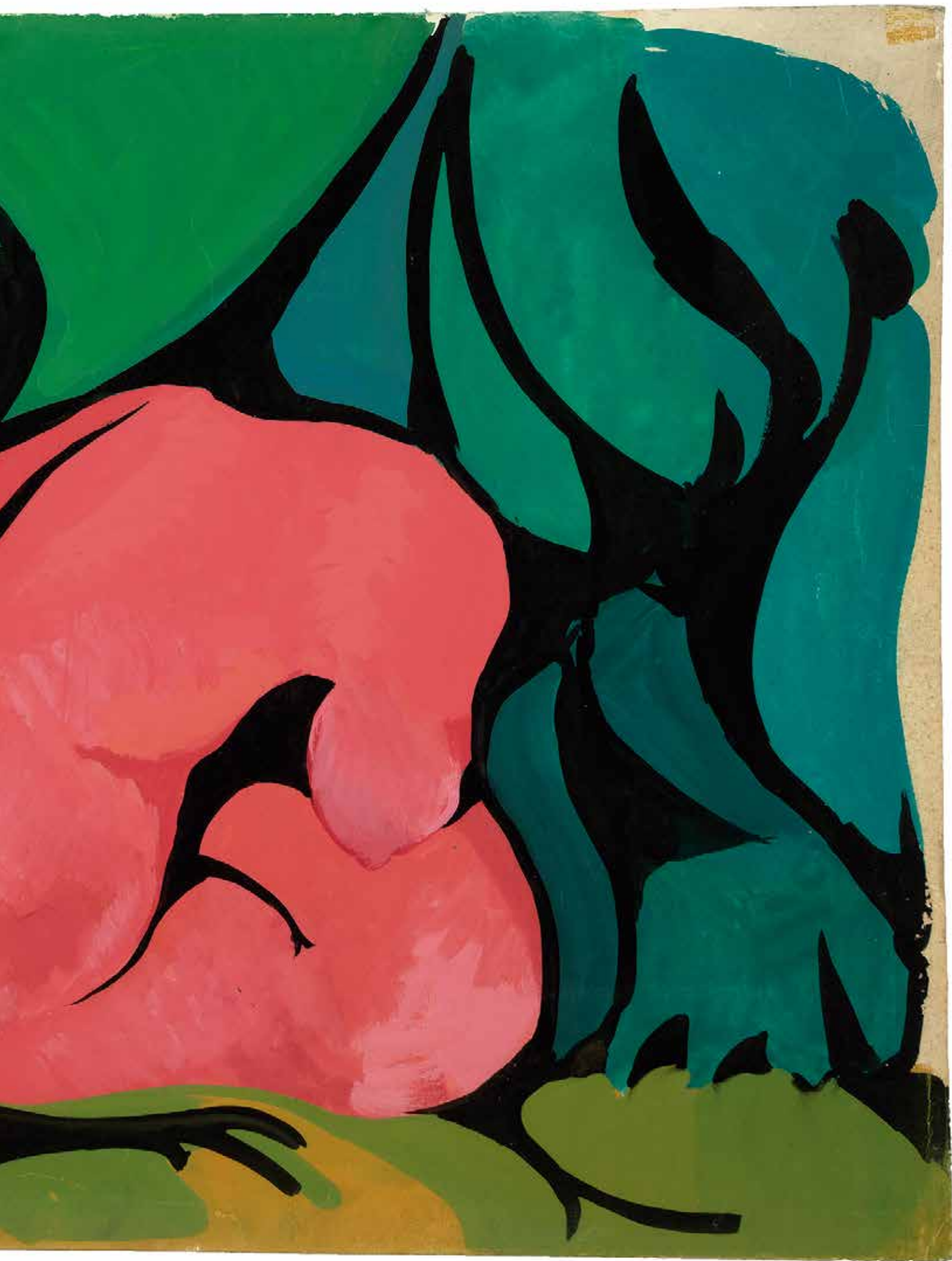






????????????????????, 1969.
????????????????, ?? x ?? cm









un voyeurismo que proyecta cuerpos entendidos como mercancías dentro de la sociedad de consumo y de su cosificación por la historia del arte. Una mercancía más del sueño americano, las mujeres, cuyo estereotipo repetían las revistas ilustradas y la pornografía. De hecho, algunas de las piezas representaban rostros de mujeres carentes de ojos o nariz, sólo había boca. Como si fueran simplemente un orificio, o una muñeca hinchable. Una cuestión que en el año 1966 se había anticipado a denunciar Anna Peters en su poco exitosa exposición individual en la galería Edurne de Madrid.

Pese a estar en las antípodas de esta interpretación de los cuerpos femeninos, a García Codoñer le interesó el uso del color y las tintas planas —en realidad un color que provenía de Matisse—, el fragmento corporal y su agigantamiento, y la opción de poder salirse de los límites cuadrados del lienzo identificando formato y forma dentro de lo que se dio en llamar *Shaped canvas*. En este mismo sentido le interesaron las piezas geométricas de Frank Stella: una forma que es la protagonista de la pintura y que caminaba hacia la pintura expandida.⁴⁷ También se quedó impactada con las transferencias y la fragmentación en la obra de Rauschenberg.

Dada, Surrealism and their Heritage en el MoMA fue comisariada por William Rubin, que había entrado a trabajar en el museo el año anterior. Rubin seguía el espíritu marcado por Alfred Barr en su específica narrativa de la modernidad, es decir, la ilustrada por el famoso torpedo con el que el primer director explicaba gráficamente un relato basado en la idea de progreso, lineal. Barr había comisariado fundamentales exposiciones sobre dadá y surrealismo marcando el trascendental lugar que estos *ismos* habían tenido en las vanguardias históricas, pero Rubin daba un paso más: generó una genealogía. En esta muestra, en la que estaban los más importantes creadores de las vanguardias europeas, se ofrecía una relectura de los neodadaístas en activo en los años 60. Incluía piezas de Picasso, Arp, Bellmer, Duchamp, Man Ray, Cornell, Schwitters, Meret Oppenheim, Picabia, Grosz, Hausmann o Hannah Höch junto a las de Valerio Adami, Arman, Christo, Jasper Johns, Rauschenberg, Oldenburg, Yves Klein o Niki de Saint-Phalle, sin dejar de señalar que el origen del expresionismo abstracto de Pollock nacía de Picasso y el surrealismo.⁴⁸ Lo que me interesa subrayar es el gran número de fotomontajes presentes en la muestra de los que, sin duda, Ángela García Codoñer tomaría buena cuenta a partir de 1974.

47. Recuerda también otras piezas que le impresionaron, como *La cabra* de Picasso (1950) en el MoMA; las líneas paralelas en la pintura de Stella “que yo no entendía” y también el uso de “los temas y objetos domésticos como protagonistas de la obra, algo a lo que no estaba acostumbrada”. En el viaje se vio mucha arquitectura de Frank Lloyd Wright o Mies van der Rohe. Entrevista telefónica con García el 16 de agosto de 2021.

48. Vid. William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, Nueva York, MoMA, 1968.



Paisaje rosa (serie: *Morfologías*), 1973
Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, 114 x 114 cm



Paisaje con reja (serie: *Morfologías*), 1973
Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, 115 x 95 cm

En concreto, de Hannah Höch se expusieron dos piezas fundamentales, *Hochfinanz* (Altas finanzas, 1923) y sobre todo *Corte con un cuchillo de cocina a través de la última época de la cultura del vientre cervicero de Weimar en Alemania*, un fotomontaje de 1919 de discurso feminista que había participado, no sin dificultades, en la Dada Messe de 1920 en Berlín. Esta pieza, un horror vacui de imágenes que parecen estar dispuestas de forma aleatoria, sin embargo está ordenadamente compuesta por un variado conjunto de yuxtaposiciones que generan nuevos significados. El propio título, en el que la autora afirma que ha cortado las imágenes con un cuchillo de cocina, tiene una intención feminista que se liga, con salvedades lingüísticas, con *Semiotics in the Kitchen* de Martha Rosler: ambas reivindican instrumentos ligados tradicionalmente con lo femenino, la cocina y los cuidados, que se “blanquean” para generar objetos artísticos. En este fotomontaje, Höch sitúa en primer plano a la “nueva mujer”, que ella misma encarnaba, mezclando imágenes de países en los que se había conquistado el derecho al voto femenino, fotografías de Käthe Kollwitz (entonces la primera profesora de la Academia de las Artes de Prusia), la actriz Asta Nielsen o la bailarina Niddy Impekoven. Para los dada berlineses el arte era político; según esta lógica, la contemporaneidad, entendida desde una perspectiva crítica, debía estar contenida en sus producciones, debían ser su foco. Y es que el auge de las revistas ilustradas durante las primeras décadas del siglo xx había facilitado mucho las posibilidades de acceder de forma económica a imágenes de actualidad.⁴⁹ De similares fuentes saldrían los fotomontajes de García Codoñer en los 70 y algunas de sus piezas más importantes de la serie *Misses*, como *Composición* (1974), hoy en la colección permanente del IVAM.

Las Composiciones y los primeros tanteos

La artista había empezado a exponer prácticamente en sus primeros años universitarios, teniendo su primera aparición pública en una colectiva en el Club Universitario de Valencia en 1965; a esta muestra le siguió otra en la sala Hoyo el mismo año, repitiendo en 1967 en este espacio junto a Mari Carmen Herretero Zubiaur y María Luisa Pérez.⁵⁰ Presentó en aquel momento una obra de corte académico, aún lejos de la madurez; era una artista principiante que, aún en la facultad, se manifestaba en una entrevista en la prensa local de esta manera:

—¿Hay crítica en sus pinturas?

—No. Entendemos que la pintura es algo más que la crítica social. Yo utilizo la pintura —sigue diciendo Ángela— para expresar una idea, un sentir, un color... la vida.⁵¹

49. De Saint-Phalle se incluyó *Ghea*, de 1964. Una obra alejada aún de las coloristas y felices mujeres que la harían tan popular.

50. La sala Hoyo estaba en el número 4 de la calle Almirante Cadarso de Valencia. La crítica que se publicó para esta ocasión rezaba en la entradilla de esta manera “Una alcohólica guapa, María Luisa Pérez; una valenciana morena, Ángela García, y una bilbaína trigueña, María del Carmen Herrero”. Recorte de prensa sin datar del archivo personal de la artista. Solía ser común que en lugar de una crítica, las artistas tuvieran que aguantar textos teñidos de una presunta galantería fuera de lugar en la que se subrayaba su sexo biológico; los periodistas trataban a estas creadoras como objetos de contemplación y deseo. En algunas entrevistas, ni tan siquiera se hacían preguntas de calado sobre su producción artística. Sabemos por otro recorte sin fechar, esta vez de Levante, que presentó dos obras, una de ellas, una pintura figurativa denominada “Retrato de niña”.

51. Ibid.





En 1966 y 1967 lleva a cabo sendas colectivas en el Ateneo Marítimo y en el Círculo de Bellas Artes de Valencia. Su primera salida fuera de su ciudad natal la condujo a la sala Fierro de León en 1968, aunque me interesa hacer un inciso respecto a muestra junto a Herrero Zubiaur en la Asociación Artística de Guipúzcoa en el Museo de San Telmo de San Sebastián (octubre de 1970).⁵² En este momento da un paso al frente significativo: abandona las enseñanzas académicas de la escuela y se adentra en la experimentación abstracta, lo que pone en evidencia una actitud contestataria y una curiosidad que darán espléndidos resultados en la primera mitad de los años 70. Para la muestra vasca, presentó unas piezas que titulaba genéricamente como *Composición*.⁵³ La artista trabajaba con formas abstractas de carácter orgánico que se entrelazaban, como los polos negativo y positivo de un imán o del yin y el yang, una especie de herraduras que se enganchaban, o módulos de color que amontonados ocupaban en forma de fardos el espacio.

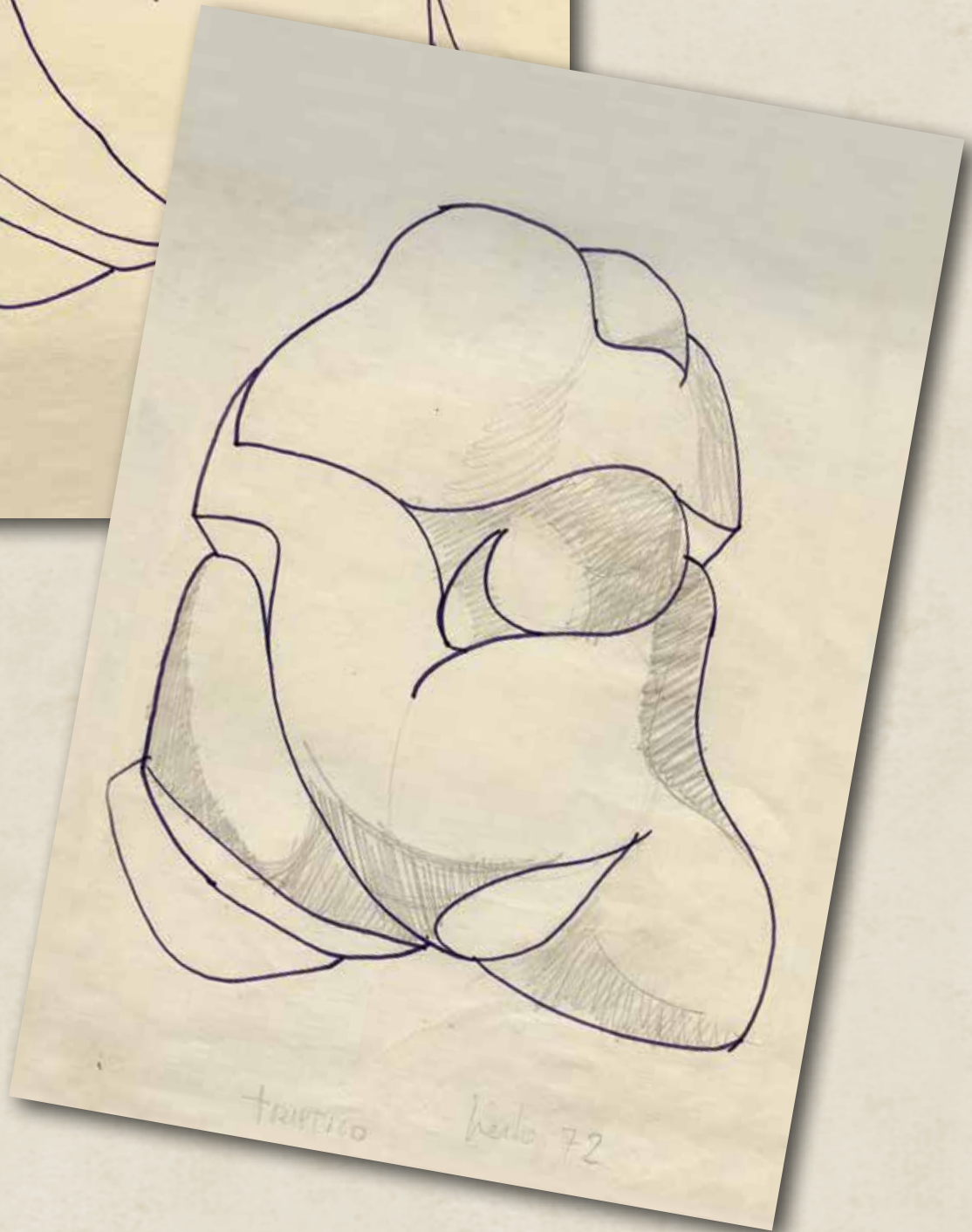
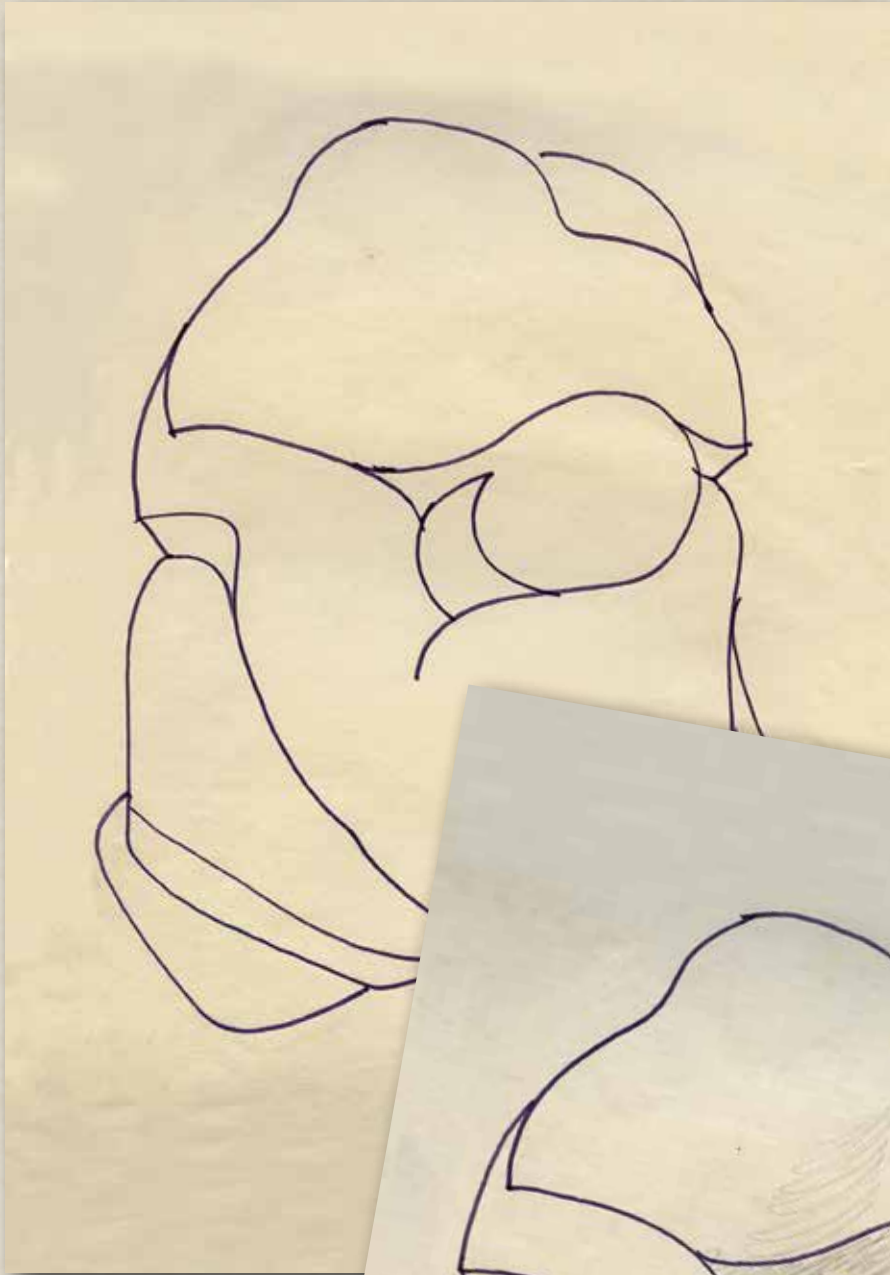
Aparecen en estos primeros tanteos para abandonar el realismo académico, los ecos del arte normativo de finales de los años 50 y principios de los 60 del Grupo Parpalló o Equipo 57. Estos lenguajes se habían expuesto en Valencia en 1960 en un proyecto puntero (*Primera Exposición Conjunta del Arte Normativo Español*, Ateneo de Valencia). De ahí la joven artista obtendrá fundamentalmente recursos formales y plásticos, ya que, como hemos visto, en ese momento no militaba en un arte comprometido socialmente, base fundamental de esta relectura del arte constructivista –y eso pese a las limitaciones que, en este sentido, marcaba la geometría–. Interpreto estos primeros trabajos como coitos abstractos, lo que me trae a la memoria las *Unidades-Yunta* de Pablo Serrano (1966-67); Serrano, no obstante, además de la lectura erótica proyectaba desasosiego, incomunicación, deshumanización, ya que las piezas concuerdan pero están condenadas a estar separadas (en un tema que compartía el aragonés, por cierto, con su pareja, la pintora alicantina Juana Francés). Ángela García, no obstante, me subraya que se trataba de investigaciones formales, sin ningún valor metafórico.

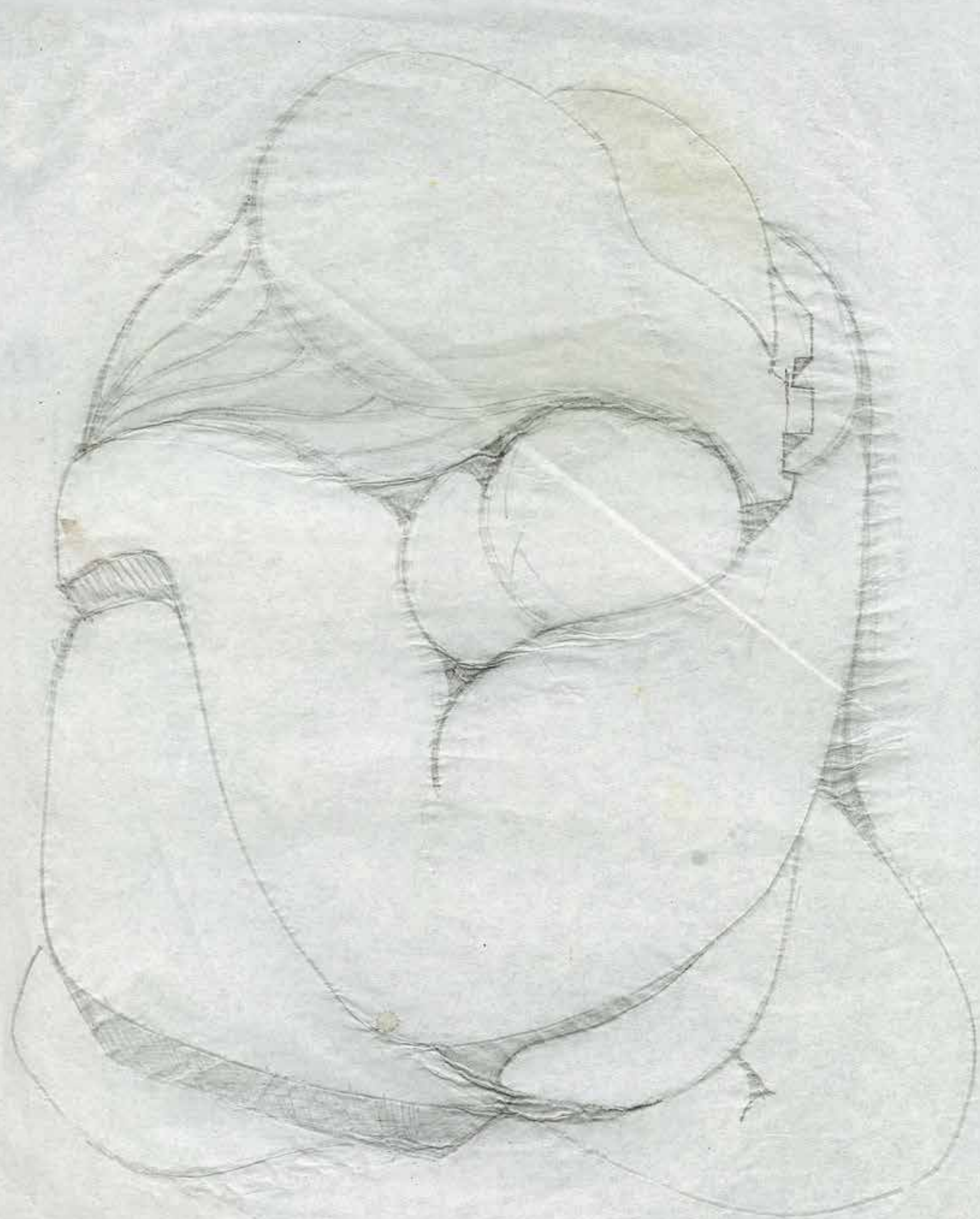
José Berruezo publicaba una crítica en la prensa local que ponía en evidencia las diferencias contundentes entre Herrero Zubiaur y Ángela García que él denominaba el “femenino contrapunto”; calificaba sin ambages estas pinturas de decorativas: una figurativa y centrada en el paisaje, la otra abstracta. Berruezo pareciera ligar esta serie de obras de García Codoñer a las fórmulas de la escultura abstracta vasca (pensamos fundamentalmente en Chillida), tan importante en aquel momento, al afirmar que “...las composiciones de Ángela García, resueltas mediante volúmenes concretos –¿proyectos de un espacialismo tridimensional?– densos de color y ricos de tonalidad”.⁵⁴ Desde luego las posibles referencias a Fontana resultan del todo imposibles.

52. El periódico *La voz de España* se hacía eco de la exposición el 1/10/1970, calificando de desgarradoras y reiterativas las ocho pinturas presentadas por García Codoñer.

53. Díptico de la muestra en el archivo personal de la artista.

54. Recorte de prensa sin fechar en el archivo personal de la artista.





Otras de las piezas realizadas ese año son muy gráficas y recuerdan a los elementos abstractos que se utilizaban en las portadas de las revistas, carteles o carátulas de discos. Otro de estos trabajos parece un fardo construido por elementos que han caído uno sobre otro; en tonos ocre, naranjas y verdes con un fondo azul celeste, está pintado sobre el papel casi como si estuviera recortado, lo que parece un primer paso en el rechazo de los límites cuadrados de un lienzo convencional. En este periodo de búsqueda Ángela García investiga con diferentes técnicas que más adelante abandonaría, como el linóleo, o en pintura, con el contraste de superficies muy cargadas y empastadas, muy “cansadas” que diría José Guerrero, frente a otras arañadas hasta llegar al papel, casi secas. Es un trabajo de juventud, de ir acumulando recursos que en el futuro le serán muy útiles.

También lleva a cabo una serie de papeles con tinta china de líneas paralelas de carácter orgánico que parecían dibujar olas, lomos de cebras, o el símbolo orográfico de un mapa, en lo que parece un coqueteo con el Op Art que lideraba Victor Vasarely, que no pasó de ahí; en otras ocasiones utiliza puntos independientes para, como conjunto, generar una composición que ocupa toda la superficie y que se mueve a oleadas, casi de manera musical. Estará inmersa en estos tanteos durante dos años, entre 1969 y 1970.

Morfologías

Su relación con la galería Val i 30 de Valencia se iniciará en 1972 en una muestra colectiva denominada *11 pintores*; en el políptico editado para esta ocasión encontramos la primera constancia de una *morfología* publicada, hoy desaparecida.⁵⁵ Fechada en 1971, esta misma pintura vuelve a aparecer en una colectiva en la Sala Montgó de Dènia, también en 1972.⁵⁶ Pertenece a una serie de primeros trabajos de los que se conservan solamente fotografías en blanco y negro realizadas en el patio del estudio de la autora en Benimaclet, por lo que ella piensa que quedaron allí cuando cambió de espacio de trabajo a finales de la década.

Entre estas obras hay unas que sirven de eslabón con los citados primeros hatillos o fardos de 1970, en una evolución formal preñada de lógica: se trata de elementos con perfiles redondeados que, como en un puzle, se amoldan unos con otros. Encontramos pinturas que son parte de las *Morfologías* que presentará en 1973. Aquí es donde se aprecia la influencia de las obras de Wesselmann que vio en Chicago. El que no tengamos más que fotografías en blanco y negro y de escasa calidad hace que precisemos de la memoria de la artista para entender

55. La exposición colectiva reunió a 11 artistas: además de Ángela García Codoñer, que firmó como Ángela, expusieron Calduch, Ángeles Marco, Campano, Carlos Pérez, Eduart Mira, Martí Caballero, Masoni, Navarro, Ramírez Blanco y Silvestre.

56. Un fragmento de la obra aparecía en el tríptico editado por la galería. Archivo personal de la artista.



????????????????????, 1969.
????????????????????, ?? x ?? cm



cómo eran estas obras: por lo que nos describe Ángela García Codoñer, estaban pintadas con tintas planas y colores vivos de forma muy gráfica. A primera vista se aprecian algunos elementos figurativos con los que la artista abre la puerta de nuevo al arte como representación, si bien se desvía de las fórmulas académicas de la escuela: en algunas ocasiones observo un seno, en otras un par de ojos, o más bien, la idea estereotipada y sencilla de unos ojos que, muy abiertos, nos miran. Lo fundamental es que se suma al *Shaped canvas* e identificando forma y estructura de la tela.⁵⁷ Empieza a poner en práctica su fructífera estancia en los Estados Unidos que, a partir de este momento, será una importante fuente de recursos y de lenguajes.

Entre estas fotografías recientemente aparecidas hay un tríptico de medianas dimensiones también hoy desaparecido que avanza más hacia la figuración. Se compone por tres piezas similares; cada una representa dos cuerpos desnudos abrazados, a mi entender por el entrelazamiento de las extremidades en el momento del coito, si bien García Codoñer insiste en que en estas piezas había más una interpretación afectiva que erótica. Son cuerpos sin rostro con una diferente coloración de sus carnes: claros en el cuerpo femenino (muslos, tronco y senos) y más oscuros en el masculino (hombro, brazo, piernas). Las sombras en negro que se producen entre las dos masas asisten en la generación de una cierta idea de volumen, auxiliando en la comprensión de estas montañas de afectos. A diferencia, no obstante, de la serie *Seascape (The Great American Nude)* de Wesselmann, las piezas no están realizadas desde la mirada, sino desde la tactilidad. No hay voyeurismo, ni hipersexualización, sólo el intento de expresar el descubrimiento de la comunión sexual entre dos cuerpos. El amor como protagonista.

Morfologías posee un imaginario propio y único que nace de la experiencia, que relata el goce y que guarda concomitancias temáticas y formales con las ceras que la pintora catalana Mari Chordà llevó a cabo entre 1966 y 1967 (*Vaginal* y *Autoretrats embarassada*). La representación de experiencias femeninas se va a abrir a una crítica al imaginario masculino sobre los cuerpos de las mujeres. En un dossier sin fechar posterior a 1978 perteneciente al archivo personal de la artista y que sirvió para presentarse a una plaza de la Universidad Politécnica de Valencia, hay un texto mecanografiado en el que Ángela García denomina la serie *Pintura "erótica"*. Obviamente era un título demasiado fuerte para la España franquista de 1972, sobre todo porque el lugar de la enunciación era femenino, ya hemos visto la suerte que en este sentido corrió Cecilia Bartolomé. Las buenas españolas, las del régimen, no experimentaban deseos carnales, la finalidad del sexo era la procreación y servir de desahogo de la pujante e incontenible virilidad de sus parejas, ya que nuestros hombres eran sin fisuras machos ibéricos. Esta fue la razón por la que se enmascaró la carnalidad de esta serie con el ambiguo título *Morfologías*.⁵⁸

Es la primera serie de relevancia en su carrera suponiendo un corpus plástico y lingüístico personal. La expone en una individual en la galería Val i 30 de Valencia en 1973: acrílicos con colores planos y contrastados en los que deformaba y agigantaba pechos, muslos y nalgas femeninos, casi en el sentido de las venus perigordenses.⁵⁹ En una entrevista de 2014, García Codoñer afirmaba que esta serie respondía

57. La piezas tienen una estructura de madera que le cortaba un carpintero sobre la que ella montaba con paciencia la tela amoldándose a sus perfiles.

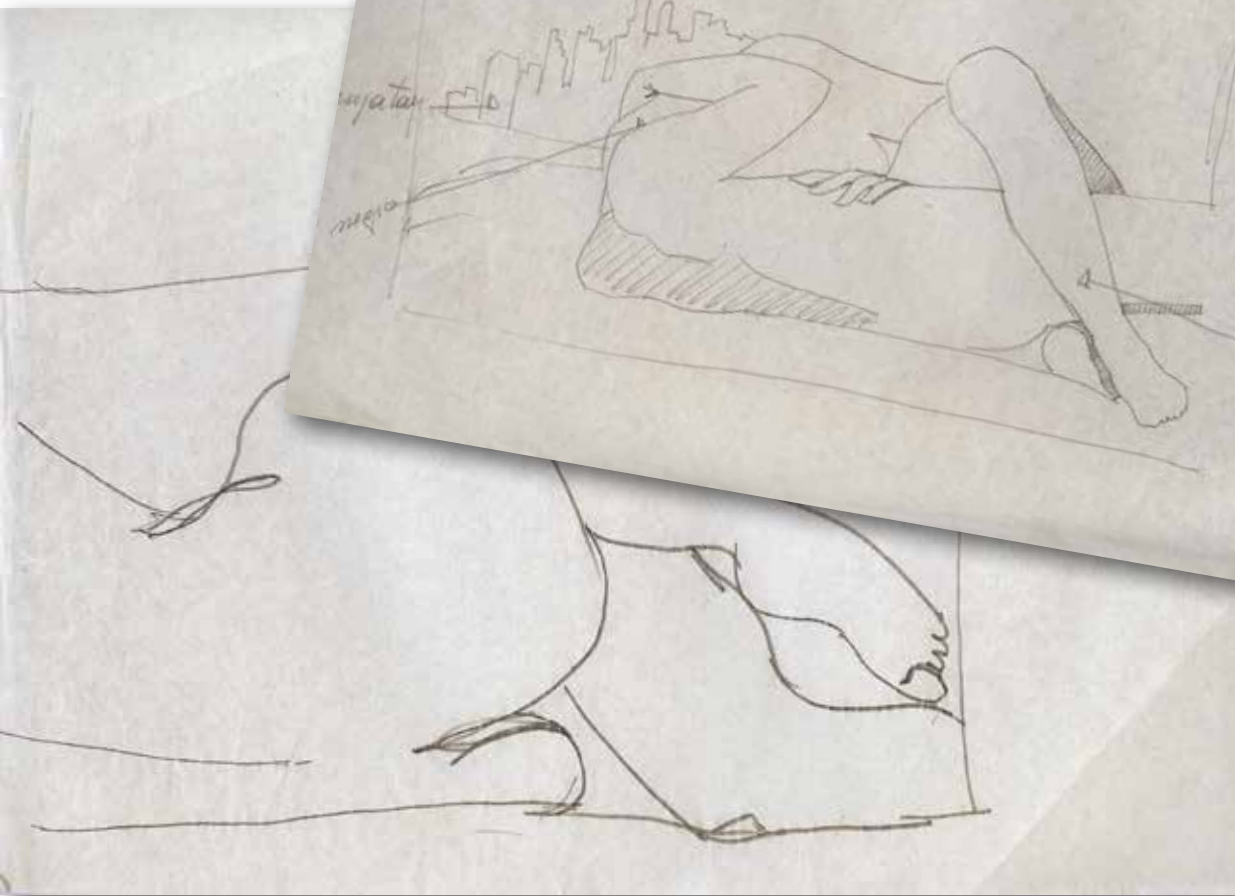
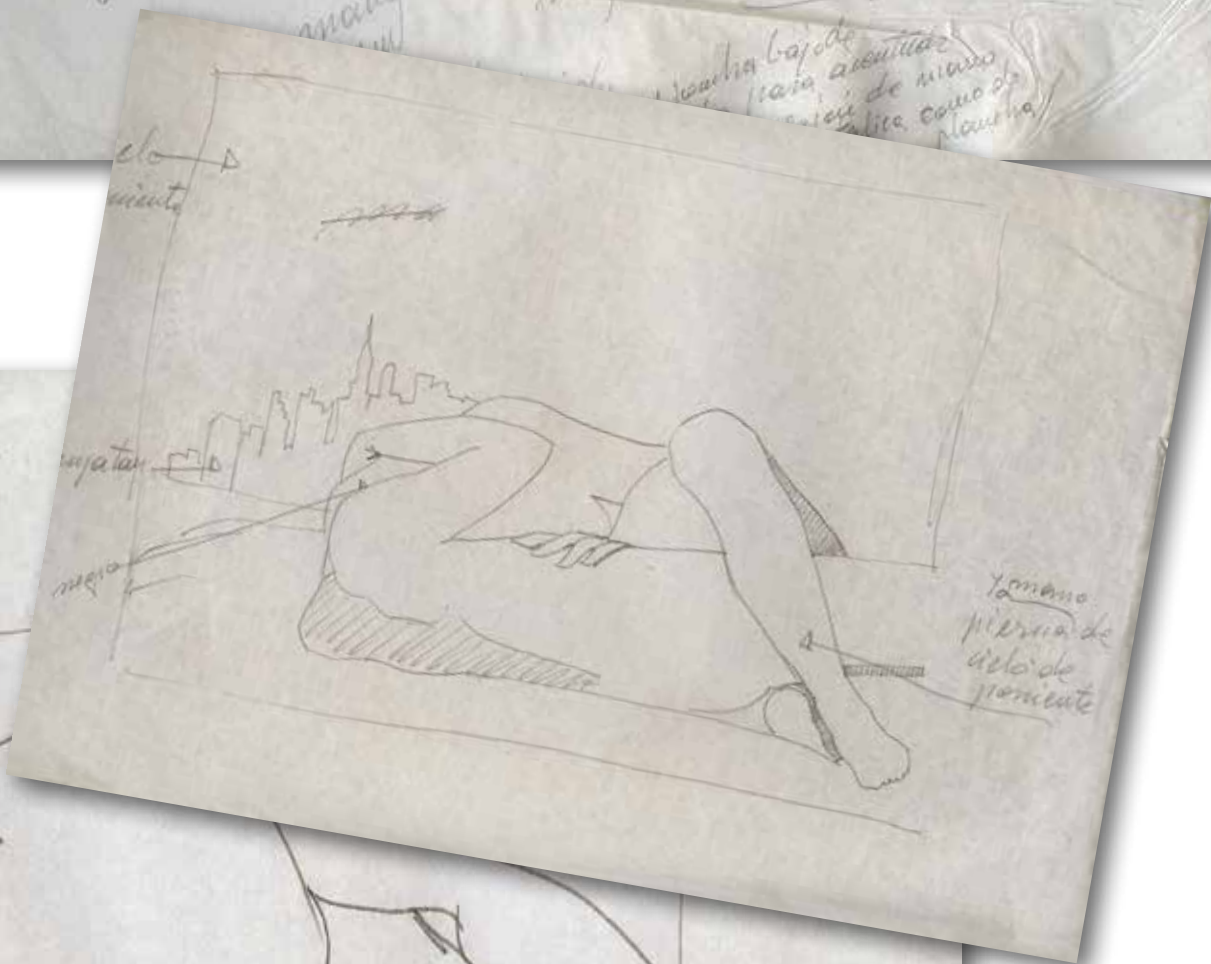
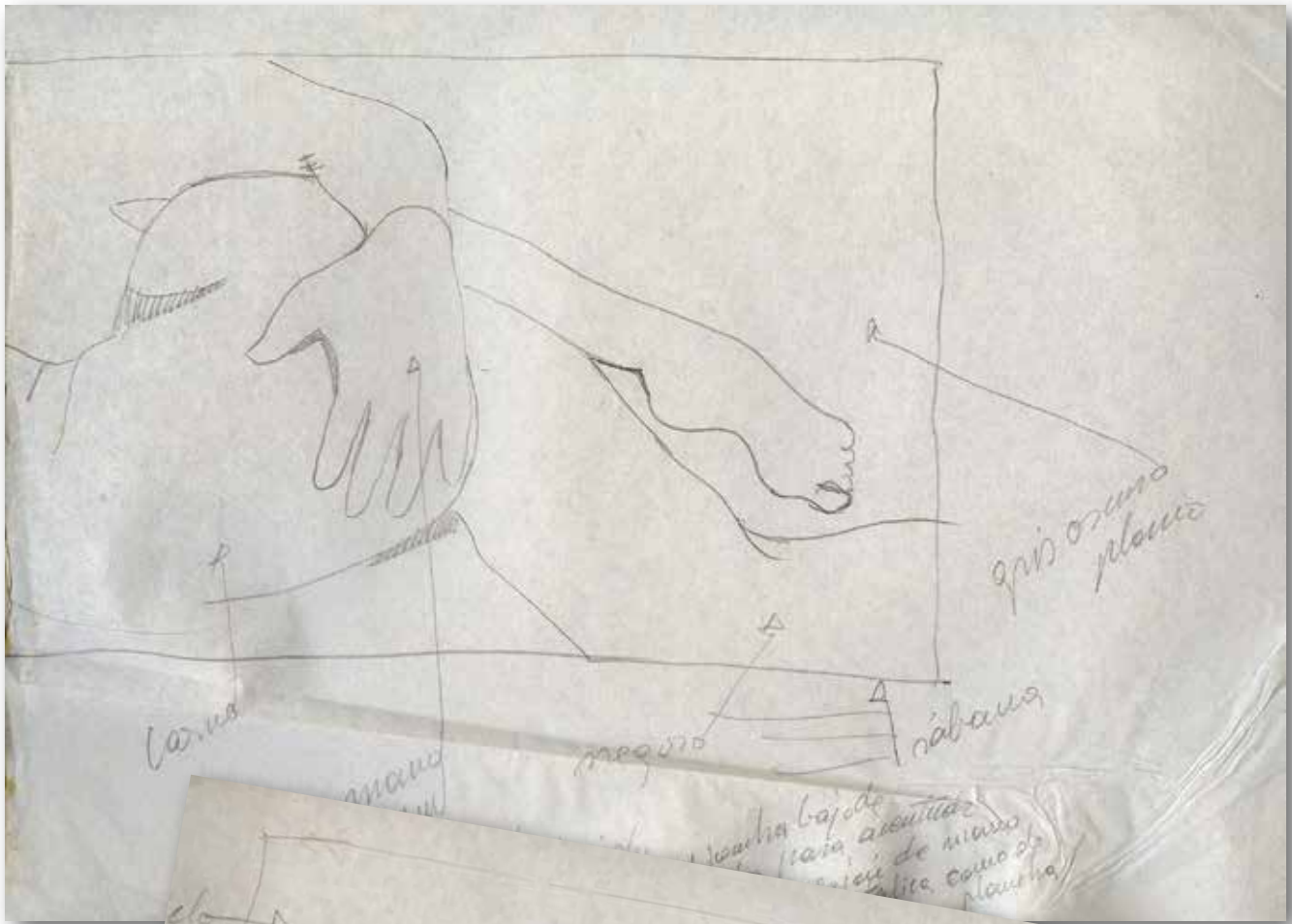
58. En el texto que explica la serie en el mismo dossier, dulcifica el erotismo inherente a estas pinturas y describe los parámetros formales en los que se mueven:

"Es una serie eminentemente lírica; son unos cuadros intimistas donde el color, como constante que va a ser en mi trabajo, es el elemento protagonista. La composición formal estriba en los elementos anatómicos del desnudo femenino con un orden y reestructuración distinta a la que ostenta el cuerpo humano, dando lugar a nuevas organizaciones anatómicas con búsqueda de ritmos -de curvatura cerrada, concéntricos, con puntos centrales de tensión; pueden llamárseles quizá composiciones de fuerte tensión concéntrica. Existen también elementos vegetales en conjunción morfológica con los elementos del desnudo.

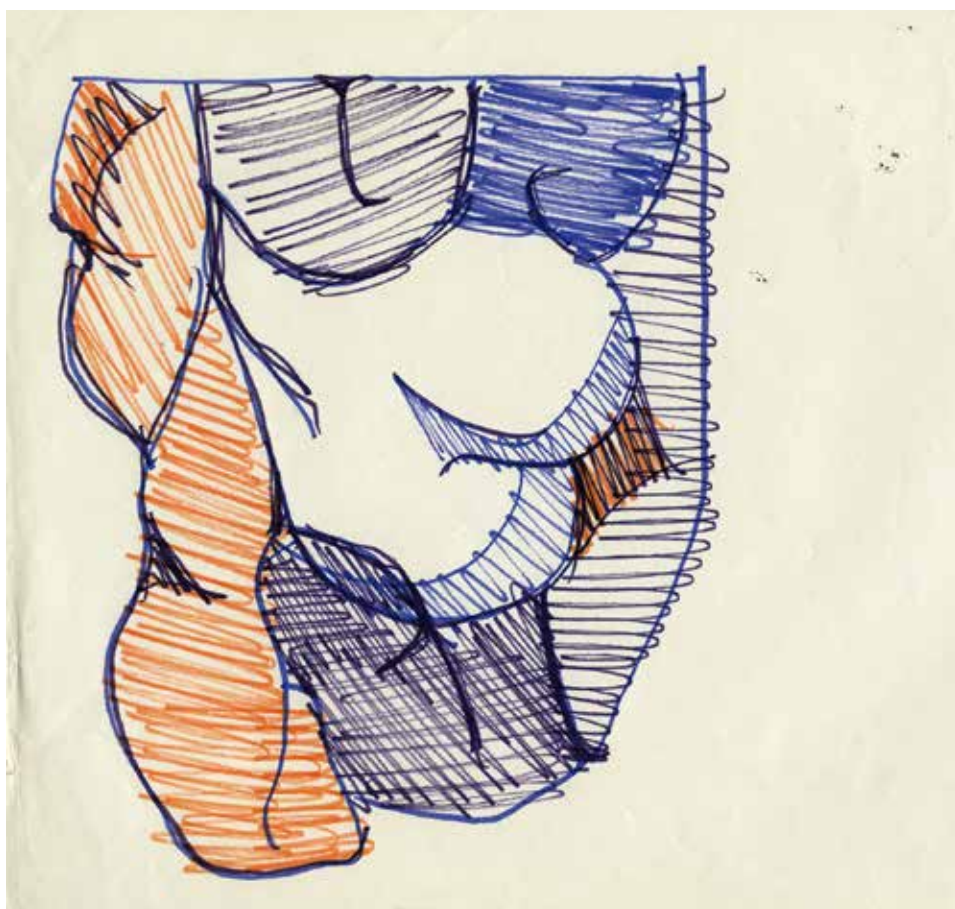
El aspecto erótico de los elementos anatómicos está tratado con un fuerte sentido poético, reforzando la líneas del dibujo con una suavidad rítmica que traiciona al realismo constantemente.

La técnica: pintura acrílica sobre tabla revestida de lienzo y recortada según las exigencias formales del cuadro; esto se buscó intencionadamente para remarcar el sentido cerrado sobre sí mismo -el aspecto concéntrico que aludíamos antes- de la obra terminada".

59. Vid. Isabel Tejeda Martín, "Ángela García y la pintura feminista de los años 70 en España. Del tuyyo al yo", en Ángela García. Punto y seguido (Peiró, J.B. dir.), Valencia, UPV, 2004, p. 29.







a la expresión y conocimiento de su cuerpo durante el acto sexual, si bien no descartaba la influencia de la maternidad. Fue madre el año anterior.⁶⁰

La influencia de Wesselmann tiene sus límites marcados fundamentalmente por la ausencia de discurso crítico y por su carácter voyeurístico, en línea por ejemplo con *Girl with Ball* de Roy Lichtenstein (1961): imágenes nacidas de la excitación y el deseo sexual pintadas como una fórmula para la posesión; el estadounidense propone un estereotipado pecho femenino procedente de la estética del cómic que se recorta en una playa idílica –mar y nubes–, un topless en el que se marca la señal del bikini y participa del imaginario que vendían los medios de masas norteamericanos, fundamentalmente la publicidad pero también la pornografía. Son bocas entreabiertas entresacando la lengua, que provocan al espectador varón. No se concibe otra opción.

Por contraste, en sus *Morfologías* (una serie que la pintora valenciana inicia en 1971 y finaliza en 1973), el cuerpo goza en un paisaje tropical (representado por algunos helechos y plantas de hoja grande) del que forma parte en una relación que recuerda el feminismo esencialista de Isabel Villar de esos mismos años, en una identificación de lo femenino y lo natural. En algún caso hay ciertos elementos que prefiguran una arquitectura interior. Ha desaparecido el cuerpo masculino presente en las piezas de 1971; lo femenino disfruta, despreocupado, descosificado, a solas, que no solitario. Es un cuerpo que no está sexualizado, tampoco es participe de los estereotipos de belleza presente en los medios de masas y en las revistas ilustradas de los años 70 (la artista guarda decenas de recortes de prensa que guardaba para deconstruir estereotipos). Cuerpos rellenitos, redondos y sin aristas, provistos de buenas caderas y poderosos muslos. A veces son mujeres aovilladas sobre sí mismas ilustrando el sentido concéntrico al que se refería la artista; en otras ocasiones, expanden su cuerpo desperezándose, relajadas, con una rotundidad que empareja con las hermosas y coloristas *Nanas* de Niki de Saint Phalle. Unos personajes felices que hacen referencia a la utópica posibilidad de una sociedad matriarcal.⁶¹

60. Entrevista con la artista llevada a cabo el 10/10/14.

61. Vid. Laura Pelayo, *La influencia del Art Brut en Niki de Saint Phalle. Un análisis de su producción artística a partir de la inocencia, la expresión (y rebelión) del trauma, la locura y la utopía arquitectónica*, Madrid, UAM, 2016, p. 2014 (tesis doctoral). Vid., asimismo, Camille Morineau, *Niki de Saint Phalle (1930-2002)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2015.



165 x 110

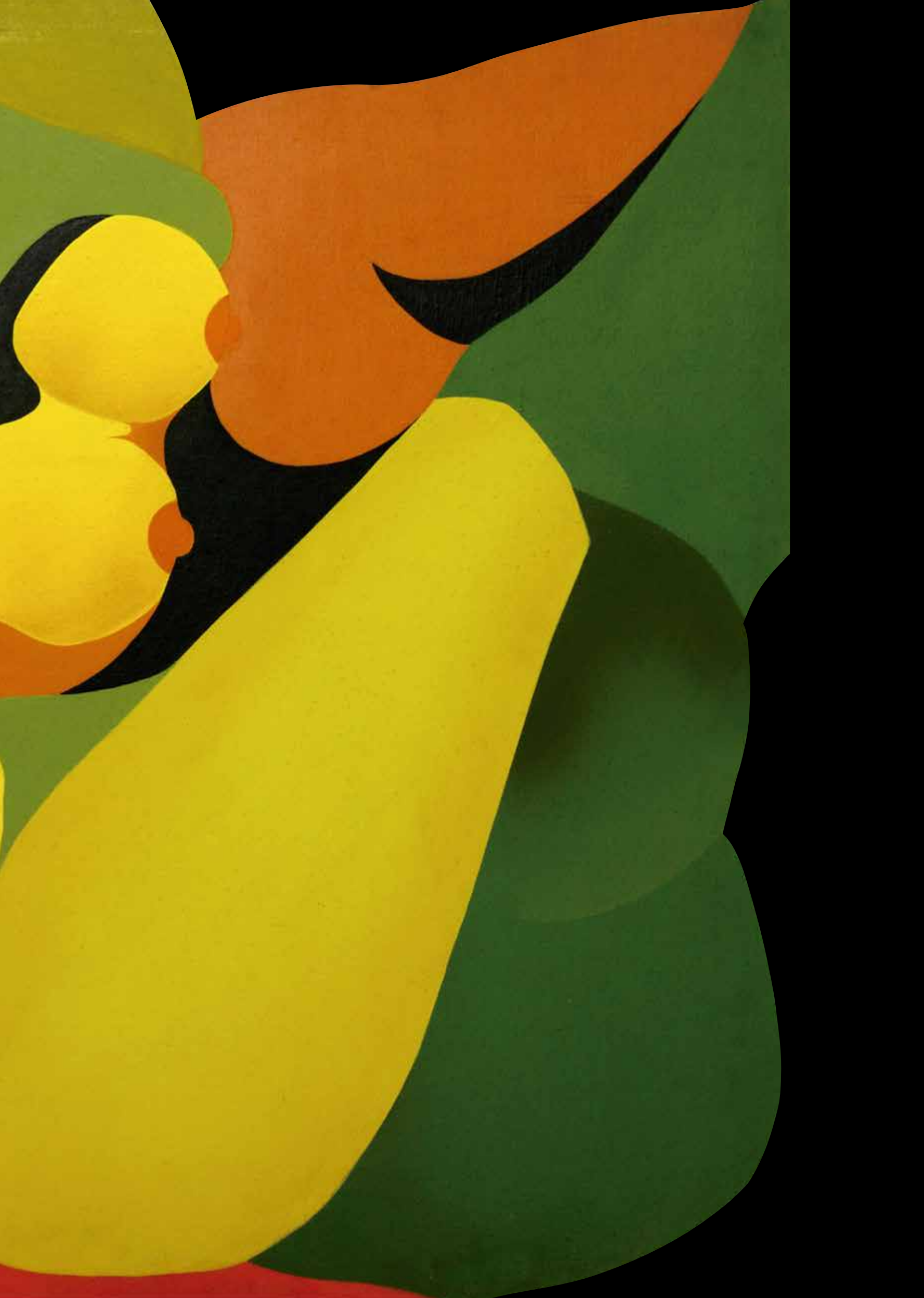
hecho 1971



Breathing Out (serie: *Morfologías*), 1973
Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, 165 x 110 cm

Self-Distraction (serie: *Morfologías*), 1973
Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, 100 x 100 cm







???????????????? (serie: Morfologías), 1973
 Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, ??? x ??? cm





Y esta es la fundamental aportación de estos trabajos a la historia del arte español, una representación del cuerpo femenino que funciona como un imaginario regenerado y regenerador, que como la obra de Mari Chordà, da un giro situando lo femenino en el lugar de la enunciación. Ni son imágenes escópicas, ni lo que se representan son cuerpos normativos. En este sentido, creo que las largas horas de clases de dibujo al natural en el Círculo de Bellas Artes de Valencia con Valquiria, una mujer de corta estatura pero grande y entrada en carnes, le fueron de mucha utilidad; algunos de los dibujos que la artista conserva de esas sesiones mantienen concomitancias formales con esta serie de 1973.⁶²

Otro de los recursos de Wesselmann en Chicago fue el fragmento. Nunca hay cuerpos completos, ya que resulta más excitante extraer el elemento que despierta la lúvida, sea pierna con los dedos de los pies en punta, pecho o boca. En este sentido, García Codoñer presentó en 1973 *Teta Pop* en Val i 30, el prototipo de una escultura de metacrilato del que pretendía hacer un múltiple de 7 piezas. Lamentablemente, y debido a escaso éxito que tuvo la exposición en la galería valenciana, la edición quedó en proyecto. En 2015, más de cuarenta años después, se llevó a cabo coincidiendo con “Ángela García. Pop feminista” en la galería Punto, una exposición de la que tuve el honor de ser la comisaria.

Es la única pieza de estas características producida en los años 70, pero me voy a detener poco en ella debido a que en esta publicación hay un texto monográfico sobre esta escultura firmado por Clara Solbes. Es un pecho rosado de pezón rojizo y redondito, abundante y joven, que irónica y paradójicamente es plano. Además es liso, brillante y frío. Vaya chasco para la mirada. Y para el deseo. *Teta pop* está producida de manera industrial con metacrilatos de tres colores, un material que desde los años 30 había sido recurrente para algunos artistas de las vanguardias históricas, como László Moholy-Nagy; en los años 60 en España no era una rareza, era común en las piezas de Alexanco o Dario Villalba. En manos de los artistas pop el metacrilato implicaba distancia y despersonalización, algo que tendrían en común con los minimal y que era una herramienta para contrarrestar la fuerte presencia del yo en la obra informalista o en el expresionismo abstracto.

62. “En la Escuela de arquitectura conseguí que montaran una clase de libre elección con modelos prestados de la facultad y se llenaba de gente que adoraba dibujar del natural con papel continuo de 100 X 60 cm y carboncillo. Ponía una música muy suave, frecuentemente Jazz. Nadie hablaba y yo también dibujaba con los demás”. Mail recibido el 5/8/2021.



???????????????? (serie: Morfologías), 1973
Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, ??? x ?? cm

La exposición no tuvo mala acogida si bien su repercusión se limitó al ámbito local. Una crítica en *Las Provincias* evitaba extrañamente cualquier referencia “galante” al sexo de la autora y ligaba de forma acertada este trabajo a Rabelais —entiendo que al sentido feliz y humorístico, también algo excéntrico, de los personajes del autor francés—, pero sobre todo al Movimiento de Liberación de las mujeres que en el artículo aparece citado en inglés como “woman-libs”:

...senos opulentos, de rotunda morbidez aderezada, estimulada por una coloración menos expresiva; hay también escorzos graciosos, nalgas rotundas conformando todo una teoría velada por un evidente aire de pintura publicitaria... sumando todo una exposición ferozmente sincera que, a la vez, por tacto y buen sentido, no es ni gratuita ni vulgar. Ángela García, que quizás inconscientemente, aporte unos argumentos nada desdeñables para el “women-Libs”, es una pintora nada superficial que paradójicamente trabaja con aparente facilidad y esta colección brillante, optimista, es un ejercicio estimulante en su joven y excelente carrera.⁶³

No obstante, el autor de la crítica dejar caer que el presumible feminismo de la artista es intuitivo y no consciente como fórmula de restarle importancia. Y peligrosidad.

Morfologías no volverá a verse públicamente hasta la exposición de tesis en la Tate Modern, casi cuarenta años después de su presentación pública en Valencia. Actualmente hay piezas de esta serie expuestas en la colección permanente del MNCARS.



63. E. L. - CH. A., “Exposiciones de Ángela García, Antonio Quesada y Vicente Fuenmayor”, recorte de prensa en el archivo de la artista sin fechar. Corresponde al periódico *Las provincias* en la página 16, no hay más datos.



Divertimento (serie: *Morfologías*), 1973
Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, 150 x 100 cm
Colección: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Paisaje (serie: *Morfologías*), 1973
Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, 114 x 114 cm





Deconstruyendo el imaginario sobre las mujeres: una patada a Romero de Torres y otros

En la serie de 1973, Ángela García no se sirvió de estereotipos femeninos procedentes de los medios de masas y en un único caso hizo referencia a la historia del arte español siguiendo de entrada las estrategias apropiacionistas de Equipo Crónica, si bien con resultados formales totalmente diferentes. Se trata de un cuadro de Julio Romero de Torres, una pintura erótica del artista cordobés fechada en 1927 denominada *Naranjas y Limones*. Representa a una mujer morena que, en un patio andaluz y desnuda de cintura para arriba, sostiene entre sus senos –los limones (sic)– cuatro naranjas. Un cuadro que el Museo Julio Romero de Torres interpreta en su web actual como una “representación peculiar y muy personal del tradicional tema del bodegón” (otro sic), en una interpretación cosificadora del cuerpo femenino que sitúa este comentario en un tiempo que ya pasó a mejor vida.⁶⁴ Pese a servirse de la apropiación, Ángela García va a utilizar recursos lingüísticos propios. Su versión de esta pieza partió del proceso de fragmentación de la imagen original en tiras, para recomponerla a continuación con desplazamientos que rompían, eliminaban, la erotización primigenia del Romero de Torres. Podía haberse quedado la artista en el fotomontaje, no obstante, en este caso, su vena plástica la conmina a volver a pintar el resultado. Una estrategia deconstructiva que será un importante hallazgo para la pintora y que desarrollará en su siguiente serie, *Mises*, de 1974. Frente a la recontextualización de otros artistas pop que partía del collage surrealista, García Codoñer hace una propuesta personal que encuentra quizás sus referencias para la generación de la imagen en la deconstrucción cubista, una deconstrucción que lleva a su propio terreno y que, por ejemplo comparo, aunque con resultados menos radicales, en el *Portrait Fragment*, de Evelyn Axell fechado en 1965.⁶⁵

Entre 1973 y 1976 realizará una serie interesante de fotomontajes inéditos, salvo uno que presentamos en *A Contratiempo* en el IVAM. Algunos sirven de puente entre la última *Morfología*, la de Romero de Torres, y las *Mises* siendo parte del proceso de producción de esta última serie. No obstante, no los considera bocetos, ya que los firma. En aquel momento reflexionaba sobre ellos denominándolos *collages*:

La reproducción del collage. Pasar del collage como tal a pintarlo ampliado de tamaño viene del juego de la ficción de la pintura, pintar un collage.

Ver si es mejor transcribir el collage íntegro, en sus mismos colores (...) para que sea una copia exacta del collage y no desvirtuar la función irónica de pintar un collage. desilusión

Ver mejor, por el contrario, reelaborar el collage en función del color y de la relación de tamaños al ampliarlo de dimensión, de esta forma quizás se desvirtúa el primer objetivo pero se gana en el acabado total de “cuadro”, en efecto, del cuadro como objeto.

Ver cómo funciona el collage grande ya de entrada, o sea, pintar cuadros y luego con ellos organizar composiciones; entonces entrarían otros materiales (¿No estará esto muy cerca del dadá, quizás demasiado cerca?)

Ver la posibilidad de organizar montajes a base de los collages, utilizando entablamientos, etc.⁶⁶

64. Cfr. <https://museojulioromero.cordoba.es/sala/sala-6-el-espiritu-de-cordoba/naranjas-y-limones> (En línea; última entrada el 13/9/2021)

65. Hay una interesante nota a mano sin fechar de la artista escrita sobre una hoja de balance de la empresa paterna en la calle San Vicente (García Cámara: Radiadores de automóvil; Accesorios de refrigeración; Juntas metaloplásticas), con una tormenta de ideas para pintar cuadros, entiendo que de la misma fecha que su versión del Julio Romero de Torres, entre 1973 y 1974. Denomina al texto “Fetichismos eróticos hispánicos” y las piezas que pensó son las siguientes:

– corazón con flecha dibujado con tiza sobre una pared.

– con letras.

– sin letras.

– corazón rojo (no se entiende).

– corazón visceral, como de libro de anatomía atravesado por una flecha de ‘cupido’.

– tarjetas <<kitch>> (de) soldados y chachas.

– ver los santos, estampas e imaginería.

* boca pintada como dejando la marca de los labios de carmín sobre una carta de amor.

– zapatos de Julio Romero.

– navaja de Julio Romero.

– ¿ojos? De Julio Romero”.

Salvo las referencias a Romero de Torres y la pieza del corazón, el resto de las pinturas se quedaron en ideas; el tema de ambas series era el amor.

66. Documento mecanografiado sin fechar encontrado en el archivo de la artista. Circa 1973-74.



Naranjas (serie: *Morfologías*), 1973
Acrílico y aerógrafo sobre lienzo, 123 x 75 cm



En el fotomontaje de 1976 que se exhibió en el IVAM, en lugar de utilizar referentes reconocibles, entrecruza el retrato barroco —¿quizás francés?— de una aristócrata vestida con gran ampulosidad en sedas amarillas con una fotografía extraída de la pornografía de consumo masculino heterosexual. En una pieza inédita, que acaba de aparecer en una carpeta en el estudio, intercala estas imágenes pornográficas, de carne en venta, con recortes de cuerpos de misses en bañador marcadas con la banda que estampa su país de origen. Intercala ambas imágenes con jirones, las horizontaliza, las iguala, al tiempo que al unir las sin posible continuidad disloca la mirada, anticipándose a las estrategias de intervención de Zoe Leonard en la Documenta IX de 1992. Ninguno de los fotomontajes que utilizaban imágenes pornográficas fueron trasladados a la tela. Ninguno se expuso antes de 2018.

Si en algunos de estos fotomontajes aún se reconocen elementos de la imagen original, en otras el despiece imposibilita la lectura con un resultado abstracto que parte del uso cruzado de tiras, tanto paralelas como atravesadas en diagonal. Aunque García parece preferir los retratos barrocos femeninos, hay uno en el que se aprecia un grupo de querubines que no llegó a solucionar pictóricamente y que quedó en fotomontaje: “Quería utilizar un monumento a un prócer y sustituirlo por una mujer, pero corría el riesgo de que lo interpretaran como un homenaje a la maternidad. Nada más lejos”. Le molestaban los niños ya que podían servir para desmontar el sentido crítico de estas piezas.

Hay piezas que utilizan un lenguaje narrativo más clásico, como cuando superpone el rostro radiante de una miss coronada como la más bella a una altísima tarta nupcial, blanca como la pureza que se esperaba de una novia. O cuando contrasta dos cánones de belleza: siluetea la Venus de Milo sobre un retortijo de piernas, bandas de belleza o sonrisas de Misses. Esta pieza se llevó a tela, si bien hoy está desaparecida. Tan solo se conserva una pequeña fotografía en blanco y negro. Representaba una Venus monumental erigida sobre un alto pedestal neoclásico en un bosque; vacía escultura y la rellena de arriba a abajo con unas largas piernas y el rostro de una mujer rubia sonriendo, que por parangón con otras imágenes utilizadas por la artista corresponde a la Miss Sudáfrica de ese año, Anneline Kriel, que llegó a ser Miss Mundo.

De forma similar a los fotomontajes que había visto de los dadaístas alemanes, con Höch a la cabeza, pero también en los de Grosz o Haussman —la referencia a dadá en el texto citado más arriba así lo subraya—, Ángela García manipula el imaginario vertido en la prensa o en las revistas ilustradas de actualidad y lo desmonta para generar una contranarrativa. Como desarrollará en las series *Misses* y *Las Hadas y el bordado*, se apropia de estas imágenes y las trocea reprimiendo la pulsión voyeurística masculina para las que han sido generadas. Este despiece aportó un valor terapéutico que le ayudó a gestionar la rabia y la impotencia que se iba apoderando de ella. Los cuentos de hadas leídos durante la infancia se convertían en papel mojado; los estereotipos de mujeres bellas, carnales y sumisas, maniqués de obediencia, alejados de las jóvenes nacidas entre los años 40 y 50, perdían efectividad; el amor romántico del “fueron felices y comieron perdices” se confrontaba con el día a día de la cotidianidad en unas parejas que, en aquel momento, de entrada no partían de relaciones igualitarias; la vida profesional que prometía el esfuerzo formativo en la Escuela de Bellas Artes se diluía con una realidad, la del mercado y el sistema del arte, en el mejor de los casos reticentes, en el peor refractarios, respecto a la entrada de las artistas mujeres en su seno.

A modo de coda. Pasando la palabra a mi colega Juan Vicente Aliaga

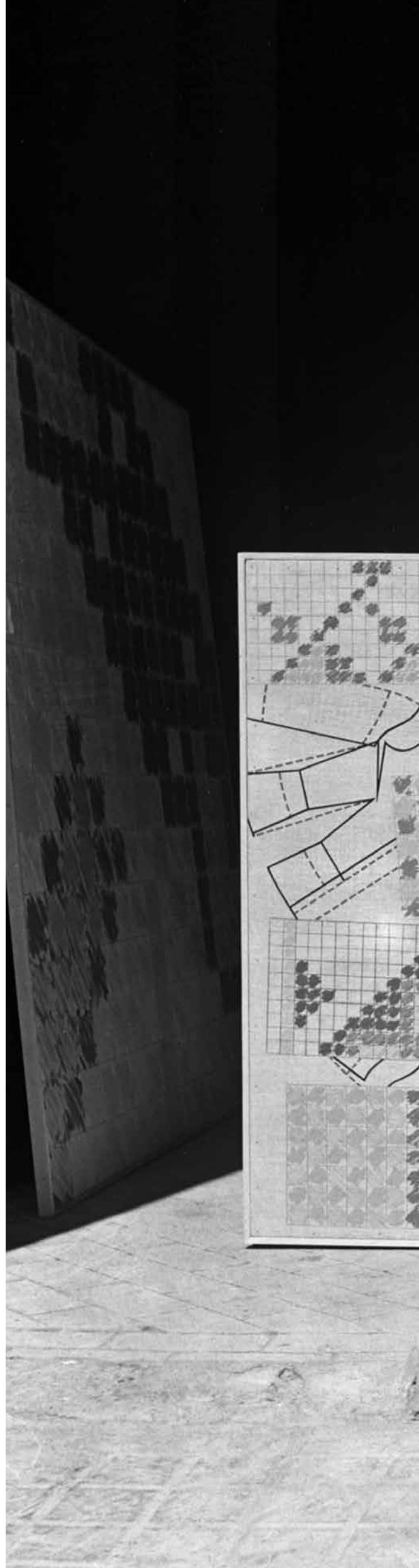
El tema que atraviesa la obra de García Codoñer en la primera mitad de los años 70 es sin duda el amor. Si en las primeras *Morfologías* apreciamos cierta sublimación de las relaciones entre un hombre y una mujer en los abrazos de 1971, dicha exaltación va a ir bajando como un suflé: las pinturas de 1972 y 1973 representan cuerpos femeninos disfrutando en soledad de la naturaleza. *Misses* y *Las Hadas y el bordado*, que estudia Juan Vicente Aliaga en esta publicación, traslucen desengaño y una pujante autoconciencia de género: una crítica al patriarcado y a cómo, desde la infancia, los imaginarios que se iban tragando las españolas a cucharones de cine de barrio, cómics para niñas, misa de domingo, o novelas románticas, las manipulaban psicológicamente

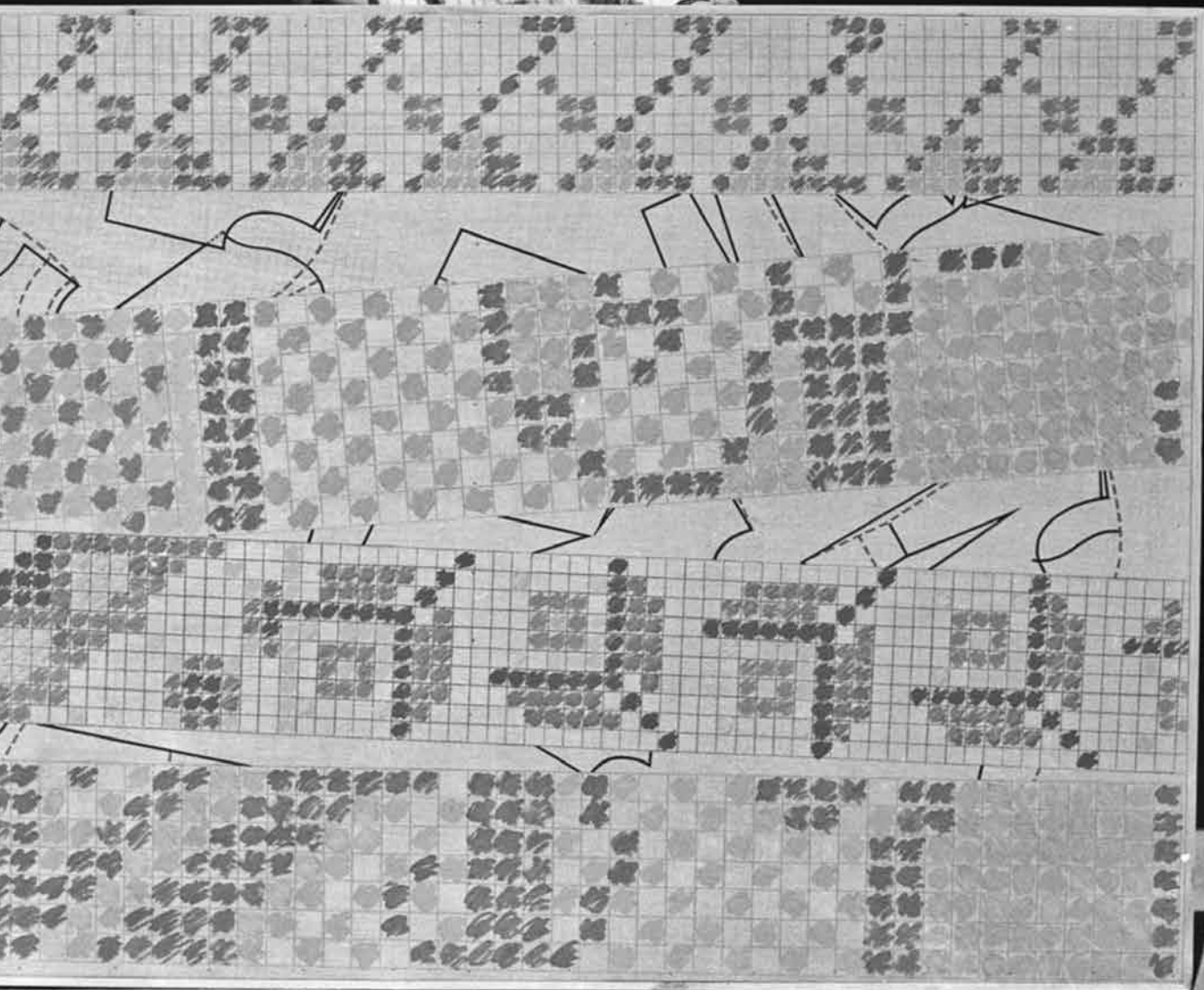
para convertirlas en seres sumisos, obedientes, hacendosos, que ponían su futuro a una carta: el amor romántico que, por fuerza, debía pasar para su consumación por el matrimonio católico.

Lo que por necesidad, por obligación, por convencimiento o por resignación, había valido para muchas españolas durante décadas, dejó de serlo. Hacía aguas. Si para el sistema éramos sólo cuerpos (cuerpos para penetrar, para parir, para exhibir, para obliterar cuando se llegaba a una cierta edad), era el momento de apropiarse de ese imaginario y deconstruirlo. Esto es lo que hizo a partir de 1973 García Codoñer. La acidez del resultados y la visceralidad de la crítica no siempre es la misma: los fotomontajes que nunca mostró, a mi entender piezas de gran trascendencia en la escena artística española de los 70, son un poco punkis; otras piezas presentes en la exposiciones de 1974 a 1978 y que se servían de la iconografía de la Miss o el uso de patrones o blondas, son más contenidos. Todos son sanadores y terapéuticos. Con ello doy sin duda una interpretación en clave autobiográfica a estas pinturas, porque de su experiencia personal, que compartía con las mujeres de su generación, nació todo esto. Porque lo personal era, y sigue siendo, político.

Los concursos de belleza y los cuentos de hadas eran las dos salidas de las mujeres; si eres guapa te presentas a MISS y si no ... pues ahí están los tebeos de hadas y los cuentos donde la humildad, la generosidad y la docilidad, virtudes todas ellas femeninas donde las haya, te proporcionarán un marido excelente. Y pinte a Blanca en distintas versiones, a las Misses y sus concursos de belleza, y también vinieron después la serie de Labores, que entraba de lleno en la educación que me tocó, el pañito, el festón y el punto de cruz. Y los patrones del Burda. Todo ello se fue transformando en objetivos plásticos que funcionaban perfectamente, y con ello trabajé *unos cuadros que aún hoy me parecen actuales.*⁶⁷

67. Mail enviado por Ángela García el 3/11/2011 y que en el asunto resumía como "Rabia".





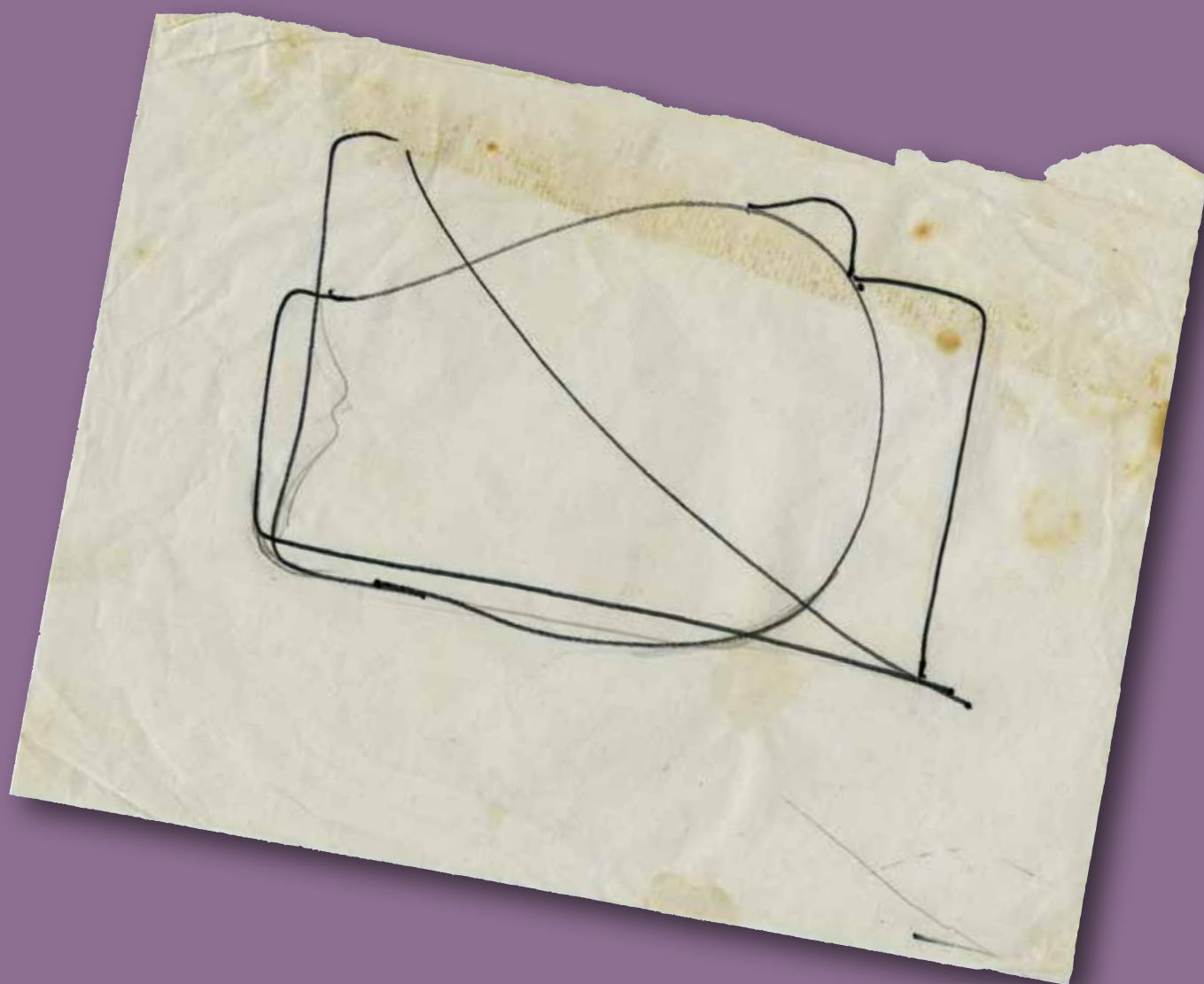
Nuestras tetas, nosotras. Reflexiones en torno a **TETA POP**

Clara Solbes Borja

Este texto ha sido redactado gracias a un contrato de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades en su convocatoria de 2016, desarrollado en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

Teta Pop (serie: *Morfologías*), 1974
Técnica mixta. Metacrilato. 100 x 100 cm
Colección: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía





embarassada, que también ofrecían una representación de su propio cuerpo muy distinta a las patriarcales y fetichistas representaciones de la vanguardia hegemónica.

Ángela García Codoñer, sin embargo, desconocía todas esas subversiones desde el cuerpo que se estaban empezando a dar en distintos puntos geográficos de manera paralela. En 1968, terminaba sus estudios de Bellas Artes y, ese mismo año, contrajo matrimonio. Sin intención de caer en el cliché historiográfico de la autobiografía como discurso asociado a la producción artística de mujeres, es inevitable aludir, en este caso, a la autobiografía como una de las muchas piezas del puzle, aunque, por supuesto, no la única. La propia artista me contaba que, bajo su punto de vista “las primeras obras que hace un artista son muy biográficas porque necesitas sacar de dentro todo lo que te está quemando”⁶. Teniendo en cuenta que el régimen franquista había reconstruido el ideal de feminidad en torno a la convicción de que las mujeres eran las depositarias de la moral, quedando su sexualidad reducida a la reproducción y la maternidad, no es de extrañar que, recién casada, la percepción de su propio cuerpo adquiriera nuevas dimensiones. El imaginario franquista no concebía el placer de las mujeres y, si lo hacía, éste quedaba al servicio del placer de los hombres. Por supuesto, tampoco era concebible —dentro de la oficialidad— un placer fuera de la hetero-normatividad. Cualquier atisbo de deseo por parte de las mujeres debía ser confesado al párroco en confianza, que podía llegar a aconsejar que rezaran mientras el marido “hacía sus cosas” y que “ofrecieran ese sacrificio a Dios”⁷. Fuera del matrimonio,

6. Entrevista a Ángela García Codoñer, 17-07-2018.

7. Osborne, Raquel (Ed.). *Mujeres bajo sospecha: memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: Fundamentos, 2015, p. 36.





ANATOMÍAS RECORTADAS

La descorporeización
como estrategia
feminista en la obra
de Ángela García

Juan Vicente Aliaga
Universitat Politècnica de València







El 7 de septiembre de 1968 en Atlantic City, New Jersey, tuvo lugar una protesta feminista con motivo de la celebración del concurso de Miss America 1969. No fue una protesta cualquiera. Se trataba, y así lo reflejan las imágenes documentales que se han conservado del acto, de una manifestación que, inscrita ya en la historia, ponía en el punto de mira la crítica a la cosificación que la sociedad heteropatriarcal había construido a lo largo del tiempo en el cuerpo (y en la vida) de las mujeres. Es importante detenerse en las fotos y en las imágenes en movimiento¹ de este hecho histórico para percatarse de la significación de los gestos desplegados por algunas de las más de doscientas personas, a las que se sumaron otras, que se personaron en el malecón que daba acceso al publicitado evento.

Se trataba de una manifestación llevada a cabo en público con la intención de que pudiera trascender y fuera recogida y difundida por los medios de comunicación. Por otro lado, las componentes de New York Radical Women, organizadoras del acto, iban provistas de un conjunto de elementos y accesorios alusivos a la parafernalia que la sociedad machista con sus estrategias de consumo ha puesto en marcha para hacer de la mujer un objeto sexual y a la par un ser sumiso replicante de esas normas capitalistas.

A las manifestantes, entre las que se encontraban nombres hoy conocidos como Robin Morgan, Carol Hanisch y Shulamith Firestone, entre otras, fundadoras del mencionado colectivo, además de la denuncia, no les faltó el sentido de humor, un arma eficaz para burlarse del orden establecido. Y lo supieron desplegar mediante acciones performativas echando a una suerte de cubo de la basura de la libertad (Freedom Trash Can), mientras gritaban “usad vuestros cerebros, no vuestros cuerpos”, fajas, lápiz de labios, sostenes, pelucas, maquillaje, fregonas y otros artículos que simbolizan la opresión de las mujeres. Todos ellos eran elementos que reforzaban la presión social que suponía la tiranía de la belleza y la esclavitud de las tareas domésticas. Además utilizaron ejemplares de revistas tales como *Cosmopolitan* o *Ladies's Home Journal* que, junto a muchas otras, fomentaban en sus páginas la sumisión del género femenino y la divisoria sexual del trabajo.

Este grupo de feministas portaban asimismo unas pancartas con eloquentes dibujos y textos que aludían al concurso de belleza al que comparaban sin ambages con una subasta de ganado. Algunas de las frases lanzaban preguntas o proclamas como las siguientes: ¿Puede el maquillaje ocultar las heridas de nuestra opresión?; Todas las mujeres son hermosas; Los desfiles de ganado degradan a los seres humanos...

Entre las acciones llevadas a cabo destacan las de una mujer que fregó la acera mientras llevaba a una criatura y sostenía sartenes y cazuelas. Otra decidió encadenarse a un maniquí que representaba a Miss America. Tanto en las frases empleadas como en los gestos realizados, todos ellos perfectamente comprensibles, resumaba la intención de llegar a un público mixto y amplio, desconocedor de los discursos y teorías feministas, por ello utilizaban a veces perlas humorísticas y un lenguaje directo y contundente.

1. Laura Cottingham, *Not for sale. Feminism and Art in the USA during the seventies*, 1998, un vídeo ensayo capital para conocer la amplitud del feminismo en ese país y el desinterés y desdén de las instituciones museísticas norteamericanas sobre estas valiosas aportaciones.

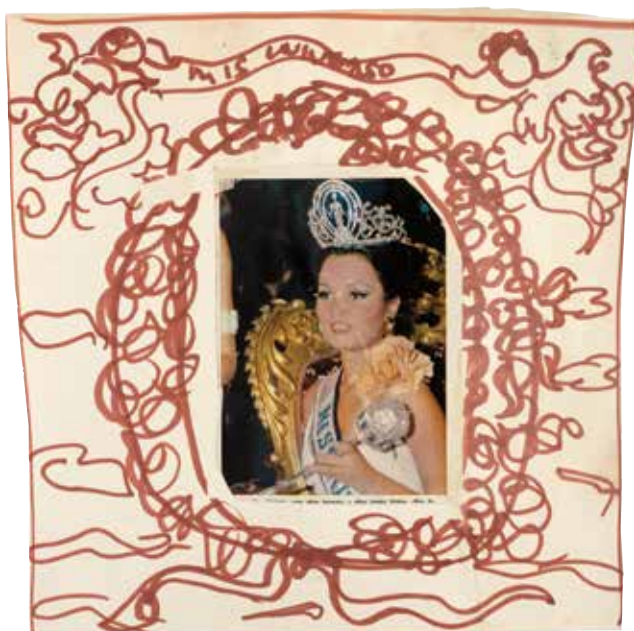
Esta acción y otras que se desarrollaron en años posteriores supusieron un hito en la concienciación de la opresión de las mujeres que tendría repercusión en muchas otras geografías.

Al otro lado del Atlántico, en el asfixiante contexto de la dictadura franquista, también había misses y certámenes en los que las mujeres eran el centro de atención aunque no agentes de sus propias vidas. De hecho estos concursos habían empezado en 1929 y la primera ganadora fue Pepita Samper, que fue nombrada Señorita de España, un apelativo que se usó durante un tiempo. Se interrumpieron al inicio de la guerra civil en 1936 pero se retomaron en 1960. Unos años después, en 1974, Amparo Muñoz consiguió el título de Miss Universo. La prensa española, tanto la mal llamada del corazón como también la de otro tipo, recogió de forma apabullante el éxito de la actriz y modelo española desde una perspectiva nacionalista amén de co-

Ángela García concibió su serie Misses.



La serie consta de un buen número de obras elaboradas con diferentes técnicas. El uso del acrílico, del collage y de la pistola de aire o aerógrafo aplicadas al lienzo eran los procedimientos habituales aunque también hizo serigrafías sobre madera. El título del conjunto puede parecer claro y sin matices sin embargo estamos ante unas obras que requieren un empeño conceptual, intelectual que escapa con mucho a la mera contemplación retiniana. Son pinturas que exigen una mirada atenta y una proximidad ocular con la superficie de las mismas para entender el sentido de las formas e imágenes creadas. El simple impacto visual no basta pues la artista parece haberlas concebido con la intención de entorpecer y dificultar las lecturas de primer grado. También se desprenden de las mismas la voluntad y el objetivo de cuestionar los patrones de género que oprimen a las mujeres y que pocos/as creadores/as en su momento antes de la muerte del dictador se tomaban en serio en el contexto español con la salvedad de artistas como Mari Chordà, Marisa González o Isabel Oliver.





ELEC

CION

MUND

MISS

Una de
te de E
(Arizona
58 kil

las qu
stados
a), can
os y e

ynda Carte
n años, na
Vide 1,78
nedidas s

istas, L
veintiú
actriz. (C
e sus n





Ángela García parte de un recurso inserto en los códigos de la vanguardia de la primera mitad del siglo xx empleados por artistas como la alemana Hannah Höch, una de las primeras figuras en usar el collage desde una perspectiva que dejaba atrás el lenguaje formalista del cubismo para incidir en una visión crítica de la sociedad de su tiempo y en el que la representación de las mujeres, a contrapelo de las normas hegemónicas, desempeñaba un papel primordial. En ese sentido se puede establecer un paralelismo entre la voluntad de Höch de aprovisionarse de imágenes de su tiempo para construir una nueva realidad visual con el método utilizado por García en el que extrae fragmentos de revistas y cuentos infantiles que representan a personajes femeninos y a mujeres de carne y hueso. Todos ellos los yuxtapone generando de ese modo una continuidad entre la ficción de las historias de hadas y la realidad material.

García emplea distintas fórmulas que dotan de complejidad visual y conceptual a sus obras, y que podrían definirse con los siguientes términos: repetición, multiplicación, saturación, exéresis, fragmentación. Este despliegue de operaciones las emplea para proponer una perspectiva descorporeizada de la imagen femenina que haga de ésta un constructo imposible de poseer con los ojos y el deseo y ello en nítida discrepancia con el aserto patriarcal de que la mujer es ante todo materia carnal.

Dicho esto la carnalidad en la interpretación que propone García no desaparece completamente pues el cuerpo de las misses es necesario para poder hipotecar la manipulación machista que se hace de él, y por ende está presente en su corpus artístico. La diferencia estriba en que la pintora, al trocear la imagen de las modelos en los momentos de posado o en el desfile, consigue un efecto desestabilizador por el que resulta harto difícil que se produzca una función escopofílica al ver estas pinturas. Es decir, al concebir unas obras compuestas de fragmentos como es el caso de *El desfile*, 1974, la mirada masculina queda desactivada pues no puede posarse, complacerse o gozar de la anatomía femenina. En esta obra concreta la artista ha utilizado distintos cortes del cuerpo de diferentes modelos. Bien es cierto que las piernas, una de las partes más expuestas en los concursos de belleza, constituyen los miembros privilegiados que de tan repetidos –en este caso

en cuatro versiones— podrían transformarse en fetiches. No obstante estamos muy lejos en estas obras de la fetichización que se dio, por ejemplo en los medios de comunicación, de las piernas que Marlene Dietrich exhibe en la película *El ángel azul*, 1936. En esa película aparecían cubiertas de medias y ligas y reposaban en unos zapatos de tacón. Además, sobre todo, no hay que olvidar que las extremidades inferiores lucían radiantes gracias a la presencia fundamental del rostro sensual de la actriz alemana. En la pintura de García las piernas están descontextualizadas, extraídas de la matriz corporal, y carecen del picante (y de la explicación contextual) de la coadyuvante narrativa. Es como si la artista valenciana hubiera hecho lo indecible para evitar la seducción. Y sin duda lo ha logrado. Por si no bastase con ello en esta operación desmitificadora Ángela García usa el aerógrafo en el rostro de dos de las modelos, una de ellas coronada con una tiara, inspirada en Dewi Sukarno (nacida como Naoko Nemoto), omnipresente en esos años en la prensa del corazón y en los ecos de sociedad. De ese modo la artista afeaba y distorsionaba la supuesta belleza que se le suponía a la empresaria japonesa, constante presencia televisiva sobre todo a raíz de sus desposorios con el dirigente político indonesio Sukarno. Asimismo en esta obra Ángela García también aplicó el aerógrafo sobre el rostro —más una mueca que una sonrisa— de una miss de bañador azul que camina sin rumbo preciso en esta extraña composición en la que conviven unos motivos florales con un paisaje de montaña y un trozo de encaje.

La problemática de las misses que también abordó de forma vicaria la argentina María Luisa Bemberg en su cortometraje *El mundo de la mujer*, 1972, se incardina en un conjunto bien trabado de normas, reglas y comportamientos contruidos, de base patriarcal, para anclar a las féminas en un inmovilismo que las reduce a los cuidados del hogar, de la infancia y al culto al cuerpo propio con la finalidad de agradar a los varones, parfraseando a Betty Friedan, una autora leída atentamente por García.

Composición (serie Misses), 1974.
 Acrílico y collage sobre lienzo, 150 x 150 cm
 Colección IVAM









Composición (serie Misses), 1974.
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm

El desfile (serie *Misses*), 1974.
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm



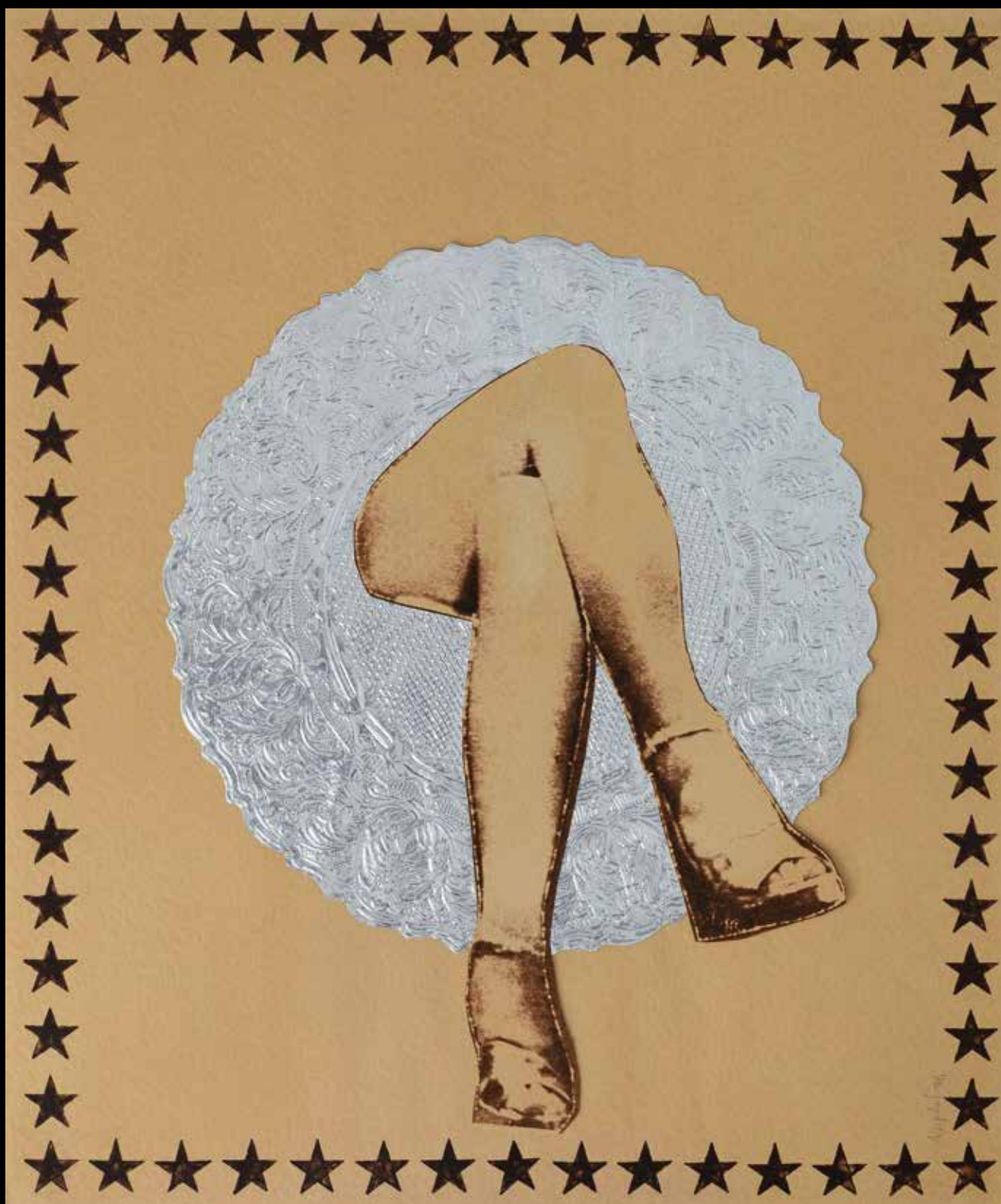


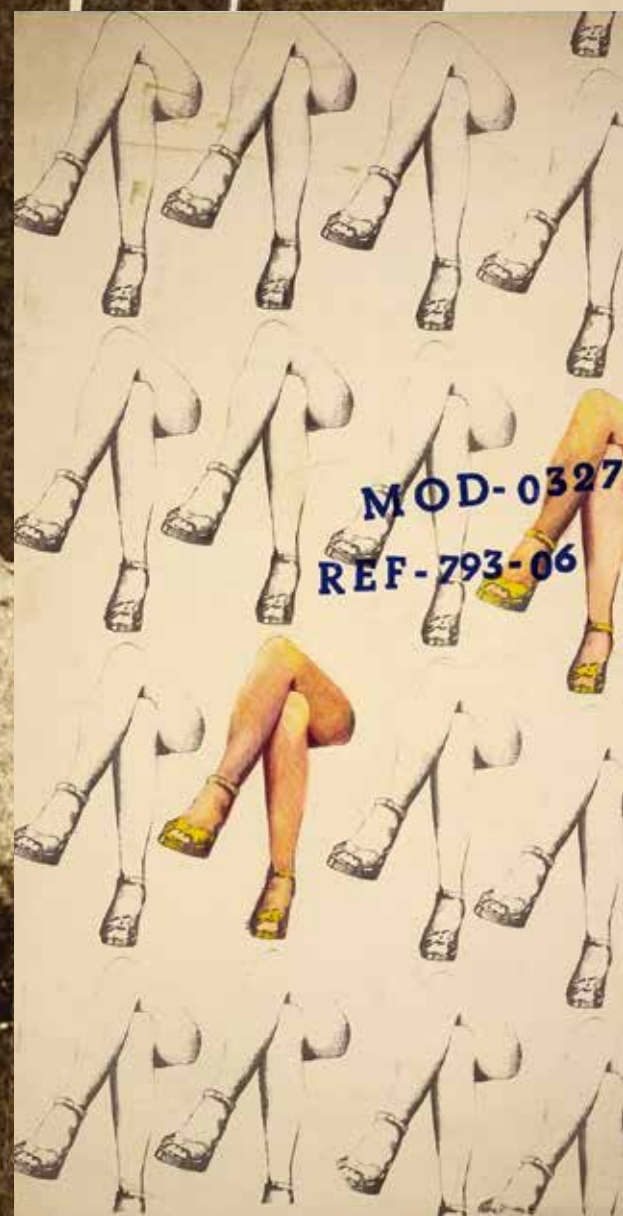
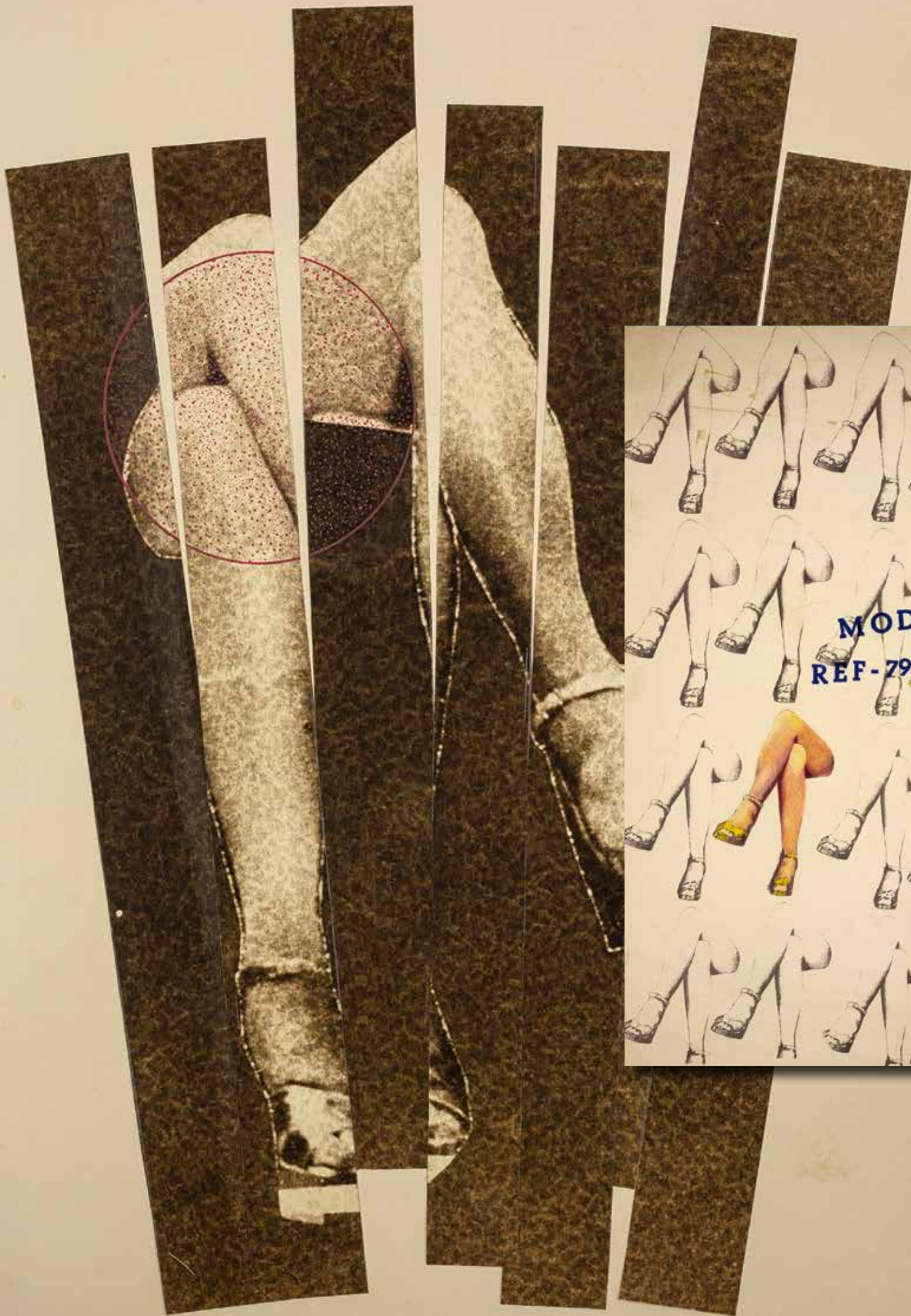




zzzzzzzzzz (serie Misses), 1974.
Acrílico sobre lienzo, 111 x 111 cm



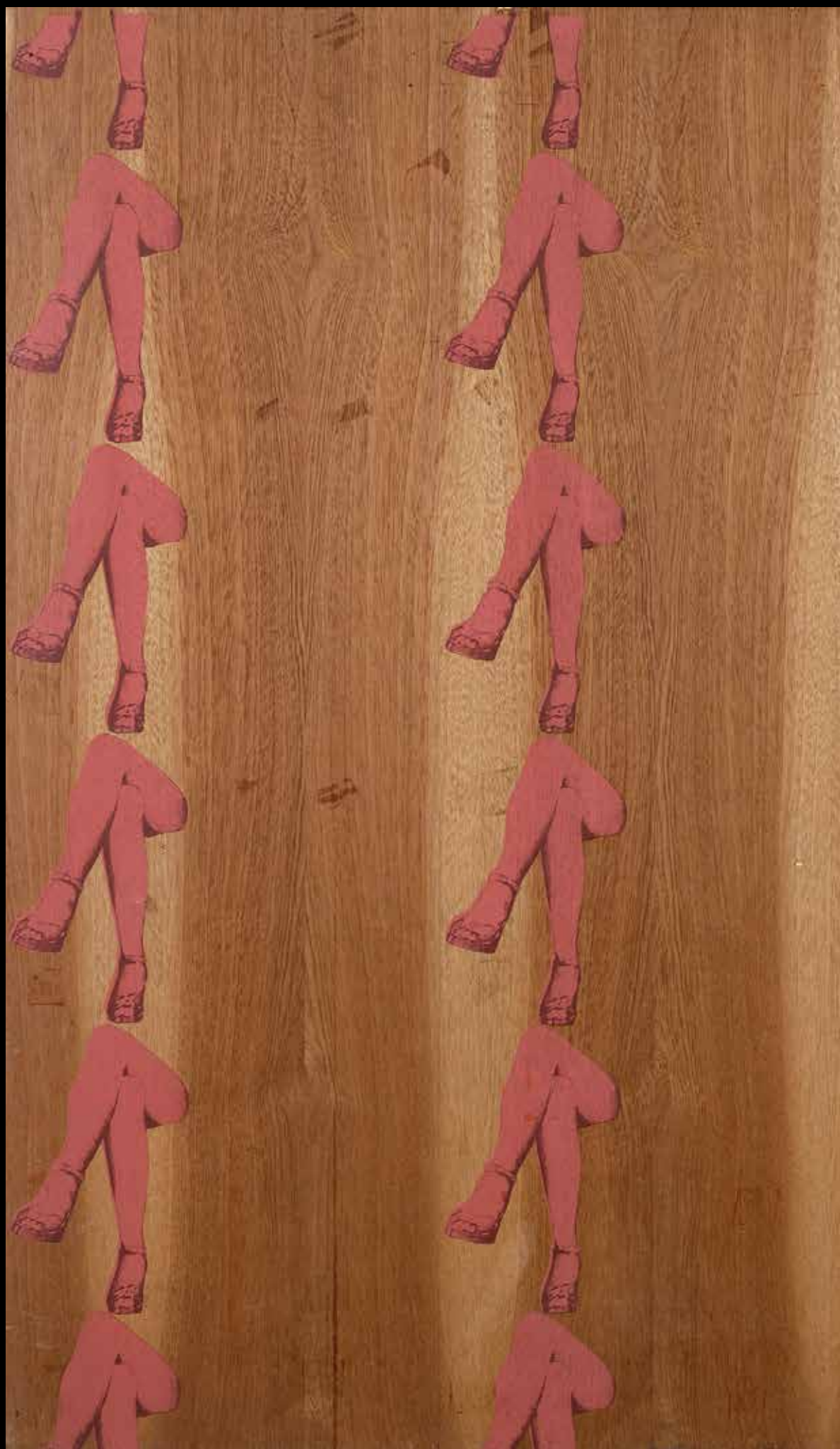






Expenditure 75

Misses (serie Misses), 1974.
Mixed media, 100 x 100 cm







En el contexto franquista, particularmente en las durísimas primeras etapas de la posguerra, la mojigatería monjil del nacionalcatolicismo influyó sobremanera en la representación de la mujer que fue más recatada que en otros lares, aunque también fuera considerada emblema de la belleza como puede verse de forma anticipada en el corto *Ya viene el cortejo* de Carlos Arévalo, 1939, donde una serie de mujeres se acicalan en preparación de la llegada de sus admirados militares fascistas. Empero, en las décadas siguientes la llegada del turismo y sobre todo la fascinación que produjo el *stardom* del cine norteamericano, una vez decaída la pudibundez inicial del código Hays, introdujo mayor versatilidad y un aligeramiento del pudor sin que ello supusiera para la población femenina española una liberación en relación a los códigos restrictivos.

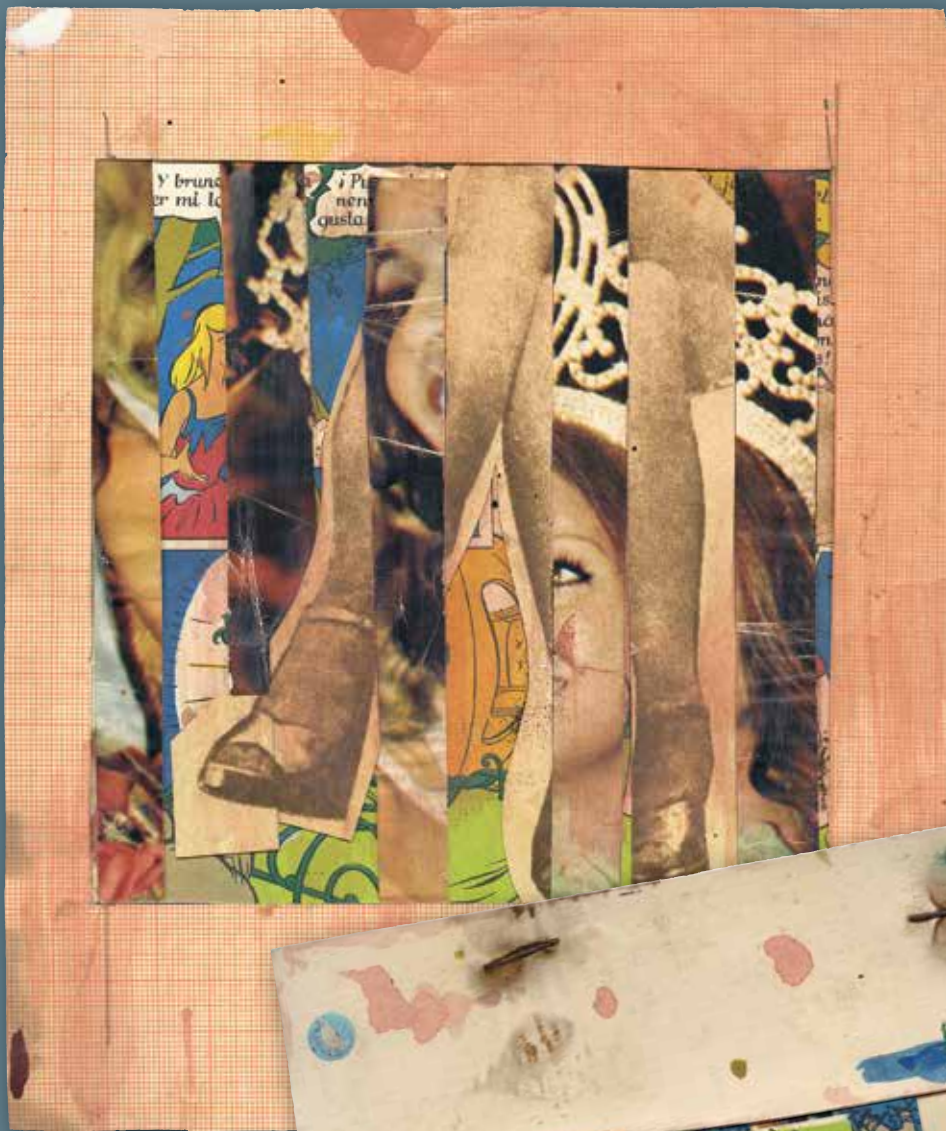
Para una artista como García que fue niña durante los tenebrosos años de la autarquía franquista —nació en 1944—, la influencia de los cuentos infantiles y los juegos con recortables no debe subestimarse, al ser este un mundo de evasión y entretenimiento. También lo es, y de qué manera, de control social² en lo que concierne a los dictados hegemónicos de género que sin duda quedaron patentes entonces, entre otras razones debido a la omnipresente labor de la Sección femenina.

En una de las pinturas de la serie titulada *Recortable*, García nos presenta a una alegre miss ataviada con una capa azul y cetro en medio de un indeterminado espacio blanco rodeado por un marco con motivos de encaje ocre. Hay, además, un detalle harto significativo: dos pestañas que salen de los hombros de la modelo claramente alusivas a que se trata de una figura usada como un recortable al que se le puede cambiar la apariencia. Entretenerse con los recortables en ese periodo era un juego de niñas. Amén de lo dicho hasta aquí nuevamente la artista emplea el aerógrafo en el rostro de la modelo distorsionando sus rasgos y transmutando así la supuesta belleza estandarizada en una sonrisa congelada.

2. Paula Sepúlveda y José Joaquín Rodríguez, La legislación franquista frente al cómic femenino (1938-1977), Foro. Revista de Derecho, n° 33, 2020, pp. 102-122.



Recortable (serie Misses), 1974.
Acrílico sobre lienzo, 143 x 104 cm





La combinación del mundo infantil de los cuentos y el adulto de los concursos de misses deparó en su *corpus* artístico algunos notables ejemplos: *Blancanieves* y *Princesas*, 1974, son dos de ellos. En el primero, sobre una imagen de la protagonista del cuento de hadas de los hermanos Grimm se la ve desplegando un gesto afectuoso mientras ocupa la centralidad de la composición rodeada de los enanos. En esta obra la artista ha inscrito nueve bandas o tiras verticales en las que intercala la fotografía de dos misses desfilando en bañador, una representa a Australia (bañador negro) y la otra a Suráfrica (bañador blanco). Si bien el dibujo de Blancanieves nos remite al ámbito a menudo almibarado de los cuentos y las ilusiones, es decir, la ficción, y el de las modelos a un hecho real, también idealizado, cuyo marco concreto no se desvela, ambas tipologías iconográficas han contribuido y contribuyen sobremanera a conformar el comportamiento de las niñas y posteriormente de las mujeres adultas. Ángela García parece querer decirnos que la realidad de las misses se ha formado previamente en ese reservorio que es el inconsciente infantil con lecturas como la del cuento de los Grimm que Disney llevó al cine, una eficaz tecnología de género como diría Teresa de Lauretis³, invadiendo durante décadas de ese modo el imaginario colectivo.

En *Princesas* se nos propone un paisaje de dibujos animados con un castillo medieval al fondo del que no podemos disfrutar pues está interrumpido por cinco bandas amarillas en las que a duras penas se perciben unas manchas y unas palabras incompletas como inacabado también lo está el texto que en la franja inferior de la obra parece contar la moraleja de una historia de final feliz. Apenas se adivinan algunas palabras sueltas, verbigracia, vida, juvenil, día, alegre. La artista frustra así la esperanza de felicidad ñoña de los cuentos.

3. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, 1987.

zzzzzzzzzz (serie Misses), 1974.
Acrílico sobre lienzo, 111 x 111 cm





Y brunc
er mi lo

i Pu
nen
gusta





Cenicienta (serie Misses), 1974.
Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm



Blancanieves (serie Misses), 1974.
Acrílico y collage sobre lienzo, 140 x 100 cm



Princesas (serie Misses), 1974.
Acrílico y collage sobre lienzo, 100 x 100 cm





ANGELIA GARCIA CODONERO

PUNTO Y CORDONERO

10/23 DE MARZO 2003

INAUGURACIÓN:
10 DE MARZO 20:00 HORAS
SALA DE EXPOSICIONES
EDIFICIO DEL RECTORADO

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
VICERRECTORADO DE CULTURA



Misses (serie Misses), 1974.
Misses, 110 x 110 cm



Misses (serie Misses), 1974.
 11 x 11 cm

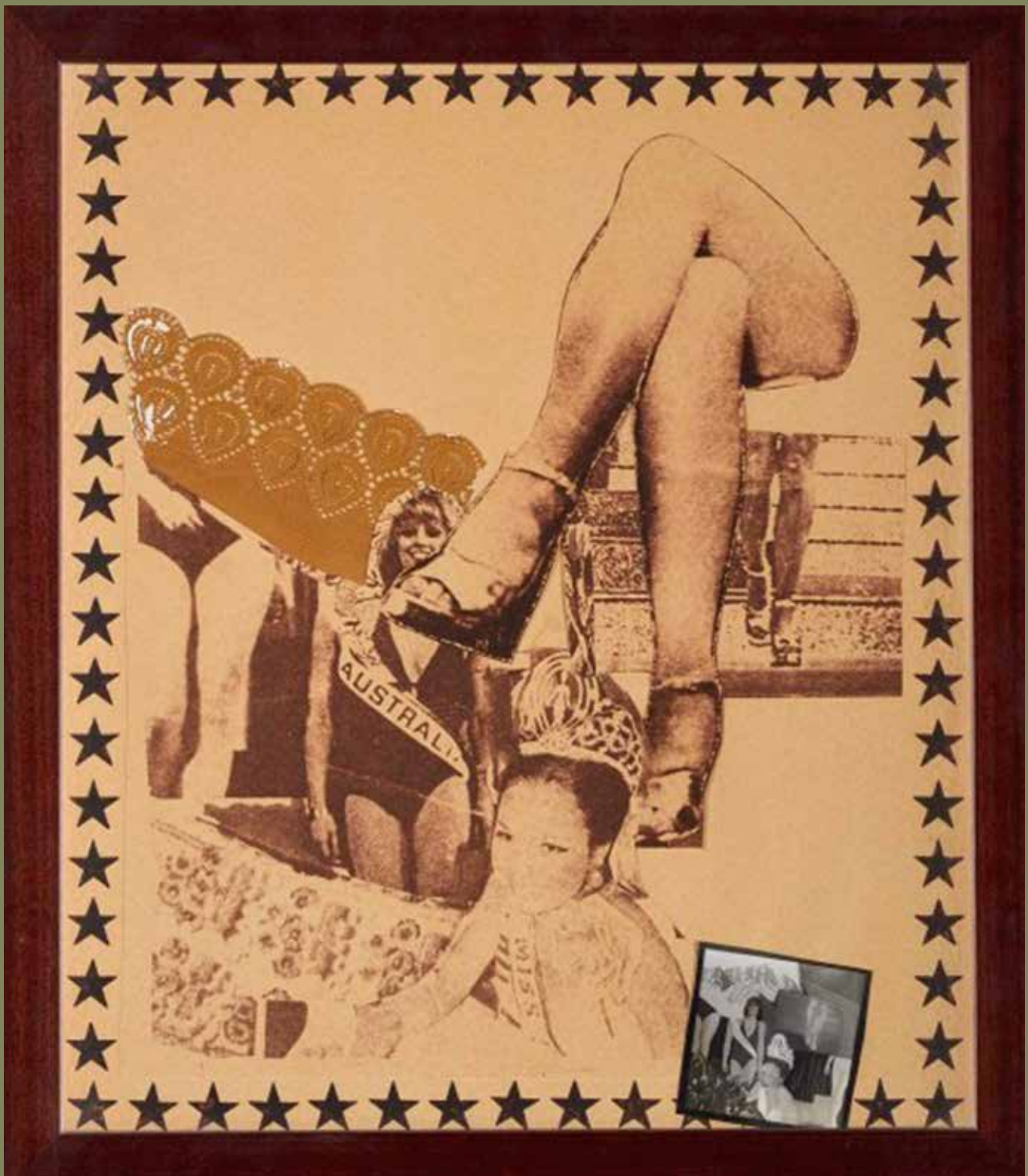


Foto de familia (serie Misses), 1974.
Collage sobre papel, 70 x 60 cm
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

el rostro de una risueña miss australiana a su izquierda, si se tiene en cuenta la disposición frontal de la obra. Dicho esto, se suscita la pregunta de si se está cubriendo la cara o es más bien un golpe que recibe. De nuevo nos encontramos ante un conjunto de procedimientos que dificultan una lectura complaciente del mundo de los concursos de belleza. Así la familia a la que alude el título, rodeada de supuestos oropeles y estrellas como las que circundan este collage, en el fondo está alejada claramente de cualquier intento de idealización romántica. En ese sentido la presencia de encajes en el espacio compositivo no es sino un recordatorio de cómo las mujeres han sido formadas en una indiscutible divisoria de género en el que desempeñaban tareas y funciones a las que los hombres, dueño de la esfera pública, eran ajenos.

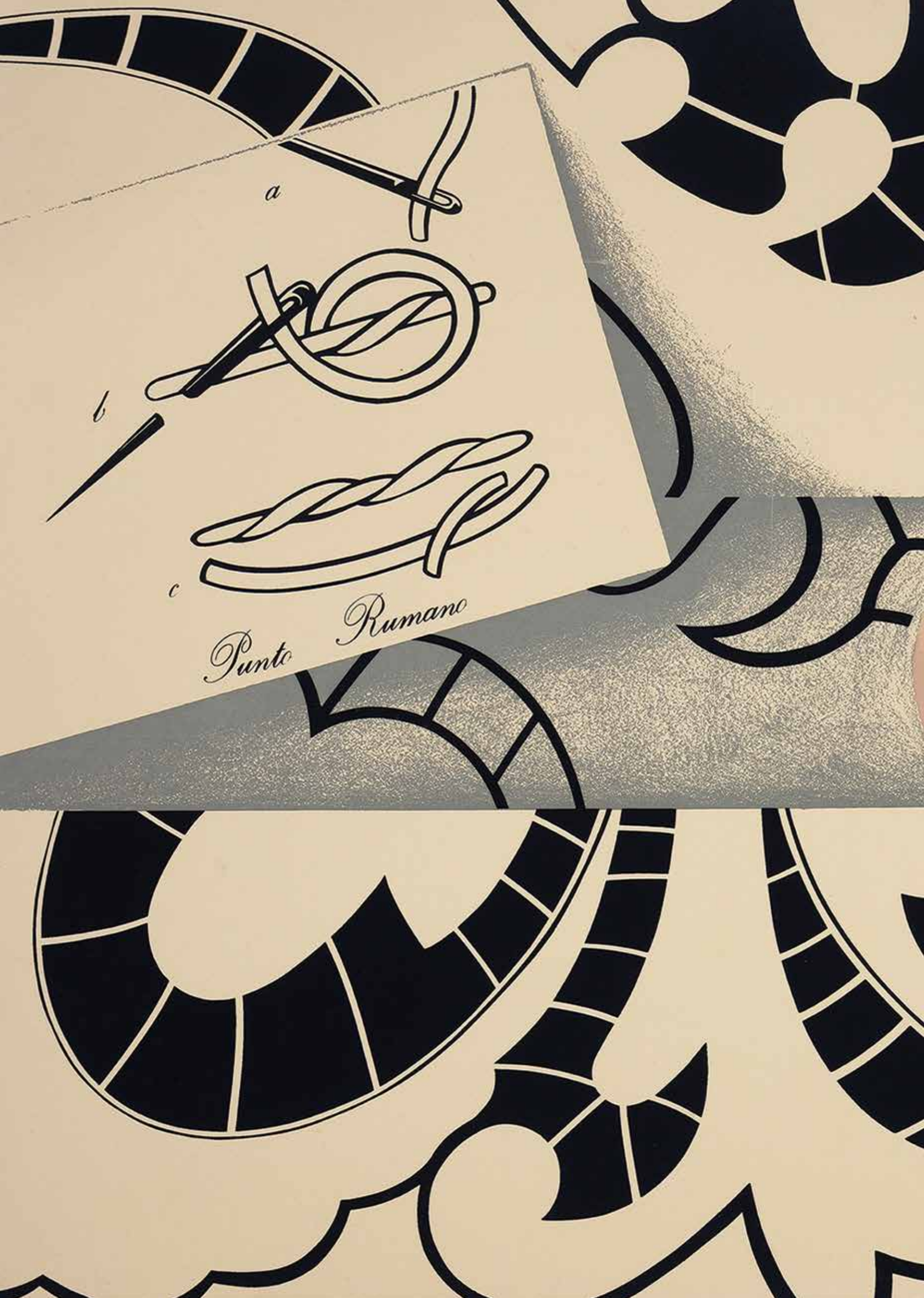
La presencia internacional a la que me he referido *ut supra* aflora también en las alusiones a personajes de cuentos tales como Blancanieves y Cenicienta, cuyo peso es indudable en la forja del comportamiento y en las expectativas vitales de millones de niñas a lo largo y ancho del planeta. Además la artista, educada bajo el franquismo, quiso dejar constancia de la huella que habían dejado en ella las lecturas infantiles como la revista Azucena que utilizaría en alguna de sus obras más logradas como *Las hadas y el bordado* (1975) que estudiaré más adelante.

Esta doble posición, que implica tener en cuenta tanto la cultura foránea como la propia, parece dar a entender la voluntad de subrayar que las normas de género y el asfixiante machismo no conocen fronteras. Dicho esto, es importante señalar que a pesar de la propia experiencia viajera de la artista por Europa y Estados Unidos en su momento no llegó a manejar información de primera mano respecto de las distintas revueltas en las que estaban inmersos los movimientos de liberación de la mujer. No obstante en una mente despierta y atenta a su medio social como la suya ello no le impedía percatarse de las distintas varas de medir en lo que a la partición de género y la desigualdad se refiere en su entorno más cercano tanto en lo concerniente al éxito de sus compañeros como a la invisibilidad de otras artistas en la escena española. En ese sentido, y aun viviendo en dictadura, existían en la sociedad española –a la postre un país de régimen económico capitalista– un conjunto de similitudes en comportamientos sociales con otros lugares tanto en Europa como en el continente americano, entre ellos el papel secundario en que se postergaba a las mujeres. Una relegación que, a pesar del régimen franquista, pondrían en solfa con su trabajo nombres tan distintos y diversos en sus campos específicos de trabajo como los de la escritora Carmen Laforet, autora revelación con su novela *Nada*, María Lafitte, condesa de Campo Alange, autora de *La secreta guerra de los sexos*, la jurista Mercedes Formica o la ensayista Maria Aurèlia Capmany.

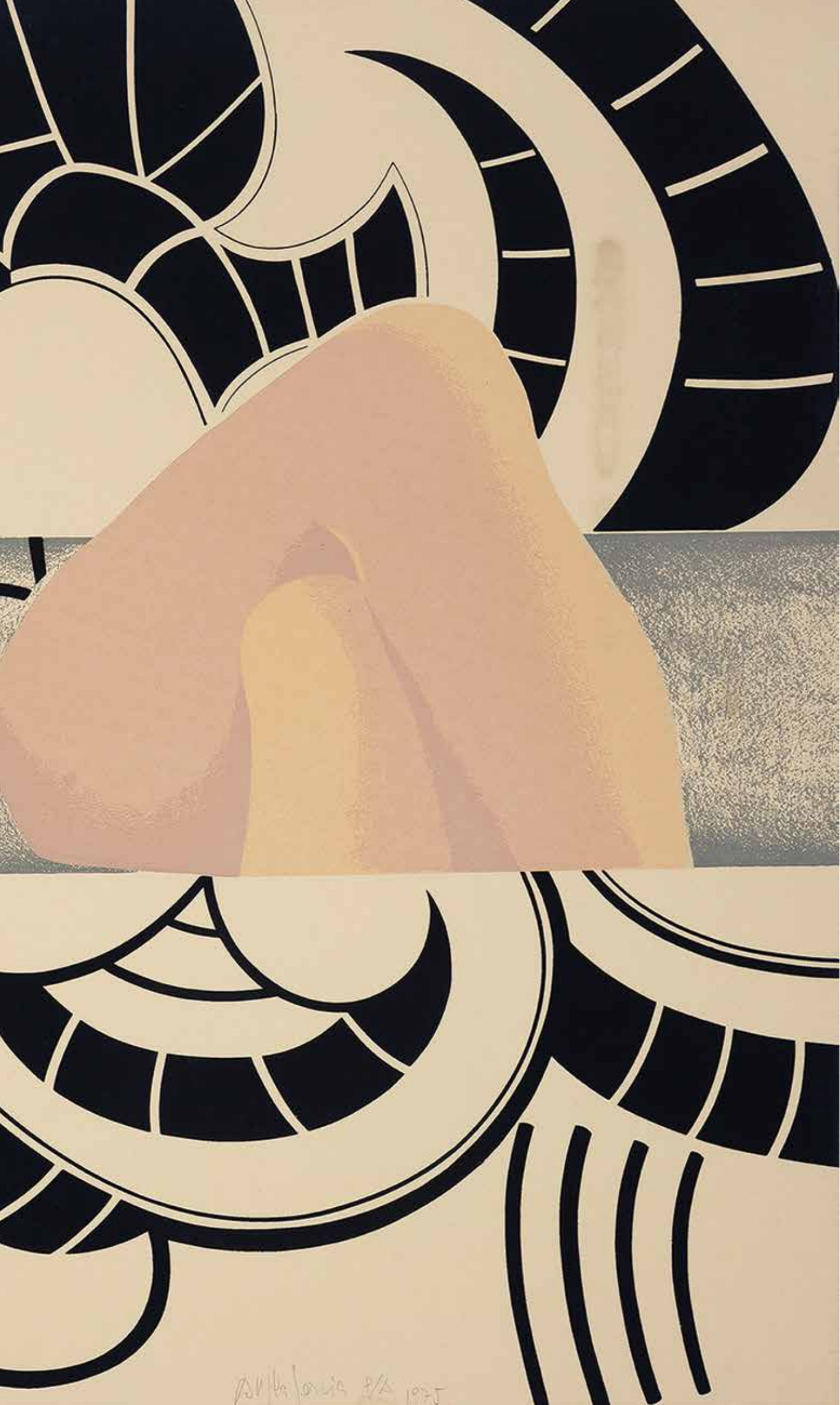
El cuestionamiento de los valores hegemónicos de género que elabora Ángela García estaba en los setenta en plena consonancia con las propuestas de otras artistas a las que no conocía entonces de lo que, en la historiografía anglosajona, se ha denominado *segunda ola*. Pondré a continuación algunos ejemplos de distintas procedencias: Estados Unidos, Argentina, Croacia (parte de Yugoslavia en los años setenta) y también España.

La obsesión por la apariencia pública de la mujer y su adecuación, a menudo dolorosa, a los paradigmas corporales femeninos que anunciaban las revistas, la televisión y el cine, está en la base de las performances y de las fotografías de Eleanor Antin. Así, en *Representational Painting*, 1971, nos encontramos a la artista maquillándose lentamente mientras mira un espejo fuera de plano. Su rostro se convierte en el espacio en el que se marca la feminidad pero Antin parece desobedecer y rebelarse ante el sometimiento social: se nota en los visajes y muecas de su propio rostro alicaído y melancólico mientras aplica el make-up hasta hacer de la cosmética un borrón que afea conscientemente su rostro. Por otro lado en su obra más conocida, *Carving. A Traditional Sculpture*, 1972, Antin decidió reducir su ingesta alimentaria para reflexionar sobre los condicionamientos de género en relación a la alimentación y sus secuelas en el cuerpo. Cada día, desde el 15 al 21 de julio de ese año, se fotografió desnuda en cuatro posturas a la par que señalaba en unas cartelas su peso. De ese modo estaba criticando el impacto que tenía en las mujeres la presión social por mantener un peso acorde con los cánones de belleza, que no de salud. Recuérdese que tanto el peso como el maquillaje son dos componentes esenciales que toda miss debe tener en cuenta si quiere ganar un premio.





Punto Rumano



Bordados (serie *Misses*), 1974. Serigrafía, 45 x 60 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Lejos de Estados Unidos, en Argentina, la cineasta María Luisa Bemberg llevó a cabo dos cortos absolutamente esenciales para entender la construcción social de la mujer vista como un espectáculo para consumo masculino. El primero de ellos se titula *El mundo de la mujer*, 1972. Es una obra que combina la ironía (hay incluso momentos claramente sarcásticos) con la documentación visual y la crítica social hacia ese denominado factor esencial de consumo que es la mujer, tal y como dice la voz en off (masculina) de este documental sin par. En él Bemberg, ya entonces miembro destacado del colectivo Unión feminista en su país, se adentró en una suerte de feria gigantesca dedicada a promocionar productos que supuestamente no solo interesaban a las mujeres sino que constituían la médula de su ser: artículos para el cuidado de su propio cuerpo, las tareas del hogar y la maternidad. Bemberg usa en este corto tanto referencias al cuento de Cenicienta como canciones populares de marcado sello machista, amén del sinfín de impagables imágenes que captó de delgadas modelos que desfilaban con poca ropa y un maquillaje excesivo ante los ojos de las espectadoras cuyas anatomías diferían sobremanera de las que se exhibían en la pasarela. Unos años más tarde, en 1976, Bemberg concibió *Juguetes*. En esta ocasión su mirada se adentra en el mundo de la infancia, etapa determinante de la vida en la que se marcan a sangre y fuego las normas, gustos y conductas que separan a varones de féminas en lo que a funciones y valores sociales se refiere, concretamente en el espacio lúdico del juego. Con un sutil manejo de la ironía Bemberg no deja títere con cabeza arremetiendo con los prejuicios de algunos grandes nombres (masculinos) de la filosofía occidental y también de aquellas familias que empujan a sus criaturas a devenir carne de espectáculo mientras paladean los beneficios económicos. Precisamente es en ese espacio ampliamente influyente por lo que tiene de generador de sueños, expectativas y deseos que configuran el imaginario colectivo en el que la divisoria de género queda reflejada en toda su crudeza. Un breve repaso del cine clásico de Hollywood tal y como lo analizó Laura Mulvey⁵ en 1975 demuestra la diferencia de papeles entre hombres y mujeres y la relagación de estas a la pasividad, además de verse reducidas en la mayoría de ocasiones a la función de estímulo sexual. En relación a esta problemática de la representación de las mujeres en el universo del cine y la voracidad de algunos medios de comunicación en la persecución a las estrellas del celuloide destaca la proposición de Sanja Ivekovic titulada *Tragedia de una Venus*, 1973. En este conjunto de fotografías en las que la artista croata establece una analogía entre las numerosas imágenes que la prensa ha difundido de Marilyn Monroe y otras de la propia Sanja Ivekovic, se pone en tela de juicio la construcción mediática de un mito de carne y hueso generador de fantasías sexuales y fascinaciones. Por otro lado, Ivekovic compara la estu-

5. Véase Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Centro de semiótica y teoría del espectáculo, València, 1988.





diada gestualidad de la actriz norteamericana con la suya propia abriendo una puerta al análisis de la fabricación de la feminidad que como han afirmado Judith Butler, entre otras pensadoras, nada tiene de natural al igual que la masculinidad. El recorrido con finalidad comparativa por la vida truncada de la actriz de *La tentación vive arriba* (The Seven Year Itch), 1955, llevó a la artista croata a hablar sin ambages en términos de tragedia pese a las apariencias externas y a encarnar Marilyn la vida a la que aspiraban muchas mujeres jóvenes y la fantasía sexual, sobre todo, de los varones. En ese sentido se puede concluir que las imágenes de la actriz no son sino una irrealidad ajena a la frustración continua que fue su existencia. Al igual que lo fue también la vida de tantas mujeres a las que se refiere la artista catalana Fina Miralles en *Standard*, 1976. En esta performance realizada en Barcelona la propia artista está sentada en una silla de ruedas atada a la misma mientras mira una serie de diapositivas que se proyectan en una pared. Estas imágenes proceden de dos fuentes principales: por un lado un conjunto de revistas de la época que muestran distintas mujeres que desempeñan roles tradicionales y también el de objeto sexual, por otro, fotos de una madre vistiendo a su hija en un acto inocente pero que resulta influyente para perfilar las funciones que se otorgan a las niñas para que encajen con los cometidos patriarcales. El título aparentemente anodino alude al imperativo social por el que los individuos, en este caso, las mujeres, se ven constreñidas a las normas hegemónicas; un imperativo que, como se ve en la acción, las sujeta y paraliza. Dicho mandato también reduce a la mujer a una subordinación social basada en el aprendizaje de las tareas del hogar y en la exclusión de la esfera pública. Durante el franquismo las labores femeninas, lo sabe muy bien Ángela García, pasaban también por coser, remendar y bordar. De ahí la importancia de la serie *Labores*, en la que deja patente la aplicación y el esfuerzo que supone una práctica –punto de cruz, ganchillo...– devaluada socialmente a la que muchas mujeres han dedicado largas horas de sus existencias. La mencionada devaluación es invertida en este conjunto de obras realizadas en diversas fechas, 1974-1980, al asociar las formas creadas con las composiciones que las vanguardias históricas concibieron en su exploración de lo no objetivo, de la abstracción, y que dio frutos tan logrados en la obra de creadores/as como Hilma af Klint, Vasili Kandinsky o Sonia Delaunay. Cuadrados, puntos, líneas, diagonales inundan estas pinturas junto a otras formas en las que a veces se vislumbra algún fragmento de la anatomía femenina aunque ésta tiende a desaparecer. Una excepción a esta regla es *Las hadas y el bordado*, 1975, también de la serie *Labores*. En ella se reconocen algunos trozos del rostro juvenil femenino de la revista Azucena, eso sí entrecortado, junto a dibujos de bordados con motivos florales y unas orlas. Estaríamos aquí en la misma lógica que sustenta la serie *Misses* antes analizada: la descorporeización como estrategia que rompe con el ideal romántico de belleza que encierra, a la postre, una carga que muchas mujeres han tenido que soportar. Una estrategia que no supo entenderse en su momento, en la década de los setenta, y que alberga sin duda unas revelaciones de hondo calado feminista.





Las hadas y el bordado (serie *Labores*), 1975.
Acrílico y *collage* sobre lienzo, 100 x 75 cm
Colección IVAM









De la serie *Labores*
al **EXPRESIONISMO**
ABSTRACTO,
la pintura por la pintura

Isabel Tejeda Martín
Universidad de Murcia





Labores 01 (serie Labores), 1974
Acrílico sobre madera, 100 x 100 cm

1974-1977 Labores¹

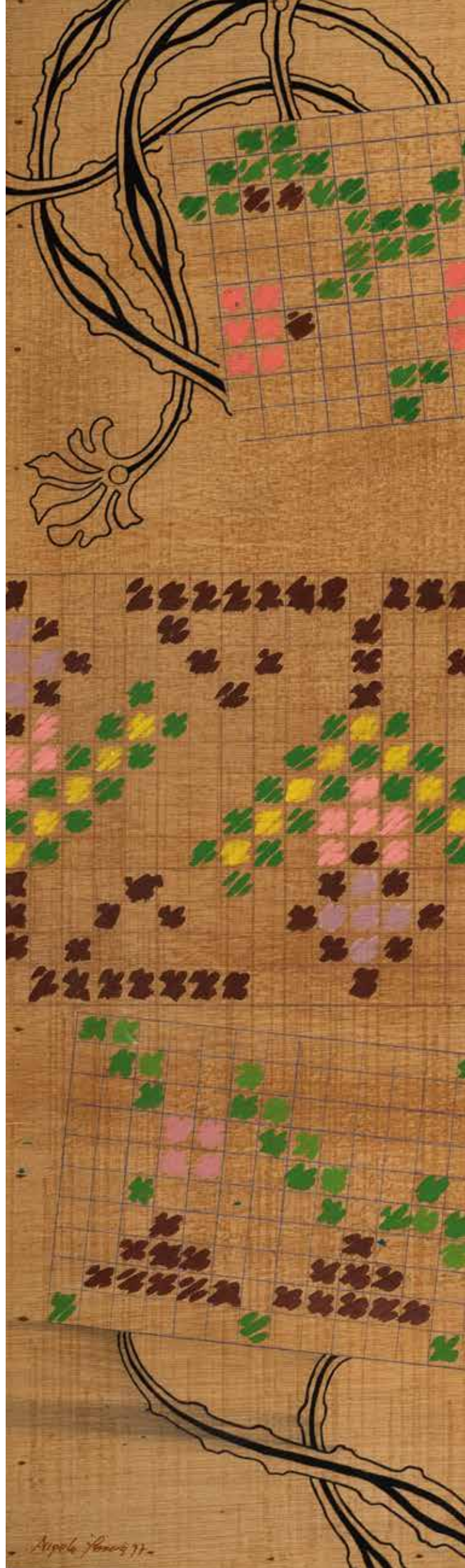
Con *Labores*, una serie iniciada en 1974 que se expuso en la galería *Val i 30* tres años después, Ángela García Codoñer da un paso más allá. Corta de raíz la iconicidad que había caracterizado sus primeros cuadros y que la situaba dentro del pop, trabajando ahora en profundidad una cuestión perfilada someramente en el año anterior: la problemática de las labores tradicionalmente asignadas al género femenino² catalogadas por la historia del arte con el grado menor de artesanía³. En ocasiones hace uso del *collage* –traslada las fotocopias de las misses superponiéndolas a la pintura–, aunque mayoritariamente opta por pintar las matrices, los patrones, los modelos pautados de los bordados calcados en papel de seda. Al final de este proceso, amplía las cuadrículas diminutas de un mantel hasta llegar a perder lo que de obra de miniaturista, de cuidado virtuoso y maquinal, y por tanto teóricamente automático, pudieran tener los trabajos que median las tardes de invierno de nuestras abuelas. En realidad analiza la puntada en su esencia menos decorativa, como un campo de color, como una trama geométrica. De esta manera se acerca al programa estético de Mondrian o Van Doesburg.

De ese análisis se desprende una analogía formal entre las labores femeninas –desde los bordados, al *patchwork*, o a la confección– y los resultados de algunas tendencias de las vanguardias. Ésta resulta una conclusión a la que la pintora valenciana llegó de forma intuitiva, a diferencia del sentido reivindicativo

1. En realidad, se puede decir que existe continuidad entre las dos series analizadas en este artículo, ya que los discursos sobre la cosificación del cuerpo femenino o sobre las labores de las mujeres se encuentran en ambas.

2. “En el colegio hacíamos aquellos pañitos de punto de cruz, que siempre me salieron mal. También nos martirizaban con la canastilla. A mi las labores me venían muy bien como referente porque explicaban la deriva de nuestra cultura, la de las mujeres, y plásticamente eran un filón para trabajar”.

3. Si Warhol reivindica el diseño, el cómic y las llamadas artes populares contemporáneas nacidas en los medios de masas, parece lógico pensar que también en el seno del pop se reivindicaran otras labores populares tradicionales.









Labores 03 (serie *Labores*), 1974
Acrílico y collage sobre Madera, 100 x 100 cm



MODELO NÚM. 27
Esquina del mantel y dibujo
del bordado.

ESQUINA



ESQUINA DE LA SÁBANA

MODELO N.º 15

Repetir el motivo A-B, a lo
largo del embozo, hasta la es-
quina opuesta.

que subyace contemporáneamente en el trabajo de artistas como Miriam Schapiro o Faith Ringgold y en la escuela de seguidoras que marcarán la pauta del arte occidental en las décadas siguientes. Sitúa las labores, símbolo del trabajo femenino, en el mismo nivel de la pintura –un medio considerado jerárquicamente superior y tradicionalmente masculino– al tiempo que se rebela contra el anonimato de la mano, de la repetición, de las partes traseras de las pulcras labores confeccionadas siguiendo siempre el mismo camino, contra el hecho de no poderse salir del patrón que se calca cuidadosamente en las revistas para hacer algo diferente. Subyace el deseo de que el *tuyo* deje de serlo para ser un *yo*.

Por otra parte, las telas de García no son funcionales, no se pueden poner sobre una mesa para tomar el té, sino que se enmarcan, se protegen con un cristal y cuelgan de una pared; sus cenefas no tienen continuidad; más bien se cortan llegado a un punto, como los muestrarios que tenía mi madre y que servían para eso, para ser el catálogo en el que copiar lo que se podía hacer. Son simple forma que, al perder su utilidad, se convierten en un discurso político que subvierte la norma y se revela, que coloca los patrones de seda como objeto final y no como medio. Porque la posición concreta del sujeto es importante: si soy Picasso, el sentido de este acto es formal, si soy Ángela García Codoñer, es político⁴.

Y es que si los cuentos de hadas representan el deseo de futuro, un imaginario femenino centrado en el amor sublimado, lo real son las labores hechas en casa que suponen el tiempo de las mujeres construido eterno en su repetición diaria. El personaje de Penélope haciendo pasar los días, tejiendo y destejiendo, se actualiza y queda personificado en el trabajo de todas aquellas mujeres que se dedicaban ambiguamente a “sus labores” y que rellenaban con un enigmático S.L. el espacio en el que se les preguntaba por su profesión; en el recuerdo de la figura de mi abuela Isabel haciendo patucos todos los días con la misma rutina horaria, midiendo su tiempo a golpe de aguja; y de mi madre repitiendo a pies juntillas el mismo ritmo que mi abuela había heredado de otras mujeres antes. Porque aquí se encuentran de inmediato las genealogías, en trabajos sin consideración, ya no artística, sino ni tan siquiera profesional. Artesanías anónimas, sin rostro. *Ghettos* contenidos alrededor de una mesa camilla, con los pies sobre el brasero. *Ghettos* en colegios de monjas en los que las niñas llenaban de texto la página en blanco de la tela con hilos de colores entre las manos.

Su disidencia se enfrenta a este tiempo medido de nuestras madres y abuelas, y ofrece una alternativa, un cambio. Pero no hay una negación, ni una traición a la particular cultura de vestir el mundo de las mujeres, de construirlo. De forma similar a los presupuestos de los que contemporáneamente parte Miriam Schapiro⁵, aprovecha la tradición heredada por la madre.

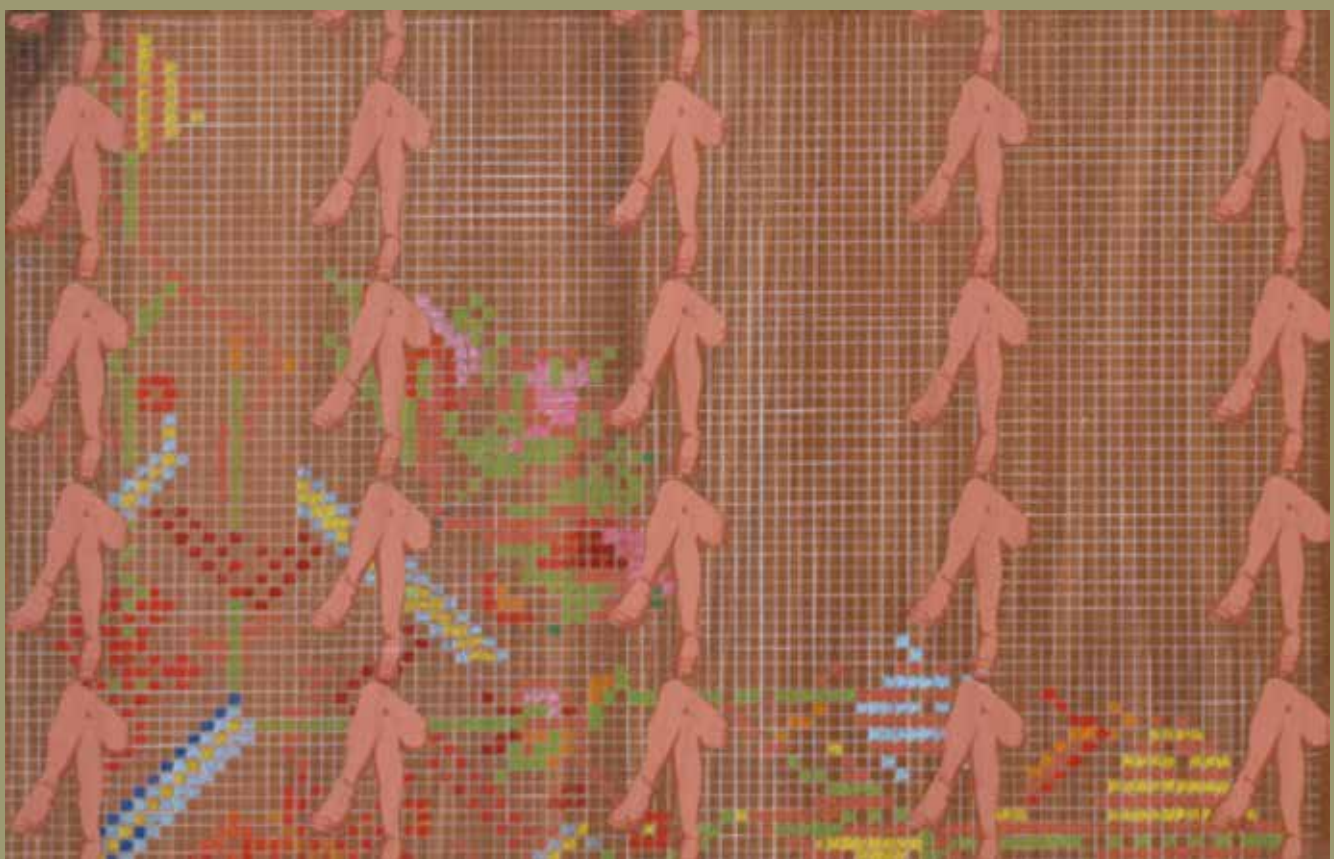
4. Picasso, de hecho, utiliza páginas de periódicos en su etapa cubista, mientras que García usa los patrones del Burda o de bordados trasladando su realidad cotidiana al terreno de las Bellas Artes; porque es mujer, pinta sus experiencias y su imaginario como mujer.

5. Antes que Rosemarie Trockel en los años 80 o que Marina Núñez en los años 90 –artistas que estratégicamente señalan que la autora de la obra es una mujer al utilizar el *tricot* o un mantel bordado como soporte–, Ángela García integra tanto formal como conceptualmente los elementos decorativos de puntillas y vainicas en la imagen final. Es la casa como superficie, es la comida, lo cotidiano. Manteles que con Judy Chicago nos invitarán a todas a comer con nuestro pasado desvelado y que, muchos años después, Chelo Matesanz utilizará de manera arrolladoramente contundente en *El goloso* de 2000.



Encajes (serie Labores), 1974
Serigrafía, lápiz y acrílico sobre Madera, 70 x 100 cm





Petit point (serie Labores), 1974
Serigrafía, lápiz y acrílico sobre Madera, 70 x 100 cm



Muñequitas (serie Labores), 1974
Serigrafía, lápiz y acrílico sobre Madera, 70 x 100 cm

Contemporáneamente aparecen en sus cuadros recortables que nos hablan de las muñecas de papel que comprábamos en el estanco de la esquina junto a los cromos, y custodiamos en una caja de zapatos⁶. Muñecas con un amplio fondo de armario de abrigos, bolsos, zapatos o sombreros... de trajes de invierno o bañadores castos para la playa o la piscina. Muñecas aniñadas, de reducida feminidad –como la andrógina Nancy que mi madre jamás me compró– que ataban a su cuerpo los vestidlos con dos tiras blancas dobladas. Muñecas recortables –siempre de género femenino o, como mucho, bebés– que nos enseñaban a ir a la moda, a cuidar el aspecto exterior, a vestirnos como una señorita que sabía combinar bolso y zapatos. Muñecas de *a peseta* para las niñas de familia modesta que en los cuadros de García Codoñer aparecían desordenadas en un espacio sin coordenadas. Muñecas solapadas (*Composición*, serigrafía, lápiz y acrílico sobre tabla, 1975) por las piernas firmes de las *misses* anónimas que esta pintora valenciana serigrafiaba en filas, a modo de retícula. Y es que nos ponía en evidencia que tras el presuntamente inocente aprendizaje de la infancia llega el fin para el que todo se ha dispuesto durante años. Son las labores de las niñas –cortar trajes para las muñecas antes de hacerlo para una misma– que le sirven de enlace con la serie sobre los concursos de belleza.

En 1977 mezcla los bordados de la serie *Labores* con patrones de ropa calcados y cortados en papel de seda, patrones que tampoco son útiles ni pueden usarse, son tan sólo un referente cultural y, lo más probable, un referente autobiográfico. Paulatinamente va perdiendo fuerza visual la retícula hasta que desaparece dejando exclusivamente que campe sobre la superficie el color como forma. Como si se tratara de la mano que inventa los diseños para que otros los copien.

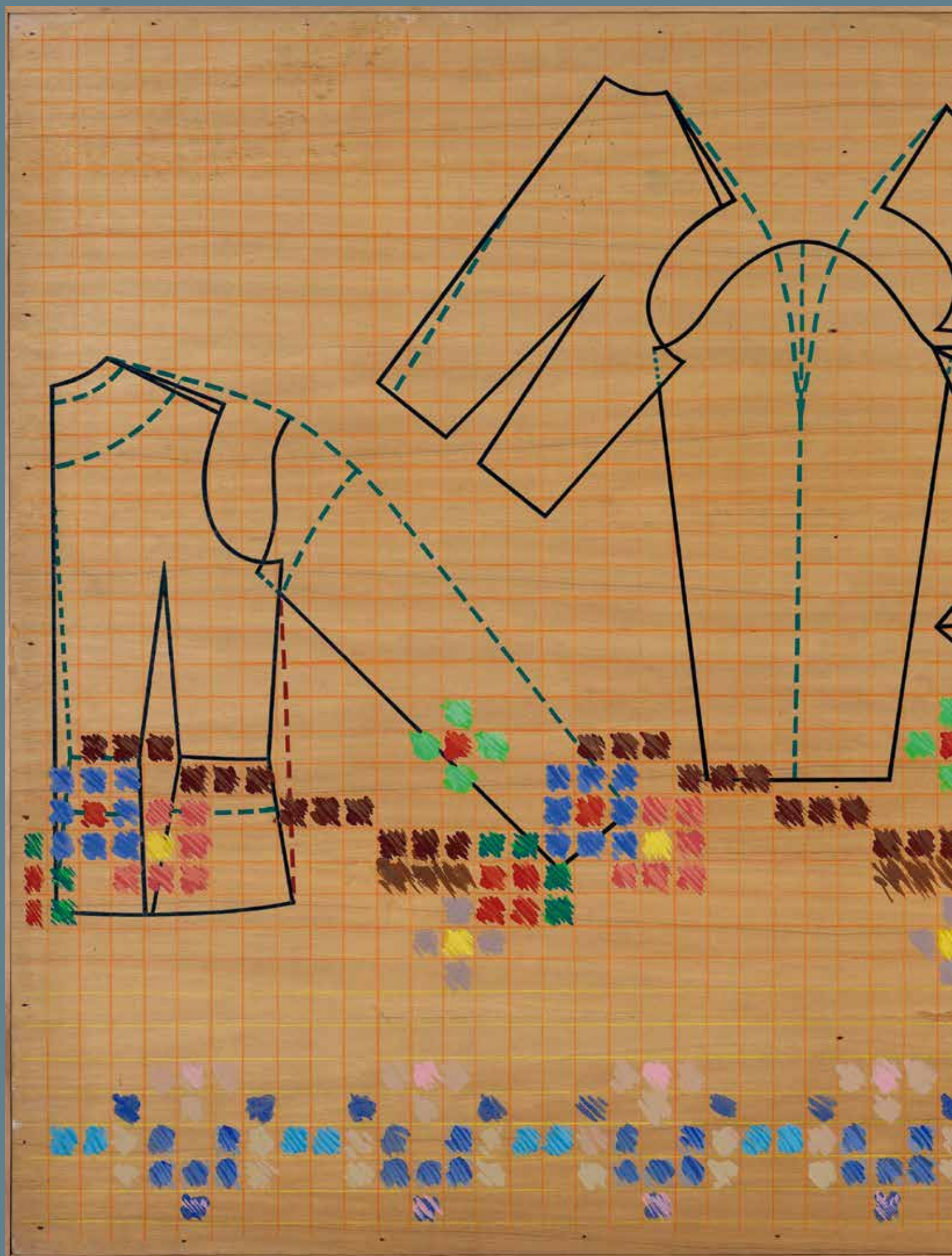
Los fragmentos de cuerpos de las *misses* vuelven a aparecer, pero en esta ocasión son minúsculos, casi irreconocibles a lo lejos, como retículas dentro del tejido –tejido significa texto, nos diría Roland Barthes. Las muchachas bellas ejercen su papel dentro del discurso del mantel, de la labor femenina, como si fueran puntadas –puntada sonrisa, puntada-piernas, puntada-busto; pequeñas fotocopias pegadas al soporte de manera buscadamente precaria con visibles fragmentos de cinta de carroceros. La puntada es el tiempo, es la profesión: ama de casa/cometido bella y siempre preparada; sus labores/cometido hacendosa. Están equiparadas belleza y laboriosidad. La belleza enmarcada por la casa, encerrada en la casa.

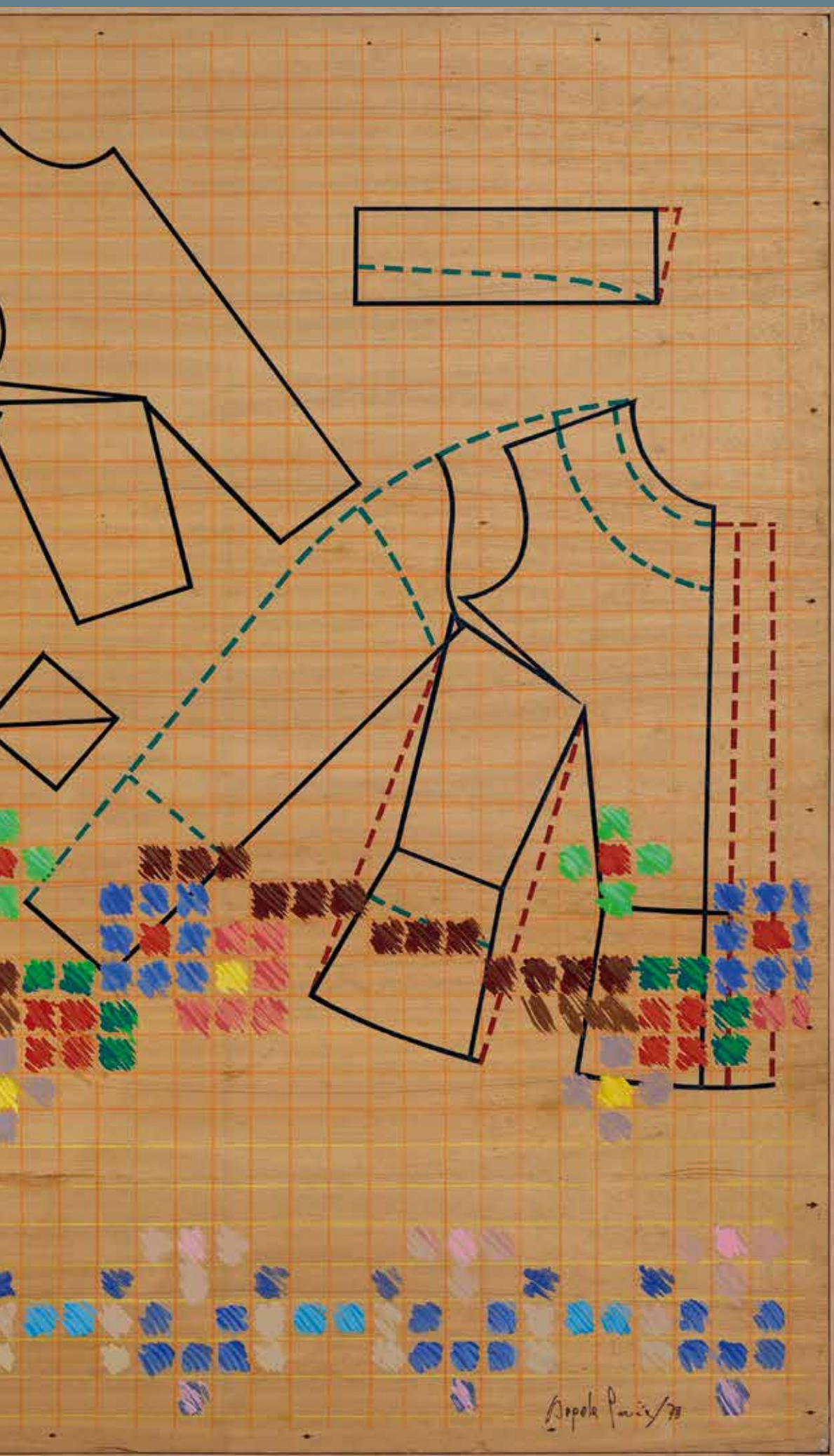


6. Estos cuadros tienen su antecedente en una obra de 1974 perteneciente a la serie *Mises* (*Recortable*, acrílico sobre tela).



Bonitos colores (serie Labores), 1974
Acrílico y collage sobre madera, 100 x 100 cm





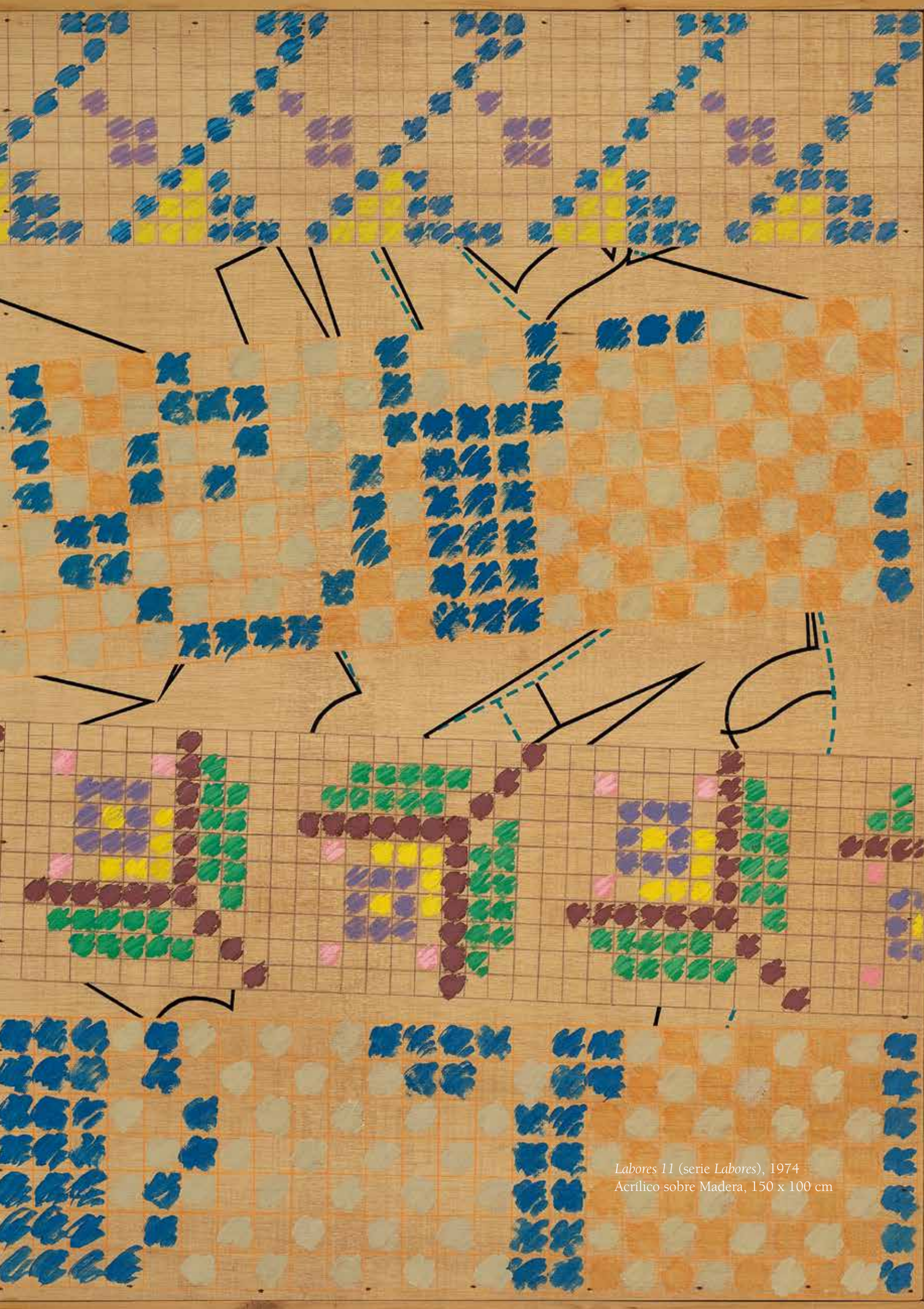
iiiiiiiiiiiiiiii (serie *Labores*),
1974. Acrílico sobre Madera,
111 x 111 cm

Labores 10 (serie Labores), 1974. Acrílico sobre madera, 100 x 100 cm



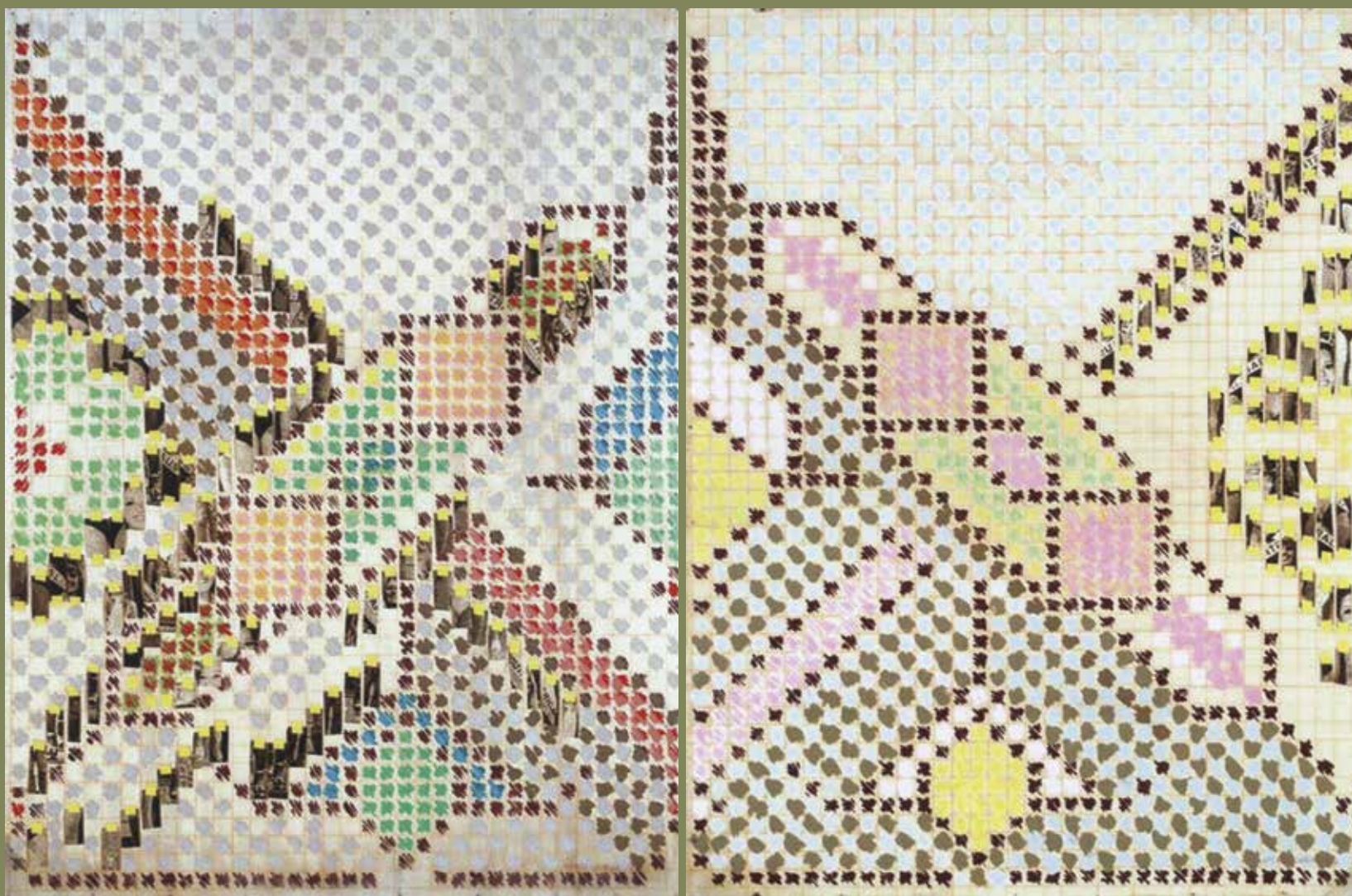






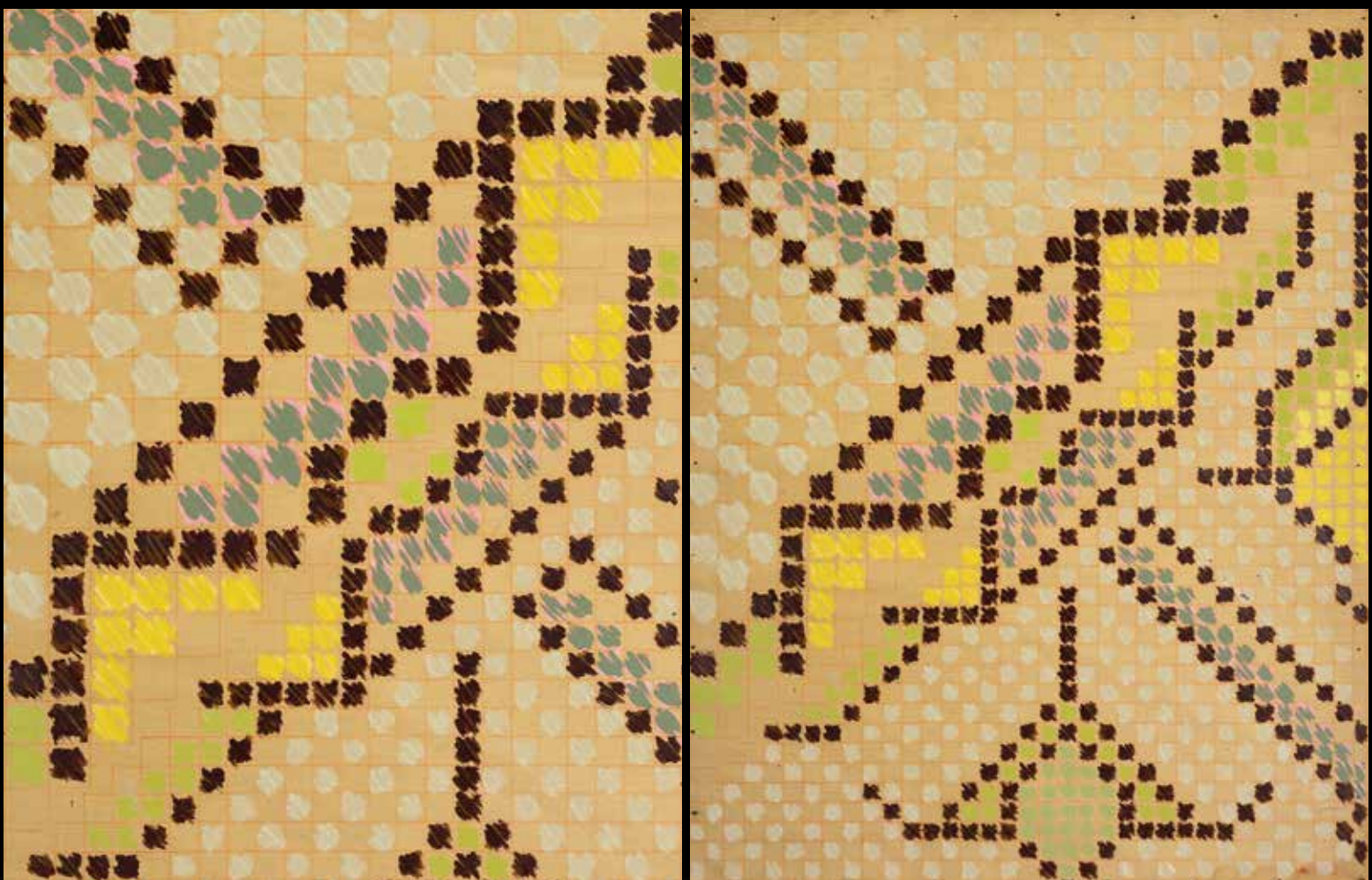
Labores 11 (serie Labores), 1974
Acrílico sobre Madera, 150 x 100 cm



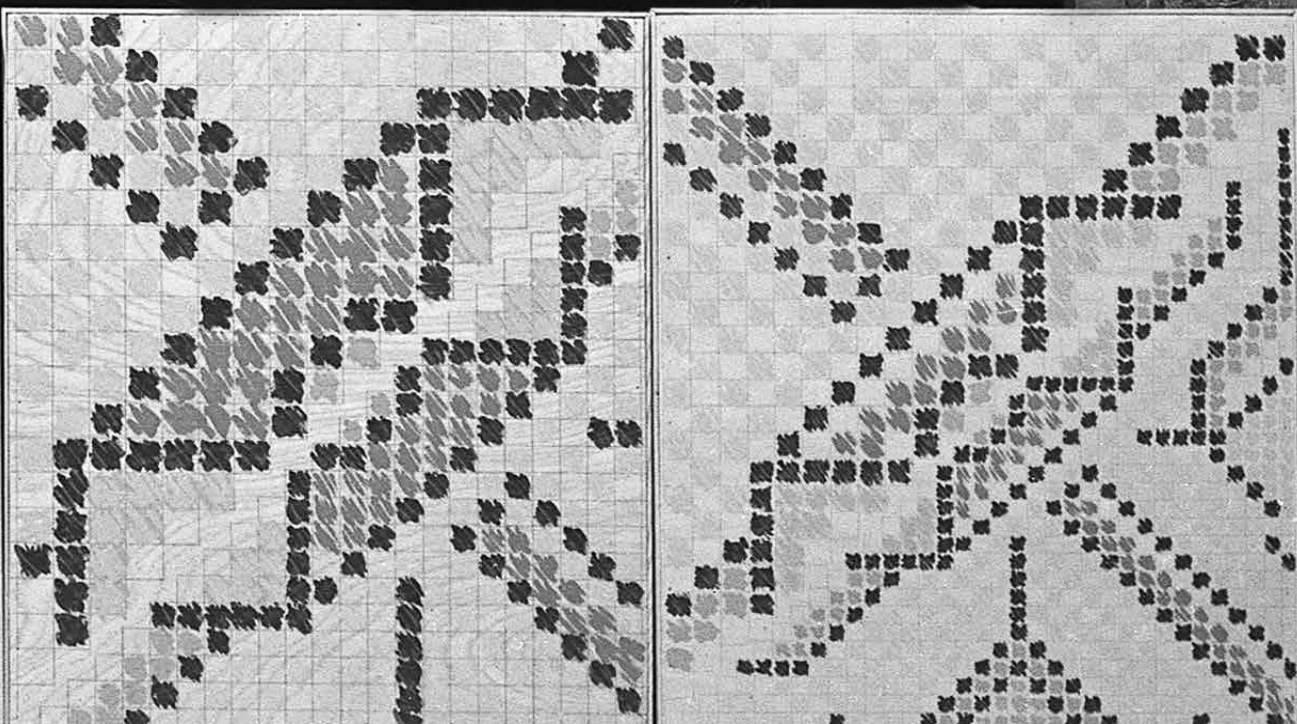


Composición (políptico serie *Labores*), 1974
 Acrílico y *collage* sobre Madera,
 4 piezas de 100 x 70 cm (total 100 x 280 cm)
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía





Composición (políptico serie Labores), 1974
 Acrílico y collage sobre Madera,
 4 piezas de 100 x 70 cm (total 100 x 280 cm)



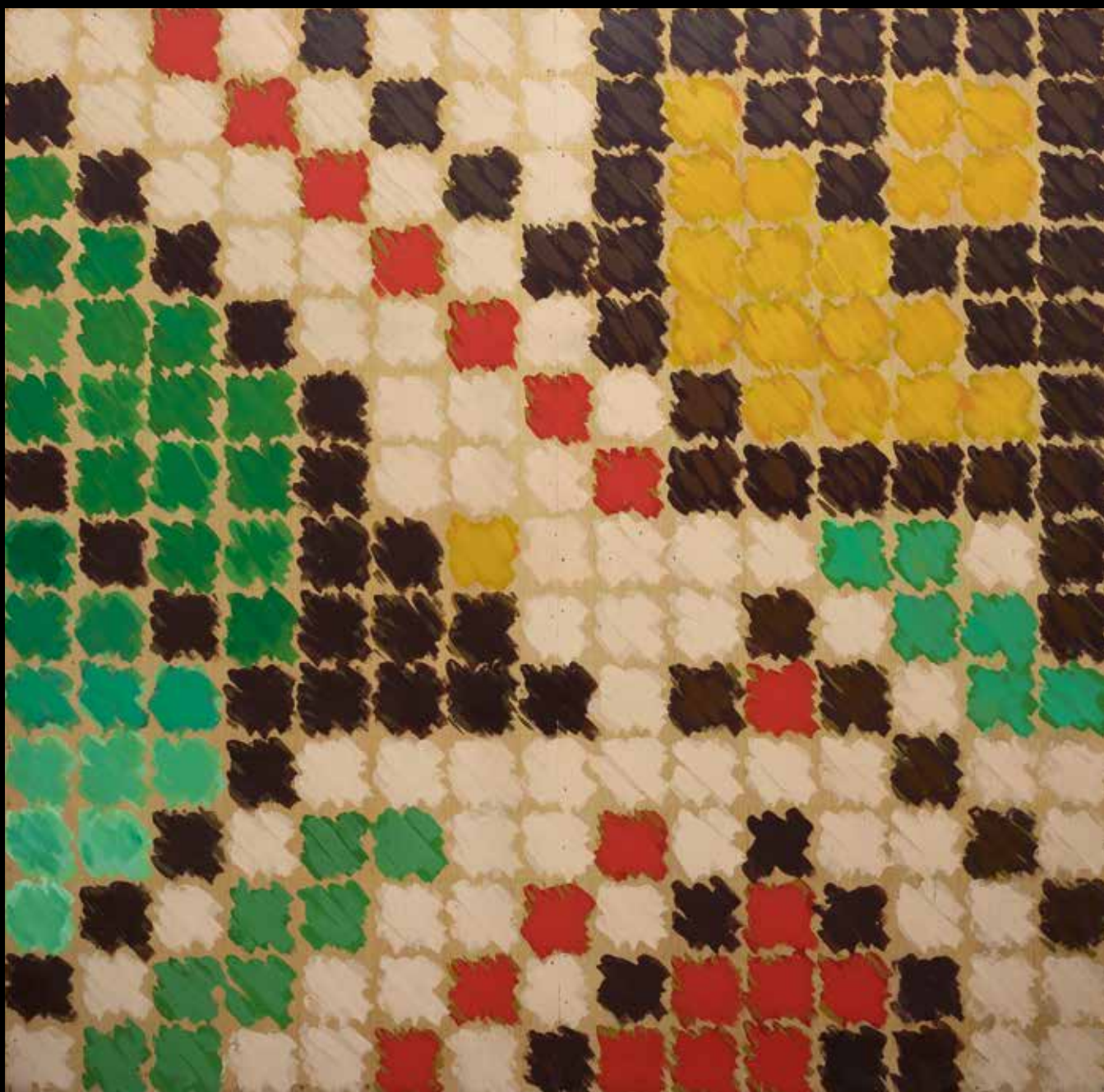
৯৯৯৯৯৯ (serie *Labores*), ৯৯৯
Acrílico sobre lienzo, ৯৯ x ৯৯ cm



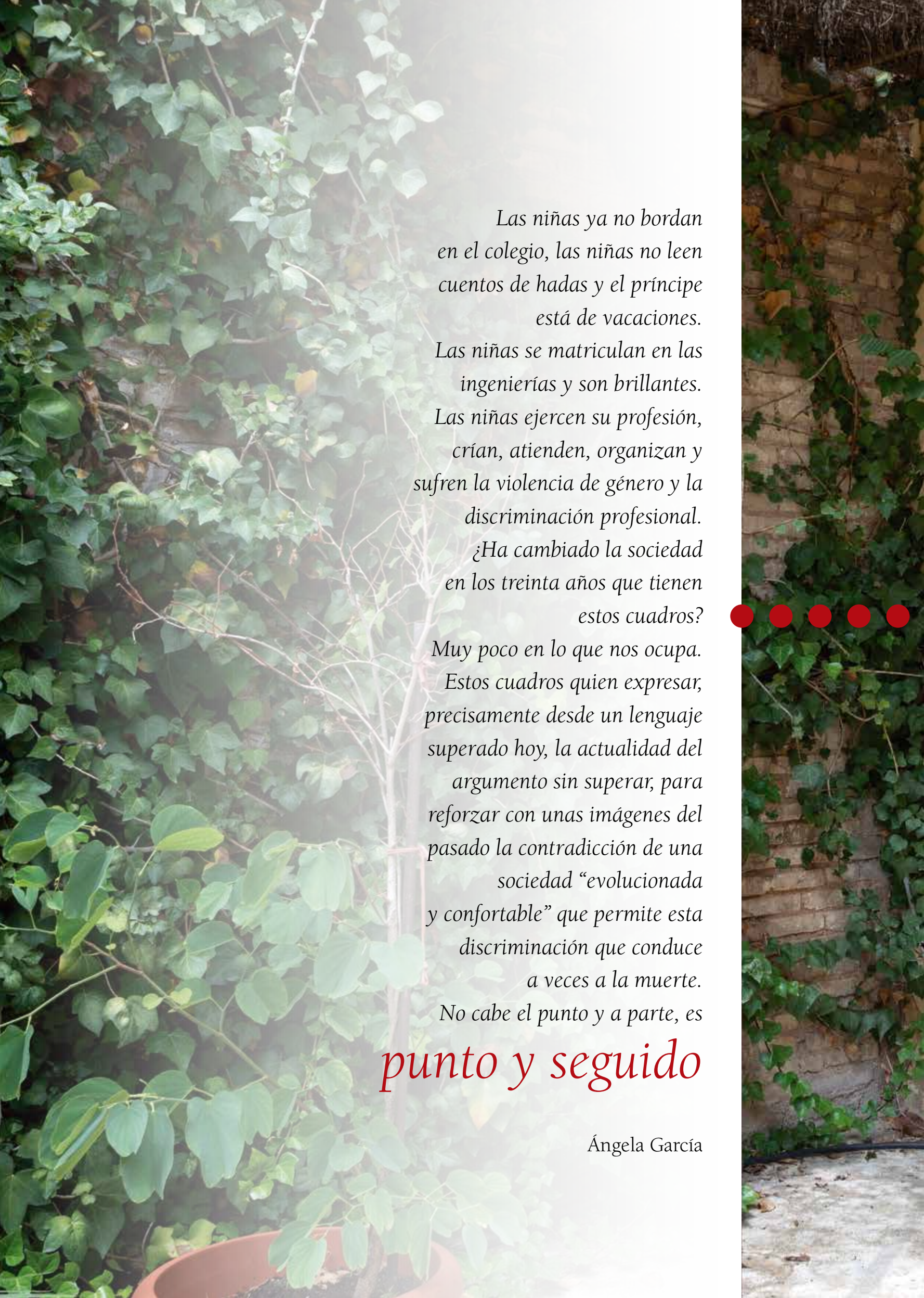




zzzzzzzz (serie *Labores*), zzzz
 Acrílico sobre lienzo, 11 x 11 cm



zzzzzzzz (serie *Labores*), zzzz
 Acrílico sobre lienzo, 11 x 11 cm



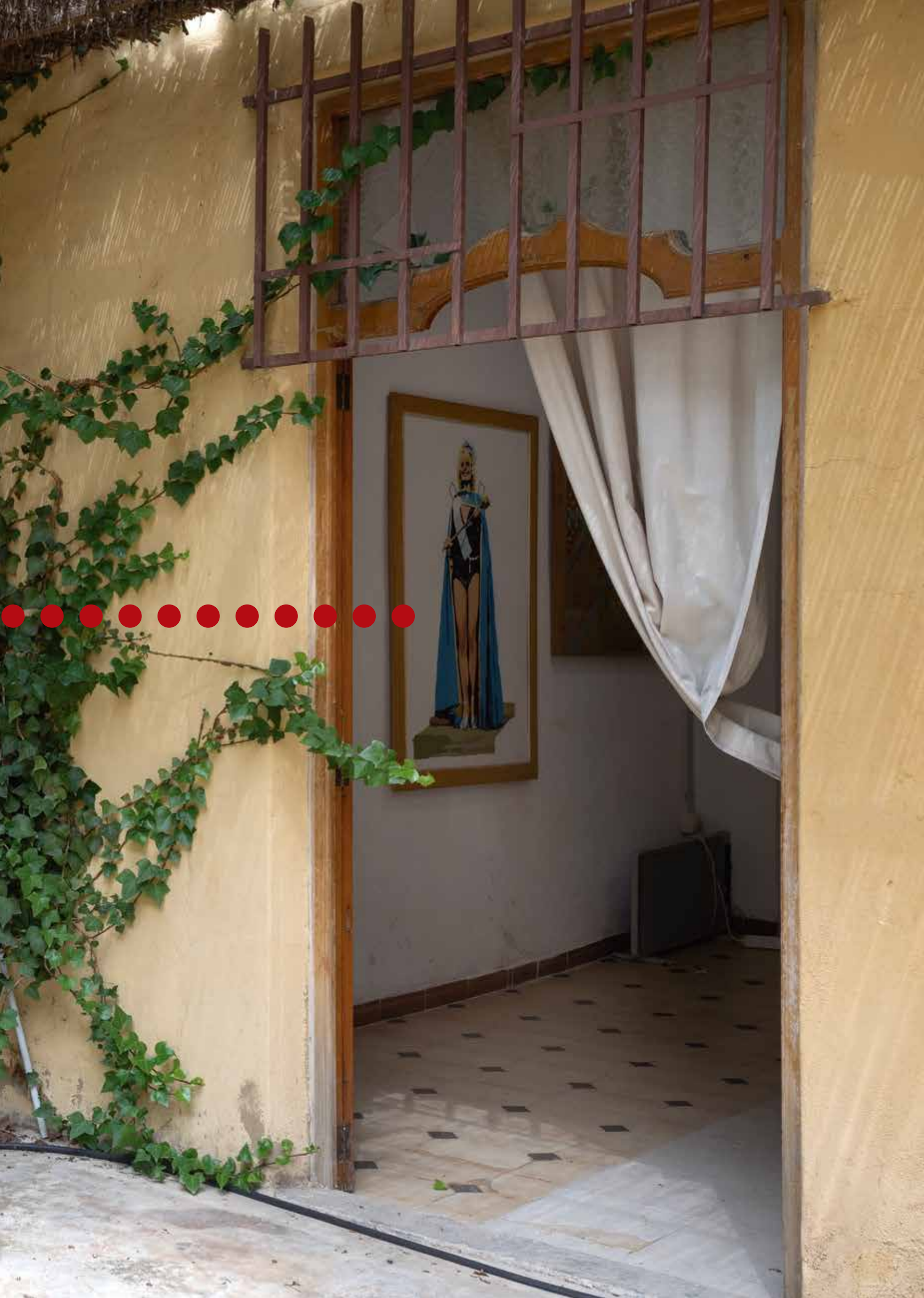
*Las niñas ya no bordan
en el colegio, las niñas no leen
cuentos de hadas y el príncipe
está de vacaciones.
Las niñas se matriculan en las
ingenierías y son brillantes.
Las niñas ejercen su profesión,
crían, atienden, organizan y
sufren la violencia de género y la
discriminación profesional.
¿Ha cambiado la sociedad
en los treinta años que tienen
estos cuadros?*

*Muy poco en lo que nos ocupa.
Estos cuadros quien expresar,
precisamente desde un lenguaje
superado hoy, la actualidad del
argumento sin superar, para
reforzar con unas imágenes del
pasado la contradicción de una
sociedad “evolucionada
y confortable” que permite esta
discriminación que conduce
a veces a la muerte.*

No cabe el punto y a parte, es

punto y seguido

Ángela García

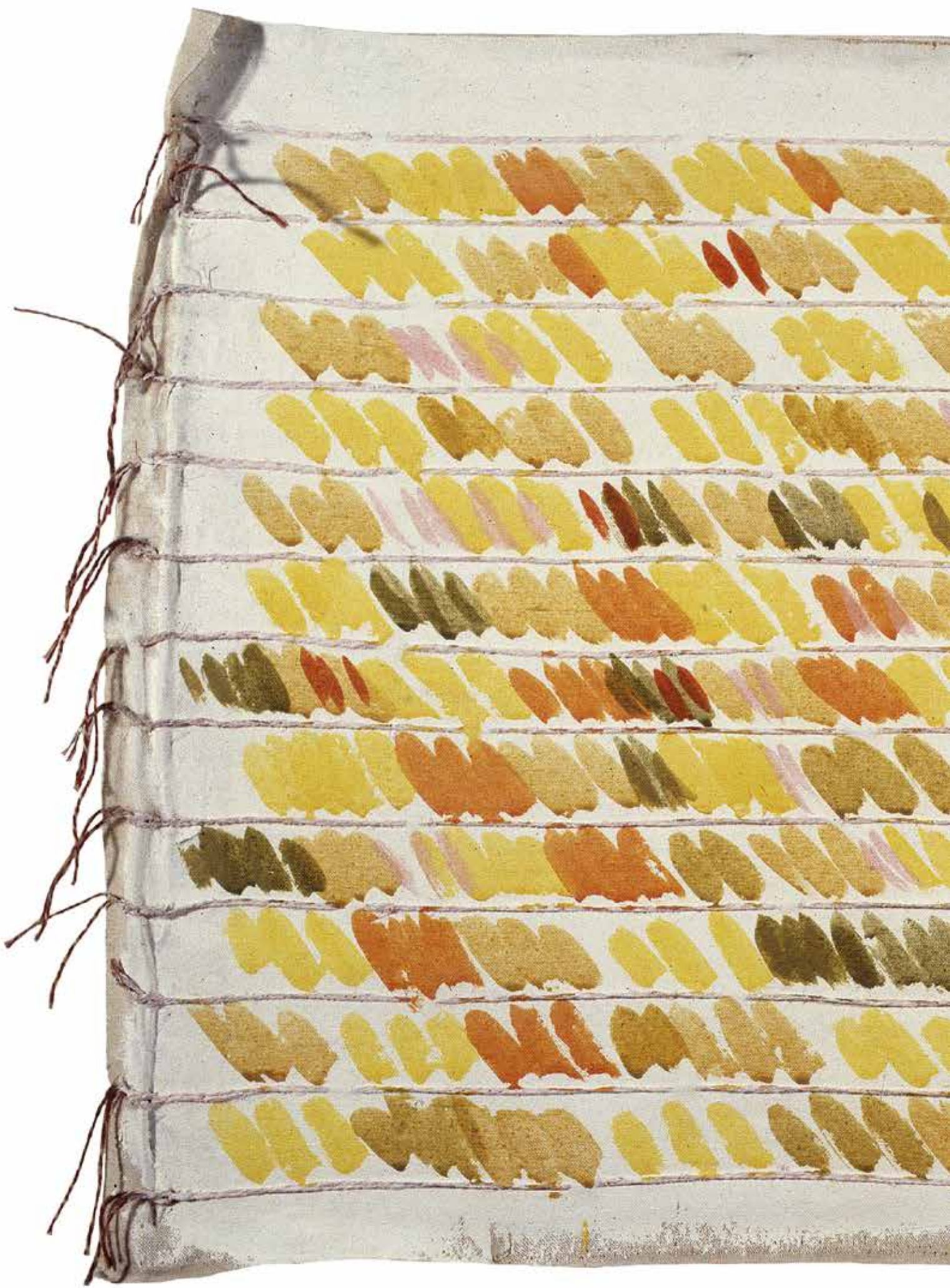




A partir de 1978 desaparecen las reivindicaciones políticas y se instala en su lugar la pintura por la pintura –en un primer momento, como recuerdo del punto de cruz que aparecía como referente en la serie *Labores*. Sin embargo, ahora la pincelada ocupa lentamente el lugar de la puntada que desaparecerá como signo: es color y gesto, pero gesto sin violencia, estudiado.



Labores 09 (serie Labores), 1980. Acrílico sobre lienzo, 93 x 70 cm







zúñiga (serie *Labores*), zúñiga
Acrílico sobre lienzo, 88 x 88 cm







El discurso de su trabajo se muestra en clara sintonía con lo que ocurría en la pintura española de los años 80, una pintura que se desmarcaba y distanciaba de los tintes políticos y de las referencias sociales que había mantenido durante los últimos años de la dictadura franquista. Era el momento de la pintura-pintura, como muchos entonces decían. Del “si la pintura ha muerto, nosotros necrófagos”.

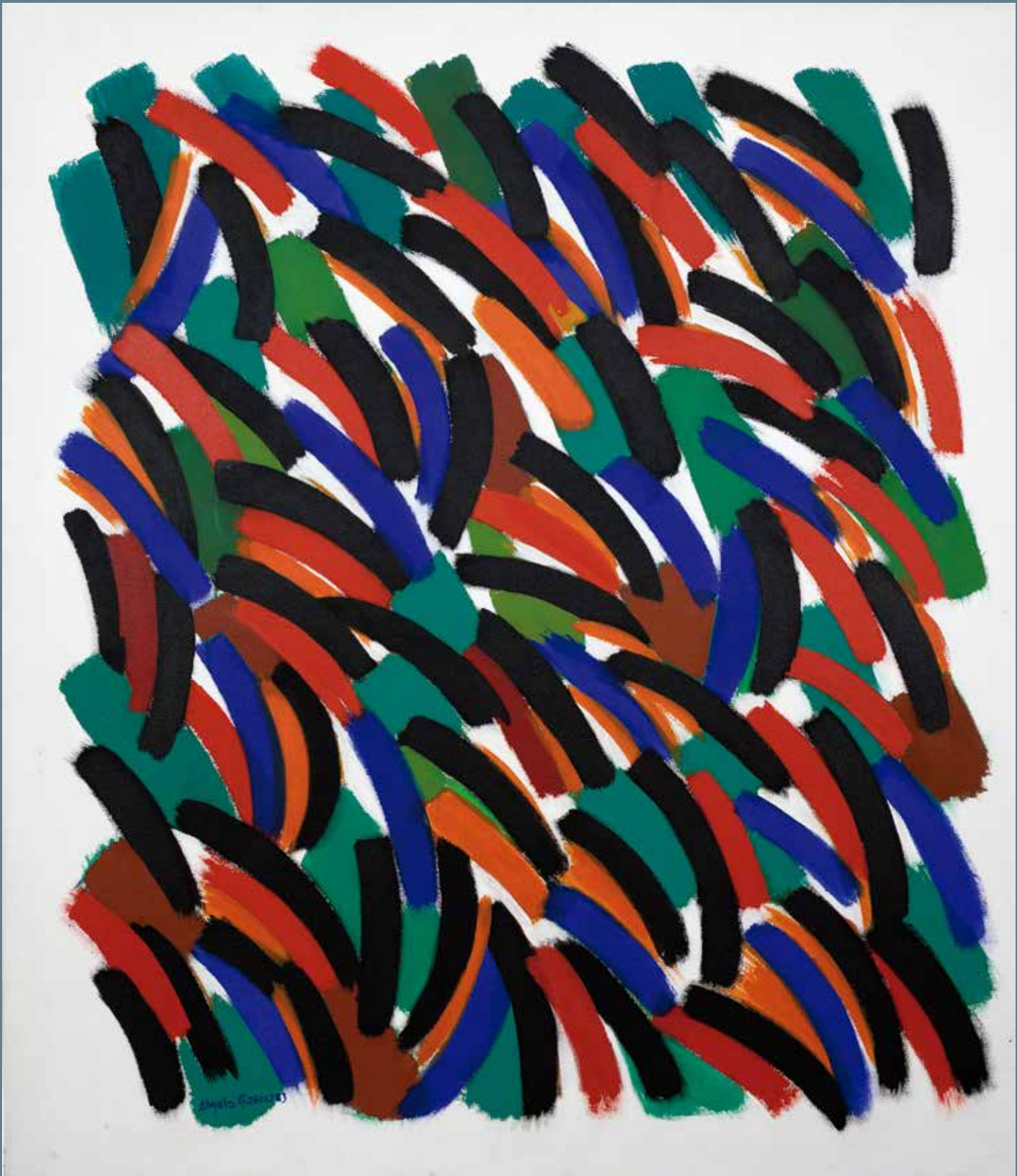
Pero ésta es ya otra historia.



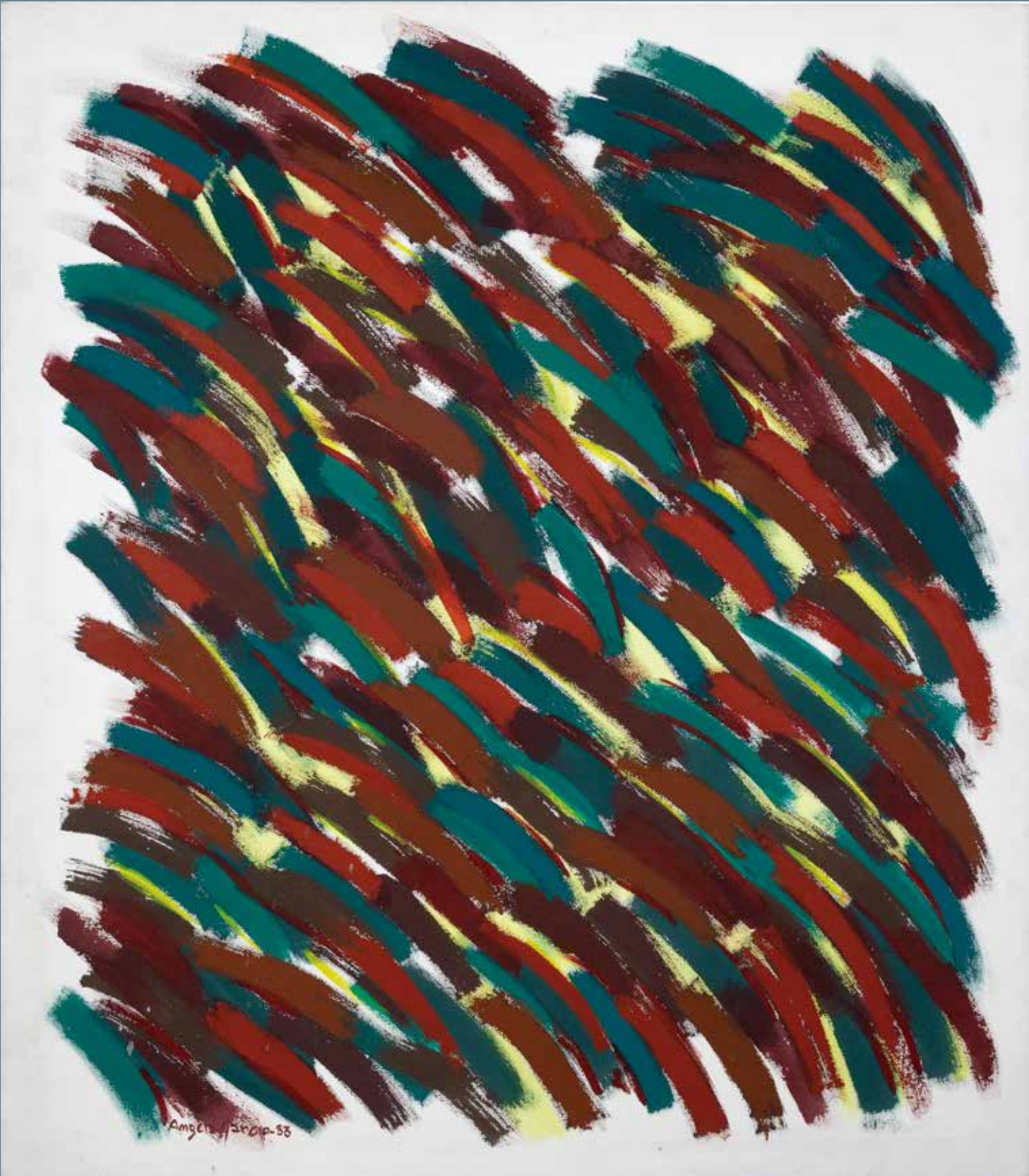


????????????????????, ???
????????????????????, ??? x ??? cm





????????????????????, ???
????????????????????, ??? x ??? cm

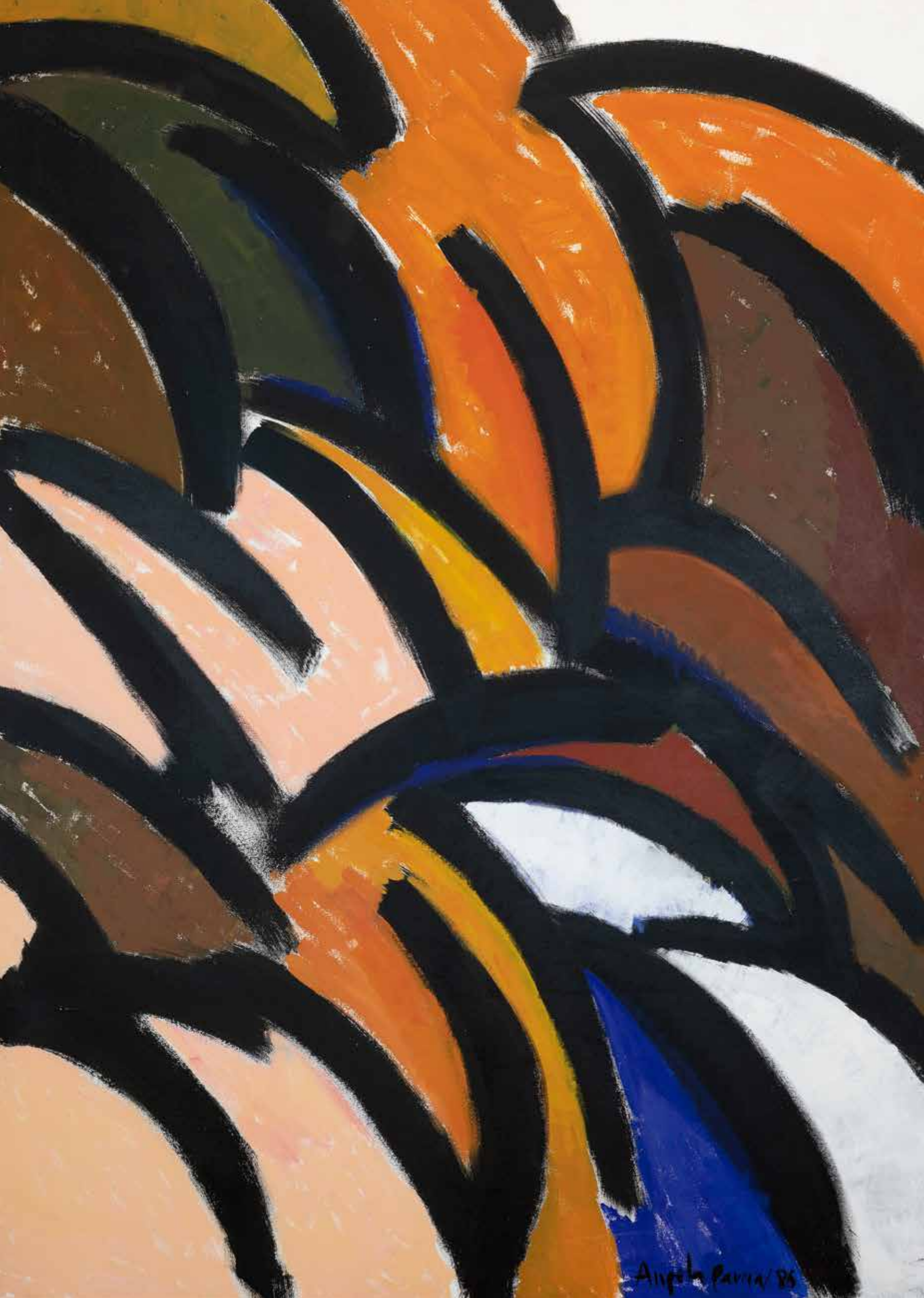


????????????????????, ???
????????????????????, ??? x ??? cm

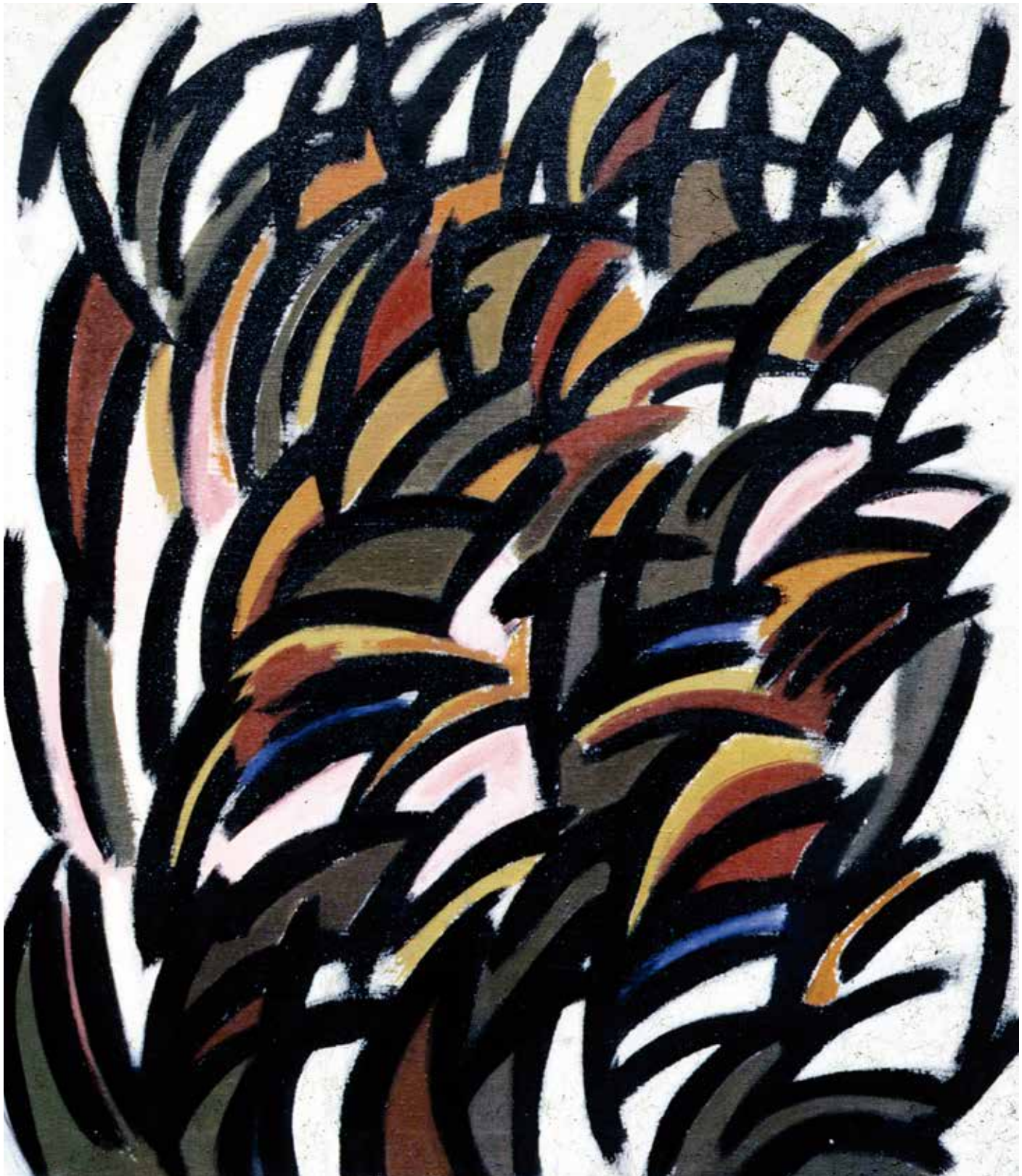


????????????????????, ???
????????????????????, ??? x ??? cm





Angela Pavia/86



????????????????????, ???
????????????????????, ??? x ??? cm

< ?????????????????????, ???
????????????????????, ??? x ??? cm