



ISABEL OLIVER

DISCURSOS FEMINISTAS 1970-2022

ISABEL TEJEDA MARTÍN

ISABEL OLIVER

DISCURSOS FEMINISTAS 1970-2022

ISABEL TEJEDA MARTÍN



**GENERALITAT
VALENCIANA**
Vicepresidència i Conselleria
d'Igualtat i Polítiques Inclusives



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

CULT
ura
ucmehache

IGuALTAT i
D!VeRSITAT

6

Con memoria. Tatiana Sentamans, vicerectora de Cultura; y Raúl Reina, vicerector de Inclusión, Sostenibilidad y Deportes.

9

Isabel Oliver: discursos feministas (1970-2022). Isabel Tejada.

Traducciones

Valencià

122

Amb memòria. Tatiana Sentamans, vicerectora de Cultura; i Raúl Reina, vicerector d'Inclusió, Sostenibilitat i Esports.

125

Isabel Oliver: discursos feministas (1970-2022). Isabel Tejada.

English

156

With memory. Tatiana Sentamans, Vice-Rector for Culture; and Raúl Reina, Vice-Rector for Inclusion, Sustainability and Sport.

159

Isabel Oliver: feminist discourses (1970-2022). Isabel Tejada.

194

Vistas de la exposición en Sala Universitas (UMH).

Con memoria

Tatiana Sentamans, vicerrectora de Cultura; y Raúl Reina, vicerrector de Inclusión, Sostenibilidad y Deportes

Yo lo que quiero es pintar
Isabel Oliver, 1974-2020

En el año 2019, el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) organizó una macroexposición con más de 300 obras al grito de *¡Feminismos!* (la más visitada de su historia). Esta se componía de dos secciones diferenciadas: *La Vanguardia Feminista de los años 70. Obras de la VERBUND COLLECTION*, Viena (comisariada por Gabriele Schor), con una selección de piezas de artistas feministas icónicas de esa época; y *Coreografías del género* (comisariada por Marta Segarra), con una representación de artistas contemporáneas emergentes y *mid-career* nacionales. La muestra y el extenso programa de actividades abrió la puerta con un debate inaugural al que asistieron más de 500 personas, donde además de las comisarias estaban representadas ambas generaciones de artistas (por Ulrike Rosenbach y por una de las integrantes del colectivo O.R.G.I.A). Además del diálogo sobre continuidades y rupturas, una de las cuestiones más interesantes fue la reivindicación de la visibilidad y de la difusión de las artistas a lo largo de toda su carrera, y no solo de aquellos trabajos considerados como rupturistas. En otras palabras, muchas de las mujeres que hace más de cinco décadas desafiaron convenciones sociales y formales a través de su obra, siguen trabajando profesionalmente hoy día.

Isabel Oliver es una de estas grandes artistas de los 70, un referente del arte pop en general —y desde una óptica feminista por su contenido crítico conceptual—, que sigue pintando de manera incesante. A pesar de esto, es solo desde la última década cuando su trabajo, que tiene presencia en la colección de museos e instituciones, ha sido introducido en algunos currículos educativos de historia del arte, o ha sido exhibido en exposiciones icónicas como *Genealogías feministas en España* (MUSAC, León, 2012), *The World Goes Pop* (Tate Modern, Londres, 2015) o *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)* (IVAM, Valencia, 2018), donde la historiadora y crítica Isabel Tejeda ha tenido un papel más que relevante. En ese sentido que planteamos la importancia de las genealogías feministas en el ámbito del arte para combatir la «desmemoria», la invisibilidad y los silencios historiográficos, y la longevidad de las carreras artísticas de muchas mujeres, queremos poner de relieve la propuesta curatorial de la propia Tejeda para nuestra Sala Universitat de la Universidad Miguel Hernández, que por primera vez pone en diálogo muchas de sus obras emblemáticas

de los años 70 con trabajos posteriores y su producción pictórica actual. Esta muestra de cincuenta piezas, muchas de ellas de gran formato (con préstamos del IVAM, de la Universidad Politécnica de Valencia y de la propia artista), ha contado con apoyo documental en la Sala Gris, que pone el foco en las dificultades de la actividad artística de las mujeres durante el tardofranquismo. Ello ha sido completado además con un diálogo en vídeo *ad hoc* de casi cuarenta minutos entre artista y comisaria, rodado en nuestra universidad, alrededor de su trayectoria y de su relevante papel en el contexto del arte contemporáneo valenciano¹.

La publicación que tienen entre sus manos cuenta con un magnífico texto de investigación de Tejeda que profundiza en la obra de Oliver y en su entorno, y forma parte de una línea de actuación del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad Miguel Hernández que quiere dar cuenta de la importancia y del interés del trabajo de diferentes mujeres artistas valencianas sobre cuya obra no ha habido grandes exposiciones de tesis, en este caso concreto, desde una óptica feminista. Tanto la exposición como el libro han sido posibles gracias a la firma del sexto convenio entre nuestra institución y la Vicepresidència i Conselleria d'Igualtat i Polítiques Inclusives de la Generalitat Valenciana. Su propósito es dar continuidad a las acciones culturales de sensibilización y fomento de la igualdad en la diversidad UMH impulsadas desde 2017. A lo largo de estos seis años hemos activado numerosas acciones, como el diseño y aprobación del *I Plan de Equidad, Diversidad e Inclusión UMH* (2020-2024); la puesta en marcha del primer Punto de Atención de Igualdad y Diversidad de la UMH (Campus de Elche 2018); la campaña «En la igualtat està la diferència» (Juan Mercader y Pedro Luis Martínez, 2018); y la señalética inclusiva UMH, un total de 101 pictogramas desarrollados por Jerónimo García, y añadidos al manual de comunicación corporativa de la UMH (Consejo de Gobierno de 28/4/2021), que además están siendo implementados progresivamente, y que cuentan con una activación audiovisual mediante QR (Culturama, 2021). Este conjunto de actuaciones ha sido complementario al desarrollo de diferentes proyectos culturales complejos, que han incluido las exposiciones *Con Tacto* (Fefa Vila, 2021), *Festa Pagana* (Haizea Barcenilla y Garazi Ansa, 2020), *Pedagogías Feministas* (colectivof, 2019), *Visualidades Diversales* (Belén Romero, 2018), *El mundo zurdo: Gloria Anzaldúa y su galería de pensamiento* (Rian Lozano y Nina Hoechtl, 2018), y *A Revolutionary Love* (Johanna Caplliure, 2017), porque la creación artística sigue siendo un valioso medio para pensar, investigar, expresar, confrontar, provocar, sensibilizar, recordar, disfrutar, conflictuar, mirar, entender y conocer.

¹ Entrevista a Isabel Oliver por Isabel Tejeda, 30/3/2022, disponible en el canal YouTube de la Universidad Miguel Hernández. <https://youtu.be/eHolx0rMnpg>

Isabel Oliver: discursos feministas (1970-2022)

Isabel Tejeda

La dictadura impuesta en 1939 en España tras el golpe de Estado tiñe de tal manera los últimos 60 años de nuestra historia del arte que resulta inadecuado trasladar de forma literal los discursos generados para el mismo periodo en otros países de nuestro entorno. Se trata de Estados que, aun experimentando una vuelta al orden tras la Segunda Guerra Mundial que anulaba las libertades ganadas durante los años 20 y 30, contaron con planes desarrollistas, fuertes inversiones en modernización, y unas formas de gobierno democráticas que aseguraban un régimen básico de libertades; estas circunstancias desembocaron dos décadas más tarde en una profunda transformación de las estructuras sociales. La marginalidad que sufrían las mujeres se agravaba en España sin parangón hasta llegar a la invisibilidad y a la práctica inexistencia de derechos fundamentales. Y aunque como Lili Álvarez escribiera en el prólogo a la traducción española de *La mística de la femineidad* de Betty Friedan en 1966, que parte de la situación de opresión de las estadounidenses era extrapolable a las españolas, lo cierto es que aquí el cepo apretaba con mucha más fuerza: el control era insalvable apoyado en una moral rígida e imperativa comandada por la Iglesia católica, infiltrada en todas las instituciones del Estado. El franquismo podía dirimir las disensiones con la tortura, la cárcel o la muerte; incluso, consideró la disidencia política como una enfermedad social, con lo que recluyó en hospitales mentales a no pocas españolas de izquierdas.

Como he indicado, el nuevo régimen era nacionalcatólico, de derechas y profundamente patriarcal. Retrocedía a los postulados misóginos del Código Napoleónico que naturalizaba e inscribía legalmente la desigualdad entre varones y mujeres: las españolas pasaban a ser consideradas menores de edad permanentes, a asumir en exclusiva un papel en la casa ligado al estereotipo de «el ángel del hogar»¹, a depender de un varón —padre, marido o hermano—, ya que el trabajo femenino estaba

1 Nash, M. (2012). Las mujeres en el último siglo. En M. R. Oliva e I. Tejeda (dirs.), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España* (p. 45). AC/E – Ayuntamiento de Madrid.

estigmatizado, se consideraba una «plaga social»². Dependía de ellos, pero también del Estado, que estas mujeres pudieran viajar al extranjero, abrir una cuenta bancaria, cursar estudios universitarios, u obtener el carnet de conducir³. Las viudas, y por supuesto las españolas adineradas, mantenían un régimen de libertades mayor; para las primeras la ausencia del varón justificaba que debieran llevar el pan a casa; las segundas, han disfrutado desde antiguo de ciertas «exenciones» en esas normas de comportamiento y de dominio. Las mujeres que pertenecían a las clases populares, por su parte, solían trabajar en el servicio, o en el campo, si bien no siempre se trataba de una labor remunerada o reconocida en el régimen laboral regulado por el Fuero del Trabajo. Las españolas, que durante escasos años habían disfrutado de la legalización del sufragio femenino (1931), pasaban a ser vigiladas y sus movimientos fiscalizados, además de por un Estado totalitario que delegaba algunas de sus funciones de centinela en el varón de la casa, por la Iglesia católica y la Sección Femenina (brazo mujeril e igualmente fascista de Falange Española liderado por Pilar Primo de Rivera, fundado en 1934). La «unidad de destino» de las españolas, y por extensión, de todas las mujeres, era el matrimonio; otra excepción eran las religiosas y las falangistas; los mandos de la Sección Femenina entendían su labor de control y retórica reeducativa casi como un sacerdocio, por lo que en ocasiones permanecían solteras. La formación político-social que se impartía en bachillerato en los años 60 mantenía una ideología patriarcal que identificaba postulados religiosos con los roles tradicionales de género.

«[...] la misión de la mujer es servir. Cuando Dios hizo el primer hombre, pensó: "No es bueno que el hombre esté solo". Y formó la mujer, para su ayuda y compañía, y para que sirviera de madre. La primera idea de Dios fue el 'hombre'. Pensó en la mujer después, como un complemento necesario, esto es, como algo útil»⁴.

Las republicanas, o bien se exiliaron, o bien fueron represaliadas. Pocas de las creadoras que, con perseverancia, habían ocupado la escena pública española desde finales de los años 20, sobrevivieron como profesionales a la dictadura. Las que vadearon por sus circunstancias personales

2 El Fuero del Trabajo (1938) consideraba que con su implantación se «liberaba» a las mujeres casadas del taller o de las fábricas. Vid. Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959* (p. 53). Alianza Editorial.

3 Las españolas pudieron abrir una cuenta bancaria propia sin tutela en 1965. Como ha estudiado la profesora Susana Martínez-Rodríguez, a partir de esa década algunos bancos españoles fidelizaban la nueva clientela femenina publicando, incluso, revistas (*Diana*, Banco de Bilbao, 1969). Hasta 1975 no desapareció la licencia marital y con ella la legislación que obligaba a que las mujeres fueran tuteladas.

4 Vid. VV. AA. *Formación Político-Social. Primer curso de Bachillerato*. Sección Femenina, 1963.

la estigmatización política, se encerraron en un «exilio interior» preñado de silencio que condenaba su vida al ámbito de lo privado y limitaba su profesionalización en grado sumo. Otras sufrieron en su trabajo un visible adocenamiento que no creo que debamos interpretar como voluntario —son ilustrativos los casos de Ángeles Santos o Pitti Bartolozzi—. Cuando algunas de las desterradas como Manuela Ballester o Maruja Mallo, ya en democracia volvieron a España, se toparon con la ingrata experiencia de que su obra, y ellas mismas, habían sufrido una auténtica *damnatio memoriae*. Nadie las recordaba. Ni tan siquiera las jóvenes generaciones de artistas mujeres, con las que en gran medida compartían ideario político. El aparato propagandístico de la transición, necesitado de ejemplares héroes republicanos, fue continuista en la ocultación misógina de la dictadura; las artistas quedaban sepultadas bajo el nombre de su marido, como le sucedió a Manuela Ballester con la alargada sombra de Josep Renau o a María Teresa León tras Alberti. Salvo casos extraordinarios como Dolores Ibarruri, la Pasionaria, no será posible construir una genealogía femenina porque los rastros de la existencia de la primera generación de españolas profesionalizadas e independientes habían desaparecido. Quiero subrayar que no siempre podemos acusar a la dictadura de este escamoteo; parte del borrado fue obra de sus propios colegas de generación, como ocurrió con la mayoría de las escritoras y pensadoras de la Generación del 27⁵.

Tras el final de la autarquía, cuando el franquismo inició su acercamiento a los países que habían conformado el bloque aliado, España experimentaba también una rápida industrialización que precisaba de mano de obra femenina. De esta manera legisló la vuelta de las españolas al mercado laboral con la Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer (1961). De forma paralela aumentaban las jóvenes que seguían estudios superiores. Los de Bellas Artes tenían una cierta tradición de estudiantado femenino, heredada del ochocientos, ya que la formación artística se consideraba esencial para el adorno de las jóvenes casaderas⁶. Las chicas, por ejemplo, ya eran casi el 50 % del alumnado en la Academia de San Fernando en 1965⁷. Las numerosas alumnas de la Escuela de San Carlos a mitad de los años 60 cursaban unos planes de estudio congelados en la primera década del siglo XX,

5 Vid. Ferris, J. L. (2022). Introducción. En J. L. Ferris (ed.), *Mujeres del 27. Antología poética* (p. 36). Austral.

6 Vid. Parada y Santín. (1903). *Las pintoras españolas, Madrid*. El autor, entre otras cosas pintor de profesión, consideraba adecuadas las artes para las mujeres, ya que habían sido formadas más «para sentir que para pensar»; no obstante, una mujer «estudiando leyes o tratando de ejercer ciertas profesiones, nos parece un absurdo moral».

7 Figueroa-Saavedra, M. (2010). La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 72, 128.



Estudiantes de la promoción 1966-1971 de BBAA (San Carlos, Valencia). Sentada en el suelo, la segunda a la izquierda está Isabel Oliver. Junto a ella la pintora Rosa Torres.

justo antes de la irrupción de las vanguardias; unos itinerarios que, si bien conservaban asignaturas anacrónicas como arte sacro, también facilitaban una sólida formación en dibujo que sería fundamental para los y las artistas de esa generación⁸. Sorolla se mantenía como el ejemplo pictórico que seguir, impartién-dose desde San Carlos recetas iconográficas y lingüísticas que, en el fondo, estaban alejadas de la manera orgánica e intuitiva con la que pintaba el valenciano. En esos años, concretamente en 1966, la pintora Isabel Oliver (Valencia, 1946) inicia con 18 años la carrera de Bellas Artes.

«[...] no sé por qué tuve tanta obsesión por dedicarme a la pintura. La escultura ni me la planteaba. No tuve antecedentes ni un entorno favorable. Mi padre era un empresario y lo que quería era que yo fuera secretaria. Y mi madre siempre pensó que lo mejor que podían hacer las mujeres era casarse y dedicarse a la vida de los niños, como le pasó a ella. Y con ese entorno, que no me era favorable, cuando termino el colegio y el bachillerato, les planteo hacer Bellas Artes.

Desde que tengo uso de razón, dibujo. Ya en el colegio, la que salía a dibujar algo en la pizarra, era yo. Era una capacidad innata, no sé a qué se debía»⁹.

Aunque al principio se topó con una cierta resistencia familiar, parece que la vocación era clara, lo que la animó a saltarse la obediencia paterna y buscar un camino alternativo para sufragarse los estudios.

8 Marzo, J. L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015)*. Ideas, prácticas, políticas (p. 68). Cátedra.

9 «Volví a casa y dije que ya me había matriculado. Un follón... No veían futuro con algo así, claro. Pero era la época y mi madre lo que quería era mi seguridad, así que yo no les puedo recriminar absolutamente nada. Durante cinco años fui la persona más feliz. Tenía pesadillas por si acababa la carrera. Para mí era maravilloso, era mágico». Las declaraciones de Isabel Oliver, salvo que se diga lo contrario, remiten a una entrevista que llevé a cabo el día que nos conocimos en la UPV (13/5/2011). También la información biográfica que aquí escribimos.

«E hice lo siguiente: me enteré de que el padre de una compañera tenía una fábrica de abanicos y, como yo tenía ya buena mano, me ofrecieron pintarlos. Así conseguí dinero y me pagué la matrícula en Bellas Artes»¹⁰.

Años después, en la entrevista que hemos grabado con el equipo de la UMH para esta muestra, el recuerdo que le viene a la cabeza y se cuela por las rendijas que no masilla la razón es olfativo. El primer olor al aguarrrás y a los aglutinantes del óleo persiste desde niña y le ha acompañado a lo largo de su vida.

«[...] recuerdo un amigo pintor de mi abuela. Yo fui varias veces a verlo con ella y me fascinaba aquello. Puede que se deba a eso, aparte de que yo siempre he dibujado. De hecho, cuando terminaba en el colegio, por las tardes a última hora iba a dibujar a Artes y Oficios. Allí coincidí con Ángela García y con Lola Giménez, que posteriormente fue galerista de la galería Val i 30 junto a Vicente García»¹¹.

Las primeras cosas que conserva son ejercicios de clase: dibujos del natural, las academias de movimiento, paisajes urbanos del barrio del Carmen, donde entonces se encontraba la escuela (en el actual CCCC), bodegones, etc. Dibujos y pinturas para ir haciendo mano que no se salían del realismo. No obstante, sus *Dibujos imaginarios* (1967) —trabajo que obviamente no participaba del diseño curricular de la escuela— conjugan lo simbólico y lo automático con una cierta abstracción. Se sentirá muy cómoda en las clases de grabado hasta el punto de volver a comienzos de los 80 a terminar la especialidad que constaba de tres cursos, ya que había iniciado el primero de ellos en los 60. El grabado le posibilita la creación de unas piezas realistas que anticipan los caminos que seguirá a continuación. Uno de estos grabados, una aguatinta, representa a dos mujeres de mediana edad cuchicheando (pieza que Oliver expuso en su retrospectiva de la Nau como arranque de su trayectoria profesional). En otras piezas se sirve de la pincelada, de un brochazo como icono del informalismo, del que se aprecia de forma irónica de manera similar a Roy Lichtenstein (*Brushstroke*, a partir de 1965), obra que resulta improbable



Fragmento de *Entrevista a Isabel Oliver por Isabel Tejeda*. UMH (30/3/2022). <https://youtu.be/eHolx0rMnpg>

¹⁰ Entrevista telefónica con Isabel Tejeda (18/4/2022).

¹¹ Entrevista con Isabel Tejeda (28/5/2022).

que conociera. Los Crónica también se servirían de este elemento en su obra de los años 70. En ocasiones el brochazo —el antibrochazo, ya que está elaborado de forma meticulosa— está en una paleta; en otras, en un caballete.

Hay grabados en los que se convierten en mancha y ocupan la práctica totalidad de la superficie del papel.



Secretos de mujer, grabado (1973).

Si el informalismo de los años 50 y principios de los 70 planteaba una posible disidencia a través del lenguaje, siendo de inmediato succionada por el régimen franquista para ofrecer de cara al exterior una versión blanda y liberal de la dictadura, la pintura de crítica social nacida en la segunda mitad de la década volvía a una figuración cuyos relatos eran fácilmente interpretados y por tanto de improbable manipulación; estos artistas querían vaciar de elitismo los lenguajes artísticos intentando acercarse a mayores capas de la población.

El discurso político, presente también en Estampa Popular Valenciana, sustituía a la mancha y el brochazo por imágenes que denotaban un cierto dramatismo heredero de la tradición cultural de la España Negra. Equipo Crónica toma el relevo de este relato crítico eliminando toda emoción, cualquier retórica empática, que es substituida por ironía y por una deconstrucción de imágenes de los *mass media* y la historia del arte. Como recordaría años después Tomàs Llorens, en aquellos momentos se alejaron «de todo tipo de miserabilismo, había que tratar de recuperar, por una parte, el espíritu satírico, ingenioso, anecdótico a veces, de una antigua tradición valenciana de arte popular (las aucas, las fallas del siglo XIX, etcétera), mientras que por otra parte había que tratar de apropiarse de los recursos de los nuevos medios de comunicación de masas»¹². A la disidencia antifranquista el colectivo valenciano sumaba el «distanciamiento» de la versión anglosajona del Pop Art, que había sido especialmente relevante en artistas de su entorno como Ana Peters y Artur Heras. De esta manera produjeron unas maneras de hacer diferenciales y que encuentran en la importancia de los análisis semióticos de la imagen, y la idea del cuadro dentro del cuadro —el uso de la estrategia citacional de la historia del arte español—, un recurso singular.

¹² Llorens, T. (2015). *Equipo Crónica* (pp. 6-7). Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Isabel Oliver contacta con Equipo Crónica casi al final de la carrera, en 1970. Les pide una pieza para subvencionar el viaje de fin de curso de quinto curso de la escuela. Solbes y Valdés trabajaban en series y contaban con la colaboración de varios asistentes así que, tras ver cómo pintaba la joven estudiante —en ese momento realizaba unos *collages* que no se conservan—, le ofrecen trabajo. En el estudio también colaboraban como asistentes Rosa Torres «y una chica colombiana, que no era pintora, pero tenía mano»¹³. En realidad ya existía cierto contacto previo porque la esposa de Solbes, Luisa Cerveró, era amiga de la infancia de Oliver. Por otra parte, justo antes de este primer encuentro, Isabel había visitado una exposición de Equipo Crónica en la galería Val i 30 donde los valencianos presentaron una serie de finales de los 60, *Anatomía de un oficio*. La pintora siempre ha considerado que fue muy afortunada con este encuentro, ya que tenía acceso a una biblioteca de arte contemporáneo (sobre todo catálogos) y viajó en muchas ocasiones con ellos a sus inauguraciones (por ejemplo, estuvo presente en la muestra del Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1971 o en la de la galería Juana Mordó en 1972)¹⁴. Además, los Crónica le prestaban un espacio de su estudio en el número 3 del carrer d'En Blanch para pintar su propia obra. De hecho,



Cartel de la exposición de Equipo Crónica en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1971. De izquierda a derecha, Consuelo Niño, Isabel Oliver, Juan Vicente, Manolo Valdés, Jordi Teixidor, Rafael Solbes, Rosa Torres y Estrella Alberola. Fotografía original de Paco Alberola.

13 «En el último año [de carrera] conozco al Equipo Crónica, en el 70-71. [...] En esa época una compañera y yo estábamos encargadas de recoger obras de los estudios de los pintores para subastarlas y conseguir dinero para el viaje de fin de curso. Felipe Garín, por ejemplo, nos dio la dirección de pintores de Madrid. En ese momento conozco al Equipo Crónica, que por entonces solo tenía ya dos miembros: Rafael Solbes y Manolo Valdés. Hablando, terminaron diciéndome que me fuera con ellos [de asistente] a pintar. Entonces estaban con las Meninas y todo eso».

14 Isabel Oliver conserva una fotografía en la galería Juana Mordó de Madrid en la que aparece junto a Solbes, Valdés, Salvador Victoria, Sempere, Zóbel y Lucio Muñoz.

Oliver acabará heredando el espacio cuando los Crónica cambien su atelier de emplazamiento a una planta baja en Conde de Montornés.

«Solbes y Valdés generaron un espacio de confluencias en su estudio donde se reunía todo tipo de gente ligada a la escena cultural valenciana. Querían que el estudio fuera un lugar de libre expresión creativa, por lo que el ejemplo que tenían en mente era The Factory de Andy Warhol en Nueva York»¹⁵.

En d'En Blanch se gesta la primera serie de relevancia de Oliver, la obra feminista que podemos considerar como el arranque de su carrera profesional, *La mujer* (1970)¹⁶. En la época —una rémora que todavía hoy pervive en los medios de comunicación— se utilizaba el singular para referirse a las mujeres; una

fórmula que engloba a todas las ciudadanas uniformándolas de forma esencialista obviando diferencias culturales, económicas o de opción sexual. La serie de Oliver denunciaba precisamente dicho estereotipo de feminidad.

Donde los Crónica denunciaban la falta de libertades en un Estado totalitario, Oliver señalaba a un grupo aún más atenuado por el régimen, las españolas. En este primer trabajo se aprecia una influencia lingüística de Equipo Crónica que con el tiempo se irá suavizando; Oliver deconstruye el imaginario de hembra que se proyectaba machaconamente desde los me-



Foto de grupo en la galería Juana Mordó, Madrid, 1972. De izquierda a derecha Salvador Victoria, Rafael Solbes, Fernando Zóbel, dos trabajadoras de la galería, Eusebio Sempere, Isabel Oliver, Lucio Muñoz y Manolo Valdés.

dios de comunicación de masas al tiempo que denunciaba el control estatal sobre los cuerpos y las mentes de las mujeres y la misoginia presente en las revistas ilustradas, el cine, la literatura y la cultura popular. Desde entonces Isabel Oliver siempre ha trabajado en series: parte de un tema, un

¹⁵ Entrevista con Isabel Tejeda en Elche el 1 de abril de 2022. Se conservan fotografías de Oliver pintando piezas grandes del equipo o el *Espectador de espectadores* que llevaron a los Encuentros de Pamplona de 1972. Oliver también nos ha comentado que participó en la producción de muchas meninas de cartón piedra.

¹⁶ Los primeros que calificaron como feministas estas pinturas son Pascual Patuel y Wenceslao Rambla. Vid. Patuel Chust, P. y Rambla Zaragoza, W. (1995). Provocación en el realismo social valenciano. *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, 5, 127.

problema o una idea, y luego lo desarrolla permitiéndole profundizar «más que hacer cuadros por hacer»; con una particularidad, en muchas ocasiones trabaja en dos series al unísono.

Al mismo tiempo que pintaba *La mujer* en el estudio d'En Blanch, milita en el brazo universitario del Movimiento Democrático de Mujeres (el MDM), la facción femenina y feminista del Partido Comunista¹⁷. Su militancia en la clandestinidad no fue activista, sino que encontró una trinchera política en la pintura con un discurso que ilustraba una marginación legislativa y un control que no se producía exclusivamente en el Estado español. Las manifestaciones artísticas se habían convertido, de hecho, a partir de los años 60, en un espacio de resistencia política. Eran imágenes que podían servir para diferentes contextos geográficos en un momento en el que el feminismo era una lengua franca, como ha planteado María Laura Rosa. La dictadura es un sujeto omitido, un fantasma que sobrevuela, no obstante, cada imagen de esta serie.

«Lo que tomé de ellos [Equipo Crónica], quienes a su vez lo tomaron de vanguardias internacionales, fue el pop. Pasé de todo el academicismo de la facultad al pop, que me venía de perlas para estos cuadros. Y conocer el trabajo del Equipo me ayudó a exteriorizar y poner en imágenes las ideas. [Pero] mi trabajo se situaba en otro lugar, hablaba de la mujer. Empecé a abordar este tema, que era una cuestión pendiente y que avisaba: ¡Oye, que estamos aquí!».

Como en aquellos momentos de represión no se podía utilizar el término arte político, se utilizaba el eufemismo de pintura social. Tampoco se consideraba que Equipo Crónica, o más tarde Equipo Realidad, hicieran Pop Art, sino que para nombrar su trabajo se utilizaban los conceptos realismo crítico, realismo social, o Crónica de la Realidad (este último término fue acuñado por Vicente Aguilera Cerni en 1964). Se trataba de defender y marcar una estrategia diferencial que ligaba a los artistas españoles al compromiso político y los distanciaba del discurso aparentemente más banal de la corriente anglosajona del pop, centrada, en primera instancia, en la representación de la sociedad de consumo y la cultura popular¹⁸. Esta postura diferencial sigue

17 De 1971 a 1976 Oliver milita en el MDM. No obstante, siempre ha criticado, por considerarlo clasista, el brazo universitario y feminista del PCE: «Había un problema con ese movimiento. Había dos grupos: las chicas universitarias y luego las que no lo eran; fue horrible y por eso me fui. Querían establecer diferencias y no tenían que haberlo hecho. Eres mujer, te dediques a lo que te dediques...». Las fotografías que dispara Pilar Aymerich en Barcelona en las Jornades Catalanes de la Dona, de 1976, ponían también en evidencia dicha tensión cuando Las Nyakas llevaron a cabo una *performance* y se pusieron a fregar de rodillas el suelo del paraninfo de la Universidad de Barcelona.

18 Vid. Llorens, T. (1072). *Equipo Crónica*. Gustavo Gili. Se ha considerado que el recientemente desaparecido Tomàs Llorens fue un miembro no adscrito oficialmente a Equipo Crónica, el componente teórico.

siendo mantenida aún hoy en día por artistas como Canogar y Valdés, mientras que creadores situados entonces en los márgenes como Joan Rabascall, Oliver, Mari Chordà y Ángela García Codoñer reivindican que su trabajo de finales de los años 60 y principios de la década siguiente era pop¹⁹.

La rebelión de Isabel Oliver era doble. Por un lado, prescindía del trasnochado academicismo de San Carlos para servirse del pop, pero, dentro de este, continuaba la senda iniciada por Peters en 1966 cuando llevó a cabo una exposición feminista en la galería Edurne de Madrid, un proyecto hoy pionero que entonces pasó lamentablemente sin pena ni gloria²⁰. De forma similar a lo que le ocurriera a la artista hispanoalemana, la serie *La mujer* fue ignorada. Jamás se llegó a exponer completa, únicamente *Familia numerosa*, la obra más en línea con Estampa Popular, y *Reunión feliz* participaron en un evento de arte emergente que coincidía con una muestra homenaje a Joan Miró en Granollers que comisariaba Tomàs Llorens²¹. En otra colectiva, en la galería Punto en 1971, expondrá nuevamente *Reunión feliz*²².

19 Así lo afirmaban en un cuestionario que aparece en *The World Goes Pop*, Londres, Yale University Press, 2015.

20 Ana Peters presentó la exposición individual *La imagen de la mujer en la sociedad de consumo* en la galería Edurne de Madrid. Para más información de cómo la muestra fue ignorada, sobre todo en los círculos de la izquierda contestataria madrileña, véase la entrevista que le hice a Tomàs Llorens sobre Ana Peters para el proyecto del MNCARS *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección*. [En línea; última entrada 18/5/2022]. <https://vimeo.com/395432379>

21 «En mayo de 1971 el Ayuntamiento de Granollers había organizado dos manifestaciones artísticas. Por una parte, una exposición internacional de homenaje a Miró, que contó con un pequeño pero importante grupo de obras recientes del artista y con una participación internacional. Por otra parte, una manifestación titulada *1a Mostra d'Art Jove*, en la que algunos artistas, como Ferrán García Sevilla, Carlos Pazos, Jordi Benito o Josep Ponsatí, realizaron una serie de acciones en los espacios públicos de la ciudad. En la narrativa de la historia del arte conceptual catalán esa muestra ha pasado a figurar como una de las manifestaciones fundacionales del movimiento. El Equipo, que había sido invitado a participar en la exposición de homenaje a Miró, envió a Granollers uno de los cuadros de la serie *Policía y cultura* en la que se encontraba trabajando, concretamente el titulado *Pim-Pam-Pop* (Colección Rafael Tous, Barcelona). Otro artista valenciano, Jordi Teixidor, que hacía una pintura abstracta totalmente alejada del Equipo, pero mantenía muy buenas relaciones personales con Solbes y Valdés, había sido invitado, también en Granollers, a la *Mostra d'Art Jove*». Llorens, T. (2015). *Op. cit.*, p. 25. Asimismo, véase *1a Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró* (15 de mayo-15 de septiembre de 1971), Excmo. Ayuntamiento de Granollers, Barcelona, 1971. Aunque no se hizo catálogo con la participación de los más jóvenes, he consultado la Memoria de cátedra (Tomo 2) llevada a cabo por Oliver en 2003. Archivo personal de la artista, sp. La artista recuerda que fueron dos piezas, pero no ha podido recordar cuál era la otra.

22 Participa, asimismo, en una muestra colectiva en el Ateneo Mercantil de Valencia junto a un abultado número de artistas valencianos como Lola Boshard, Dolores Casanova, Antonia Mir, Michavila, Equipo Realidad, Alfaro, Anzo, Cardells, Teixidor, Rosa Torres o Yturralde. Participó con el parchís de madera con las fichas grandes

Estos acrílicos —técnica que en estos momentos estaba muy en boga entre los artistas del pop— atraviesan algunos de los estereotipos femeninos que poblaban en aquel momento el imaginario colectivo; no obstante, a los personajes que poblaban el cine patrio y que proyectaban el ideal de mujer sumisa, se sumaban aquellos de producción extranjera que, pese a la censura, aportaban una mirada foránea que comenzaba a globalizarse a través de los cada vez más accesibles medios de comunicación de masas. Se marcaban ideales de belleza, que podían ser alcanzados trabajando duro en un gimnasio, siguiendo una dieta inflexible, o con medios más expeditivos, con una cirugía estética que ya empezaba a ser bastante demandada por las clases sociales pudientes. A esto suma Oliver, como ya he indicado, la influencia lingüística de Equipo Crónica, es decir, la apropiación de imágenes de la historia del arte español y de cuadros del Museo del Prado que se descontextualizan al superponer o mezclarse con escenas de la cotidianeidad de los años 70. En ese sentido, debo citar el acrílico, hoy destruido, que sobre *Las tres Gracias* de Rubens pintara Isabel Oliver en 1970 y que tenía idénticas dimensiones a la famosa pintura del Museo del Prado, 220,5 x 182 cm²³. Además, como un guiño a las técnicas barrocas, en esta obra Oliver se sirvió tanto de acrílicos como de óleo. La pintura original está documentada en una fotografía en blanco y negro que reproducimos en esta publicación. Representa la imagen recortada de esos tres desnudos femeninos plenos en redondeces y con la celulitis que Rubens se deleitaba en pintar, en un gimnasio perimetrado por espalderas que presenta una bicicleta estática en primer término. Estas modernas *Tres Gracias* ponen en evidencia que los estereotipos de belleza son



En primer plano, Rosa Torres, a la izquierda Estrella Alberola, en el centro Consuelo Niño e Isabel Oliver. Al fondo se aprecia el cuadro *Las tres Gracias*. Fotografía de Paco Alberola.

que subió a la cúspide de una peana casi a la altura de los ojos del espectador; la presentó como una obra de joyería que había que mirar de muy cerca. «Lo recuerdo porque tuve que pintar la peana en la misma galería». Díptico de la muestra. Archivo de la artista.

23 Este cuadro, de dimensiones similares a las del original madrileño, estaba colgado en un estudio compartido que tuvieron varios artistas de la generación de Isabel Oliver. Allí sufrió un accidente y fue destruido en los años 70.

modas, constructos que cambian de una época a otra, al tiempo que subraya que el cuerpo femenino se vende como un objeto más de consumo.



Autorretrato inédito que Oliver dibujó para su cuadro *Cirugía*, que finalmente no llegó a utilizar.

Oliver ha recuperado estas *Tres Gracias* y las ha vuelto a pintar en el año 2017, si bien con menores dimensiones. La artista sigue esta práctica al llevar al lienzo los bocetos de las obras que entonces pensó, pero que el escaso éxito de esta serie, junto a las dificultades de movilidad de su embarazo, no le animaron a seguir pintando. Así, en esta exposición nos encontraremos con cuadros que están fechados 1970/2015 o 1970/2017 junto a los bocetos de los años 70 que se han expuesto, asimismo, en esta retrospectiva. Estos dibujos, aunque no tienen un valor plástico reseñable, ponen en evidencia que la serie podía haber sido muchísimo más larga si las circunstancias hubieran sido más favorables. Analizaré más adelante los cuadros pintados en la última década, que son las versiones actualizadas de aquellas ideas germinadas en los años 70. En realidad, pinturas como *Las tres Gracias*, *Cirugía* o *Cosmética* ponían en evidencia que los cuerpos no canónicos estaban invisibilizados no solo en los medios de masas, sino también en las representaciones que sus compañeros varones de generación hacían de los cuerpos femeninos, en muchas ocasiones representados desnudos e hipersexualizados. Había

pocas imágenes de mujeres con abundante grasa corporal o de mujeres maduras, que para el estándar de la época podía identificarse con una persona de más de 40 años. Los cuerpos femeninos se cosificaban, esteotipaban y exhibían para despertar el placer visual masculino²⁴. O sumisas madres y esposas, o *femme fatale* sexualmente liberada. Otros imaginarios, inéditos, ligados con una maternidad no sublimada y en primera persona, aparecían ya desde finales de los años 60 en la obra de artistas catalanas como Núria Pompeia en su *Maternasis* (1967) o Mari Chordà en sus ceras *Autorretrats embarassada* (1967). El lugar de la enunciación también era fundamental en las imágenes sexuales que casi por vez primera se emitían desde el cuerpo femenino, caso de Rosser Bru (*Dona amb les seves parts*, 1968) o de Ángela García Codoñer (*Morfologías*,

24 Vid. Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.

1973)²⁵. Estas obras se escapaban de la lectura maniquea, suponían una alternativa al imaginario patriarcal que nunca proyectaba a las mujeres como sujetos.

Ligada discursivamente a la revisitación de Rubens encontramos otra pintura de la serie, *Cirugía*. Este cuadro, hoy en las colecciones del IVAM, divide el espacio en dos partes sirviéndose del recurso del cuadro dentro del cuadro con la apertura de una ventana —pensemos, por ejemplo, en la tradición de la primera pintura sevillana de Velázquez—. Estos dos espacios sirven para ilustrar un eco, repiten con diferentes grafías el mismo discurso: una mujer (¿enfermera?, ¿médica?), que cubre su rostro con una mascarilla quirúrgica, observa el esquema de un cuerpo femenino en cuclillas con algunas de sus partes señaladas con puntos rojos —los glúteos, las piernas, el vientre, los senos—: marcas que indican lo que hay que «corregir» con el bisturí. En la gran ventana se opera en un quirófano el cuerpo que se va a modelar; médicos y enfermeras se abalanzan sobre la paciente tapada con una gran sábana. El cuadro está pintado en tonos verdes, fríos, hospitalarios, salvo la rosada carne de la paciente de la que solo vemos un brazo; Oliver subraya así que bajo la sábana quirúrgica hay cuerpos reales, de sangre, de grasa, de agua. El hallazgo de un dibujo realizado en 1970 por Oliver en su estudio cuando se preparaba esta publicación ha permitido ver que *Cirugía* tuvo, al menos en su boceto, otra formulación. Se trata de un autorretrato de la propia Oliver con las piernas cruzadas delante del pecho que aparentemente pudo transferirse a la tela por los trazos con grafito que tiene en su parte posterior. La pintora decidió, en última instancia, prescindir de esta opción que le hubiera dado al cuadro un sentido autobiográfico, para trabajar con un esquema corporal



La pintora junto a su cuadro *Cirugía* en 1970. Fotografía de Francesc Jarque.

²⁵ El MNAC organizó una muestra con varias de las obras citadas en mayo de 2022 bajo el título *Maternasis*.

que representa a todas las mujeres, pero que no es ninguna; una fórmula que despersonaliza el discurso, lo enfría. Esta decisión la separa de la obra de Equipo Crónica que, precisamente en *Autopsia de un oficio*, la primera serie que Oliver pudo ver del Equipo, se autorretrataron en varias pinturas.

Cierra la terna sobre la belleza canónica *Cosmética*. Oliver analizaba en nuestro primer encuentro este acrílico, en el que de nuevo se sirve del contraste entre la grisalla y el color, si bien en esta ocasión invierte los términos: las carnaciones son grises —¿muertas?— y el resto de la pintura estalla en los tonos vivos del *packaging*, que hace de los botes y tarros cosméticos, de los elixires contemporáneos de la juventud, objetos de consumo y de deseo:

«[...] es la cara de una mujer corriente a la que se le ofrece todo esto para saltar al mundo de la belleza y el *glamour*. Está pintada de gris y vestida de seda, como una diosa. La cara delata que es una persona normal [...] y que todo lo demás es una fantasía».

Las sombras de los productos de belleza se convierten en la lejanía en el *skyline* de una gran ciudad de la que emanan focos que rayan desde la tierra un cielo naranja. Un espacio extraño, otro, más allá de lo real en el que esta mujer común, alienada y apenas vestida, se encuentra atrapada.

La ironía resultó un recurso idóneo para tratar estos temas de forma crítica. Mofarse de estas situaciones era el primer paso para poder superarlas. Denunciaba que el foco de interés de las españolas no estaba donde debía, que carecían de autoconciencia. Se trataba de un discurso común entre la militancia de izquierdas: la dictadura tenía narcotizada a las clases populares y, especialmente, a la cada vez más numerosa clase media española que, desde los años 60, había visto cómo su acceso a los objetos de consumo se había incrementado. Empezaba a ser común que las familias poseyeran una televisión, un tocadiscos o un Seat 600. La radio convivió con los españoles y españolas muchas décadas. Estas clases medias empezaban a tener tiempo libre, momentos de ocio para ir al cine, disfrutar de las fiestas, organizar guateques o reunirse sin una meta aparente más allá de charlar. Era el mensaje que emanaba de *Reunión feliz*, donde un grupo de señoras de mediana edad y pudientes departen animadamente²⁶:

«[Pinté] un grupo de señoras de estas del *tupper ware*, que se reúnen en un entorno surrealista, porque están fuera de la realidad: están a lo

26 Esta pintura fue adquirida hace unos años por el MNCARS y forma parte en la actualidad de su colección permanente.

suyo. Y además están pintadas en tonos acromáticos, utilizando simbólicamente el blanco y negro, que se asocia a la mediocridad. [...] una llamada de atención: mira lo que está pasando fuera, salid de ahí».

Estas señoras, alienadas en la burbuja de su jaula de oro, se embuten en el centro de una pintura de Salvador Dalí, *Invención de los monstruos*. La pintó en 1937 coincidiendo con la Guerra Civil, si bien lo que siempre creyó profetizar el pintor catalán fue la Segunda Guerra Mundial, ya que, según Nostradamus, los monstruos presagiaban el advenimiento de una guerra. Las jirafas ardiendo o las centauros eran quimeras que poblaban un espacio apocalíptico, un páramo sin vegetación, en el que un reloj de arena servía de *vanitas*.

Como las anteriores pinturas analizadas, *Reunión feliz* rechaza y denuncia las precarias perspectivas de futuro de las españolas, y abre la puerta a que otro mundo es posible si se produce un cambio en su conciencia política. Tras esta denuncia, Oliver aboga por la educación, las lecturas críticas y, en definitiva, por el feminismo como el camino para acercarse a la construcción de una sociedad más justa e igualitaria. El uso de la grisalla, junto al color, es una estrategia lingüística que visibiliza la existencia de una esfera social gris en su sentido metafórico. También el blanco y negro va a ser el recurso del que se sirve *¡¡Es niña!!* y *Familia numerosa*. Ambas pinturas hacen referencia a la posguerra y al uso de la fotografía como notaria de la realidad. Son dos cuadros de presencia trágica, con menos ironía que los anteriores, que tienen una deuda con las iconografías seguidas por Estampa Popular, en concreto pienso de nuevo en la obra gráfica de Ana Peters de los años 60 en la que utilizaba retratos colectivos de familias de la huerta valenciana. Una «presencia del negro» que atravesaba la tradición de lo que se ha venido a llamar Escuela Española. En *¡¡Es niña!!* Oliver pinta un retrato de estudio de los años 40: una bebé de un año aparece coronada con un gran lazo y sujeta una muñeca casi más grande que ella. El juguete indica el futuro que le espera a esta madre y esposa en potencia. Como Shulamith Firestone adujo en *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970), las posibilidades reproductivas y gestantes de las mujeres son las que originan la opresión femenina. En esta pintura la imagen no se ha positivado, ha quedado en negativo. Por su parte, *Familia numerosa* (en las colecciones de la UPV) representa una foto tipo carnet de las que se hacían las unidades familiares con muchos hijos para obtener ayudas durante el Segundo Franquismo. En este caso, ante la ausencia del varón, la que sostiene la prole de quince vástagos es una *mater familias*. Ni con los premios de natalidad que cada año concedía el dictador —y que recogía el NODO o celebraba el cine— era posible sostener una casa superpoblada. El único color que aparece en la imagen es el de unas termitas rojas que la han empezado a devorar.

La última pieza de la serie abre en realidad las puertas a la siguiente, a *El juego*; se trata de *La familia* (hoy en las colecciones del IVAM). A una familia nuclear en grisalla (padre, madre y dos hijos) se superpone como una veladura un parchís, un juego veraniego muy español que reúne a la prole tras la siesta. Aunque se trata de una familia de «progres», ya que aparecen en un retrato desnudo colectivo, Oliver denuncia que la situación de las mujeres era en esencia similar, fueran las familias del régimen o no. Las reglas del juego no estaban marcadas exclusivamente por la dictadura, una circunstancia histórica y coyuntural, sino por algo más profundo, un pensamiento patriarcal que atravesaba ideologías y fronteras. Como me indicaron en entrevista muchas artistas de los años 70 en un trabajo que llevé a cabo para el MNCARS en 2011, un marido progresista quizá minimizaba la subordinación, pero no la hacía desaparecer en absoluto²⁷. La familia era el centro de la ideología demográfica católica, siendo los niños «siervos de Dios y futuros soldados de España»²⁸. Que las mujeres, gracias a la modernización de la legislación española, tuvieran algo más fácil salir de casa para trabajar en los años 60 no implicaba un reparto paritario de las labores del hogar, entre las que se incluía la crianza y educación de los hijos. Así, las españolas de esta generación estaban en realidad pluriempleadas, y en uno de sus trabajos (S. L., las llamadas «sus labores») carecían de paro, jubilación o derechos laborales de ningún tipo. Prácticamente una esclavitud legalizada de la que muy pocas pudieron desatarse; la abnegación y el amor de las mujeres por sus hijos eran utilizados para mantener el *statu quo*.

Isabel Oliver había finalizado la carrera en 1971. Durante los años siguientes se desata una gran crisis económica provocada por los precios del petróleo. Como ella misma recuerda, «no se vendía nada; no había becas ni promoción de gente joven. Yo seguí trabajando con el Equipo Crónica —lo hizo desde 1971 a 1975— y cada vez hacía más aportación. Pero tampoco era un camino, era una cosa muy puntual». Esta serie se revalorizó en la década pasada cuando empezó a ser solicitada en muestras de carácter colectivo que pretendían generar un relato alternativo de la historia del arte reciente que incluyera la participación de las artistas.

Este parchís pintado abre la puerta a la generación de piezas tridimensionales inspiradas en los juegos de mesa arraigados en la

27 Llevé a cabo estas entrevistas, que se encuentran en el archivo del museo, gracias a una beca de investigación del Departamento de Exposiciones del MNCARS en 2011.

28 Primo de Rivera, P. (1939). Discurso en la Concentración de Medina. Y, mayo, Madrid, Sección Femenina de Falange.

cultura popular española. En la serie *El juego* (1972-1975) Oliver elabora una baraja española de grandes dimensiones y carácter objetual en la que hay naipes que tienen imagen por las dos caras, son todo dorso o están incompletos. De hecho, para ganar a las cartas hay que reunir «familias» divididas en cuatro palos: oros, copas, espadas y bastos; también construye las fichas de un gigantesco dominó con filos biselados que impiden que puedan mantenerse en pie y, por tanto, ser secretas para el contrincante. Finalmente hizo un parchís tan pequeño que las fichas ocupan varias casillas a la vez, y no te permiten saber dónde estás en cada momento.

Dentro de esta serie también pinta unos acrílicos con varios naipes que han perdido su razón de ser y para los que se sirve de estrategias lingüísticas surrealistas, como la hipérbole y el absurdo (los bastos están anudados con un lazo en lugar de con una filacteria mientras se derriten; al caballo de espadas se le ha ido la mano y se ha convertido en una figura demediada; el as de copas ha perdido su capacidad de contener nada, etc.). Es relevante indicar que la baraja española resultaba un buen punto de partida para estas obras feministas, ya que la figura de la reina, que parece provenir del ajedrez, fue sustituida en el siglo XVI por una sota; no obstante, resulta curioso que tanto este naipe como el del caballero mantienen rasgos muy femeninos y suaves.

Finalmente, debo citar una obra que se ha expuesto por vez primera en la retrospectiva de la UMH: *Saloncito pop*. En esta obra, extrañamente oculta hasta hoy, la pintora se sirve de nuevo de una sota ginomórfica que escapa de un comedor con diseños vanguardistas como objetos que perturban la barroca sociedad valenciana en la que Oliver había crecido; el conjunto, que Isabel copió de una revista de decoración, reúne cuatro sillas y una mesa Tulip de Saarinen y una lámpara Arco de Achille Castiglioni, muebles todos ellos muy demandados en los años 60 por las familias más modernas. Una jaula moderna no deja por ello de ser una celada.

Con estas variaciones Isabel Oliver deconstruía estos juegos: era preciso escribir nuevas normas porque las heredadas habían quedado obsoletas.

«Realicé *Juegos imposibles* mientras estaba embarazada de mi hija Eva en 1972. Cuando nació la niña llevé a cabo los acrílicos que, en principio, pensé llevar a serigrafía. Pero no había demanda en el mercado. Sólo en los últimos tiempos me planteé llevar a cabo la edición. El cambio de soporte y de disciplina se debió a que estaba físicamente limitada para pintar cuadros grandes y me amoldé a llevar a cabo estas

pequeñas esculturas para cuya producción, además, tiré de ayuda profesional de carpinteros o bordadoras. Esta serie, que no puedo fechar con precisión, se llevó a cabo entre el embarazo y la primera crianza, entre 1972 y 1974)»²⁹.



Isabel Oliver y Rosa Torres en 1973 preparando la exposición conjunta en la galería Atenas de Zaragoza. Al fondo la hija de José María Gorris. Fotografía de Paco Alberola.

Expuso el parchís en una colectiva en el Ateneo Mercantil de Valencia y en la galería Punto de Valencia (*Pinturas y objetos*) en 1972 sobre una peana alta. Tampoco tuvo recepción esta serie ni la artista recuerda comentarios de sus colegas de generación. Como nos indicó hace años en una entrevista: «[...] dejé el tema de la mujer; aquello fue un tremendo fracaso... y entonces me dediqué a pintar paisajes»³⁰. Eso sí, debemos considerar que, en el fondo, Oliver cambió de género pictórico, pero no de discurso, ya que se trata de paisajes feministas que pertenecen a tres series: *Paisajes pop*, *De profesión, sus labores* y *La mercantilización del arte*. Las dos primeras coinciden en el tiempo con *El juego* y la tercera es, en realidad, una continuación de los paisajes expuestos en Zaragoza, en la galería Atenas, fechándose entre 1975 y 1978.

«En paralelo a *El juego*, que entonces denominé *Juegos imposibles*, inicié mis series de paisajes. Suelo trabajar así, con varias series a la vez. Sigo haciéndolo hoy en día»³¹.

Trabajar en series, como también habían hecho los Crónica o Andy Warhol, intentaba ser una parábola de la producción industrial. Una acumulación que, no obstante, resultaba posible para aquellos artistas que tenían asistentes, pero que, en el caso de Oliver, que debía producir casi todo sola, era casi siempre inalcanzable.

29 Entrevista telefónica con Isabel Oliver realizada el 16/5/2022. En los últimos artículos que se referían a su trabajo se han fechado de manera dispar estas obras. Me ha parecido oportuno cerrar de una vez por todas esta disparidad con información veraz. Los juegos tridimensionales deben fecharse en 1972 y los acrílicos entre 1973 y 1974.

30 Entrevista telefónica con Isabel Tejeda (29/7/2014).

31 La coincidencia de nombre con las *Figuras imposibles* de José María Yturralde, también de principios de los años 70, la decidió a retitular esta serie para no generar confusión, ya que son trabajos que nada tienen que ver. Oliver generaba metáforas de la vida contemporánea, mientras que el pintor de Cuenca partía de las paradojas de la percepción.

Expuso los primeros paisajes, primero, en una colectiva en la Universidad Autónoma de Madrid en colaboración con la galería Sen, y en una muestra en la galería Atenas de Zaragoza en 1973 compartiendo la sala con Rosa Torres³². Aunque se llegaron a plantear fundar un equipo, la idea no llegó a fructificar: únicamente realizaron esta exposición juntas, pero con obras que en realidad funcionaron de manera independiente, como si en realidad fueran dos individuales. De nuevo la intención de Oliver era demoledora: cargarse la tradición de la pintura valenciana —en la que estaba muy arraigado el paisaje—, al tiempo que introducía este género dentro del lenguaje pop, prácticamente huérfano de paisajes si exceptuamos piezas de Warhol como *Do It Yourself (Seascape)* de 1962 o también algunas piezas de Lichtenstein. Warhol llevó a cabo esta serie en paralelo a sus latas de *Campbell Soup* como reacción al expresionismo abstracto. Copiaba las ilustraciones sencillas de los libros de «pinta y colorea» para niños: se divide la imagen en zonas pequeñas numeradas que indican con qué color hay que pintar. De forma divertida minimizaba hasta el ridículo la autoría plástica del pintor, del genio exacerbado de los Irascibles. De forma similar a este precedente que Oliver en realidad desconocía, la pintora valenciana elige una imagen estereotipada de lo que se entiende por paisaje, un paisaje de calendario o postal: montañas con cumbres nevadas, frondoso arbolado alpino y un lago; una naturaleza ajena a nuestras latitudes mediterráneas de huertos de naranjos, un litoral ya por entonces muy turístico, o un paisaje de matorral, más que de bosque. También se aleja del paisaje con figuras que enseñaba San Carlos y que seguía teniendo un mercado burgués local. Isabel proyectaba esta imagen sobre la tela —casi siempre será el mismo paisaje en diferentes tamaños y con distintos lenguajes—. «Para poner en evidencia que no me interesaba en realidad el tema, sino el lenguaje, pinto siempre el mismo paisaje». En Zaragoza había uno enorme, casi una pintura mural de la que solo se conserva una fotografía en color y en la que la pintura va perdiendo color gradualmente hasta convertirse en dibujo; este cuadro se acompañaba de otras seis o siete pinturas de menores dimensiones, pero similar discurso,



Fotografía del montaje de la obra de Isabel Oliver en la galería Atenas. Zaragoza, 1973.

³² Rosa Torres exponía sus cuadros de animales camuflados y unas esculturas de rosas.



Cartel de la Exposición de Isabel Oliver y Rosa Torres en la galería Atenas de Zaragoza (1973). Fotografía de Paco Alberola.

variaciones sobre el mismo tema. Según el profesor Pascual Patuel, la ironía reside en «querer convertir una imagen procedente de los *mass media* en una obra de arte»³³. También en acompañar las pinturas de botes de conserva con «paisajes al natural» o «paisajes en almíbar» con la misma iconografía de los cuadros, denunciando el consumo y abuso de la naturaleza; quizá la primera vez que su compromiso político se gira y mira al dañado ecosistema. Además, de nuevo lanza otro guiño a Warhol. Oliver lleva la pincelada a una manera mecánica y poco gestual en una fórmula que se reitera una y otra vez hasta «rellenar» de color la imagen cambiando en ocasiones la superficie bidimensional por unas bolas de madera que se cuelgan de forma instalativa como si fueran elementos de decoración navideña; micromundos que no tienen ni principio ni final.

En paralelo lleva a cabo la serie *De profesión, sus labores*, en la que hace referencia a la profesión no remunerada de todas las españolas, una profesión sin reconocimiento que a las trabajadoras por cuenta ajena las obligaba a tener una doble jornada laboral. No era

diferente para las artistas: por ejemplo, cuando Gonzalo Puerto Mezquita escribe sobre la castellonense Elvira Saborit, «Vira», comenta lo siguiente: «La pintura y sus obligaciones de esposa y madre son sus alternativas. Una no empaña a la otra»³⁴. Era difícil que en una crítica o crónica escrita estos años no se hiciera referencia al género si se trataba de una artista y a su estado civil. Si era joven, la galantería se hacía imprescindible y se piropeaba más que hablar seriamente de su trabajo.

33 Patuel Chust, P. (2019). Isabel Oliver. Cuarenta años de arte comprometido (1970-2009). En Universitat de Valencia (eds.), *Isabel Oliver. Cuarenta anys d'art compromés (1970-2009)* (pp. 36-38).

34 Citado en Agramunt Lacruz, F. (1992). *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados* (p. 147). Generalitat Valenciana.

Oliver encuentra en una mercería una tela de cañamazo serigrafada con el óleo sobre lienzo del pintor realista Gustave Courbet, *Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine* (1866), preparada para ser bordada. Oliver identifica el bordado con una educación represiva y traumática: «En el colegio, las niñas por la mañana teníamos clase y por la tarde rezábamos el rosario y bordábamos. Recibíamos la mitad de la educación de los chicos. También había fórmulas de escape: yo tenía una amiga con la que en lugar del rosario nos contábamos las últimas novelitas del Oeste de Marcial Lafuente Estefanía que se alquilaban baratas en el kiosco». Es lo que Matilde Peinado ha denominado acertadamente «currículum oculto»³⁵. Decidió encargar a una bordadora que elaborara a *petit point* la mitad de la pieza; el resto lo dejó en crudo y le pintó unas tijeras y una aguja enhebrada. Solo la mitad bordada se enmarcaba con una moldura barroca, señalando artísticamente esa zona de este *ready-made aidée*.

Se enseñaba bordado a las niñas y adolescentes en la clase de labores y se empezaba a elaborar el ajuar; la educación femenina se consideraba un «adorno» que en el futuro debía hacer más fácil la vida familiar y que hiciera «presentable» a la señorita en sociedad; como escribiera Emilia Pardo Bazán, «Pintar platos, decorar tacitas [...], bueno; frecuentar los Museos, estudiar la naturaleza, copiar del modelo vivo, malo, malo»³⁶. Con 10 años la que escribe elaboró un Tuyyo, cuyo nombre era claramente ilustrativo, aunque yo era tan pequeña que solo con el tiempo he interpretado su referencia al matrimonio. Sobre la tela se forjaba la disciplina y el control, ya que la monja al mando te recriminaba y llamaba sucia si, como ella decía, la labor no estaba tan «limpia» por delante como por detrás. Es decir, la aguja tenía que hacer el mismo itinerario una y otra vez; también había que trabajar con delicadeza, sin apretar, o aprender a hacer nudos invisibles. La mano, el carácter que teníamos cada una de esas niñas, debía desaparecer, todas debíamos hacerlo igual. Frente a las posibilidades creativas que se habían atisbado en el Arts and Crafts, el Art Nouveau, o en la Bauhaus, que deshilaban las costuras entre las llamadas Artes con mayúsculas y las artesanías, lo que sor Ángeles quería en mi caso era enseñar la técnica y copiar un modelo. La imaginación nada tenía que ver en bordar un mantel. Aunque en mi caso la llegada a un colegio público con 12 años quebró en los años 70 esta deriva de las Hijas de la Caridad, no fue así para Isabel Oliver.

35 Peinado Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo* (p. 24). Los Libros de la Catarata.

36 Pardo Bazán, E. (1890). La mujer española. *EM*, 2(10), 124-125.

El *courbet* se mostró en la individual de Oliver en 1974 del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia junto a una gigantesca construcción de bastidores. En la muestra de tesis que comisarié en el IVAM en 2018, se volvió a reproducir esta instalación, que tiene diferentes enunciaciones, como una



Cartel de la exposición individual de la artista en el Colegio de Arquitectos, 1974. Fotografía de Paco Alberola.

cascada de piezas que flotaban sobre dos escaloncitos y con un fondo azul. En la muestra de la UMH, la artista decidió montar la pieza siguiendo una línea ascendente, como si los bastidores volaran y se escaparan. De nuevo, Oliver se sirve del mismo paisaje que había utilizado en otras ocasiones (repetido más de cuarenta veces) que aparece serigrafado como si fuera bordado a punto de cruz —un bordado sencillo cuyos patrones son una cuadrícula de color; cada cuadradito corresponde a un punto en forma de aspa que se traslada a una tela— y en distintos tonos de color. En un cuadro reciente, *Yo lo que quiero es pintar* (2020), Oliver hace un guiño a *Las meninas* situándose en el lugar de Velázquez; la estancia parece diseñada por Frank Lloyd Wright y los bastidores bordados/serigrafados se escapan por las grandes cristaleras abiertas. Oliver convertía la puntada en serigrafía, el bordado en pintura, cuestionando de forma crítica las disciplinas artísticas, dando la vuelta a la consideración tradicional de las artes y, en una estrategia

claramente neodadaísta, elevando a arte fórmulas culturales populares y artesanías que son reinterpretadas de forma creativa para ahuyentar demonios. Esta serie cuenta también con otra formulación más pequeña de bastidores exentos, hoy en las colecciones del MNCARS, y un óleo de medianas dimensiones cuyo resultado recuerda al *petit point* con el que había resuelto el *courbet* abriéndole la puerta a la serie sucesiva el año siguiente.

En 1975, año de la muerte del dictador, inicia una nueva serie, *La mercantilización del arte*. Estas pinturas parten de las realizadas a partir de 1972: en algún caso continúa utilizando el mismo paisaje y vuelve a la fórmula de la superposición de dos imágenes que tan buenos resultados le

había dado en *La mujer*. Más que repetir, Oliver insiste. Aprovecha la cuadrícula que realiza con tinta y *rotring*, para imitar el espacio pautado —el de la tela que se suele utilizar para bordar en punto de cruz—, pero también la pauta cuadriculada de los libros de contabilidad. Lo hace en tres estados distintos, *in crescendo*, siendo la trama del «debe» y el «haber» cada vez más visible; en este tríptico (una de cuyas partes, la central, pertenece a las colecciones de Banco de España) esta forma de encerrar el color en una celda se convierte en un corsé que limita la pincelada. Ante la imposibilidad de entrar en el mercado (era perfectamente consciente de que su sexo biológico era un lastre en este sentido), Oliver realiza una crítica a la especulación y a las condiciones precarias de producción de los artistas, si bien en todo esto tiene especial relevancia el hecho de que ella fuera una mujer. Superpone a unas hojas de balance su paisaje alpino, una metáfora de lo que opinaba del mercado. En este sentido, compara las limitaciones que este forja en el crecimiento creativo con las que para ella significa el bordado, entendido como un corsé traumático que impide el discurso libre.

A esto se suma el cuestionamiento de la presunta originalidad y el aura de la obra de arte; para ello se sirve de técnicas neodadaístas de apropiación y manipulación. Continúa con una estrategia similar: parte de las hojas de balances económicos en las que encastra imágenes que toma de obras de artistas de alto impacto en los mercados internacionales, como Léger, Delaunay, Picabia, Rousseau y Monet³⁷. También hace lo propio con una pintura de barcas de Sorolla, *Playa de Valencia. Pescadoras* (1919). El valenciano había sido el modelo que machaconamente se proyectaba desde las aulas de San Carlos; tras su muerte, en Valencia se había producido el fenómeno del sorollismo, una horda de pintores que imitaban su iconografía regionalista, pero que, en ningún caso, se acercaban a su especial *maniera*, sino que se convertían en sucedáneos para el consumo de la burguesía local. Oliver, casi de forma terapéutica, como exorcizando demonios, circunscribe la imagen de las pescadoras a la retícula y ciñe la suelta pincelada de Sorolla a pequeñas líneas paralelas que recuerdan las estructuras de los libros de iniciación al dibujo para niños; todo aquel que siga esas pautas puede pintar un Sorolla, siguiendo la estela crítica de la pieza bordada de Courbet con concomitancias warholianas. Oliver copia todo, incluso incluye la firma del maestro valenciano.

En el *collage Sobre un cuadro de Léger*, se apropia de la litografía de 1950 *Les Tournesols*. En este caso aprovecha material de oficinista o infantil:

37 Realiza por encargo dos serigrafías de esta serie en 1975; una con la galería Juana de Aizpuru de Sevilla y otra con la galería Sen de Madrid.

chinchetas de colores para rellenar los girasoles que presiden el bodegón. Del original solo queda la imagen, ya que el lenguaje plástico ha sido arrasado por la malla. En el caso del Picabia, *L'arbre rouge (Grimaldi après la pluie)* de 1912, obra que no conservamos, este apropiacionismo *avant la lettre* es aún más radical y neodadaísta: interviene con letraset, celofanes, y hojas de contabilidad sobre la imagen de una obra prácticamente abstracta, lo que convierte su superficie en un campo de batalla de difícil interpretación, se convierte en forma. El Rousseau del que partió Oliver es *Le repas du lion* (1907): aquí elige un pequeño fragmento, las inmensas flores naranjas del follaje selvático, y prescinde del león alimentándose de su presa en la parte inferior del cuadro. Una escena cruenta dulcificada en el original por el lenguaje colorista y naif del Aduanero queda reducida a un bodegón que Oliver perimetra con una cenefa de hojas de Letraset³⁸:

«En Letraset había hojas enteras de cenefas, así como personas, láminas traslúcidas para hacer sombras, árboles, letra [...] el letraset es liso para ensombrecer algunas zonas. Las hojas de contabilidad y el papel milimetrado estaban situados en las zonas claras»³⁹.

Se da la circunstancia de que Ángela García Codoñer, también valenciana, se servía de cenefas en sus piezas de los años 70. Se trata de una casualidad, ya que, aunque se conocían, estas artistas no tenían demasiada relación ni intercambiaban experiencias. Han coincidido fundamentalmente a partir de la reescritura de la historia del arte llevada a cabo en las últimas dos décadas, lo que en cierto modo las ha emparejado poniendo en evidencia un cierto paralelismo discursivo e iconográfico. La referencia de la que se sirve Oliver es el letraset, un material de oficina, mientras que García Codoñer utiliza los patrones de la revista *Burda* o las blondas de las mercerías.

Oliver presenta una pintura en la *V Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes* que se exhibirá en el Ayuntamiento de Valencia y en las Atarazanas de Barcelona, donde la artista perderá su pista. En la fotografía que se conserva de esta pintura observamos que la artista se apropia de un cuadro de Robert Delaunay, *L'équipe de Cardiff* (1913), una pintura simultaneísta que mezcla modernidad y *rugby*. La parte inferior de la pintura era en su origen una apropiación: Delaunay copió una fotografía deportiva de la revista *Vie au Grand Air*, a lo que sumó en la parte superior una postal panorámica de París de 1909 con la Torre Eiffel, un avión biplano y una noria, La

38 Letraset, una empresa nacida en los años 50, tenía un gran catálogo de alfabetos tipográficos que solían utilizar, fundamentalmente, los diseñadores gráficos.

39 Entrevista telefónica con Oliver (24/5/2022).

Grande Roue. Si Delaunay construye su cuadro con fragmentos de otras imágenes, sesenta años después Oliver recontextualiza el partido de *rugby* y lo superpone a una manifestación de la China maoísta que obtiene de una fotografía en blanco y negro de la prensa ilustrada. Cuestionamiento, pues, de la originalidad, de la autoría y de la genialidad en una vuelta de tuerca que, además, genera un paralelo entre los deportes de masas y la manipulación de estas por las dictaduras para influir en su conducta y en su sistema de valores.



Isabel Oliver y Vicente Mas, junto a Eva Mas Oliver en 1974. Fotografía del archivo familiar.

A finales de los años 70 Isabel Oliver vuelve a la facultad de Bellas Artes mientras trabaja en el estudio de arquitectura de Vicente Mas como diseñadora gráfica y de interiores. Finaliza la especialidad de grabado —volviendo a retomar de hecho sus antiguos motivos de paisaje— y finalmente es contratada para impartir docencia en San Carlos en 1983. Cabe reseñar que durante los dos años de estudios de grabado es madre por segunda vez (su hijo nace en 1981). Se decanta durante estos años por la carrera académica, defendiendo una tesis doctoral bajo la dirección del profesor Felipe Garín: *Las ilustraciones contenidas en los libros valencianos del siglo XVI, conservados en los fondos de la biblioteca Nicolau Primitiu* (1987). Al año siguiente oposita como profesora titular en el área de pintura, coronando su carrera con la cátedra en 2003.

Además de profundizar en la técnica del grabado, pinta unos paisajes oníricos, apocalípticos, como en ruinas, unos canchales con mucho color de los que a veces emergen solitarias figuras ensimismadas y en otras implosionan. Durante estos años de general «vuelta a la pintura», Isabel Oliver presenta estos cuadros en una exposición individual: *Paisajes con figuras* (Museo Nacional González Martí de Valencia, 1988). A esta serie, de forma orgánica, le seguirán *Paisajes pétreos*, a principios de la década de los años 90, y *Arqueología del presente* (1991-1996), propuesta en la que ironiza sobre la consideración de su trabajo en el mercado y la historia del arte reciente. Para ello revisita algunos de los motivos paisajísticos de los 70, pero también la serie de brochazos de finales de los 60; asimismo, genera piezas de



s. XX. d. C.

Documentos escritos afirman que la imagen
representa a una extraña mujer llamada
Isabel Oliver, dedicada a la elaboración
de objetos inútiles entre 1971 y 1999.

Autorretrato. De la serie Arqueología del presente,
1991-1996. Aguafuerte.

hormigón de las que surgen, semienterrados, objetos de su cotidianeidad junto a fósiles prehistóricos, simultaneando tiempos y presentando el objeto habitual como un hallazgo arqueológico del futuro. Continúa cruzando tiempo y espacio y su análisis del presente concebido como ruina; de nuevo es el paisaje el que vehicula el discurso en *Jugar con el Tiempo* (1996-1999) o *Visiones de la Naturaleza* (1999-2001); en esta última serie experimenta con la luz, el formato y la idea de desaparición. *La ciudad construida* se erige como un auténtico catálogo estratigráfico de la arquitectura de la ciudad de Valencia levantada a lo largo de su historia. Mientras que en *La ciudad contada* (2000-2009) utiliza los textos descriptivos de los edificios para construir paisajes que, en fragmentos, relatan cómo fue siglos atrás la ciudad (2000-2009). Oliver construye, asimismo, un pincel de tres metros, *Pincel de luz*, con metacrilato, acero y neón: manifiesta que su instrumento fundamental de trabajo es el color luz y la imagen digital. Esta nueva herramienta desemboca en las espectaculares marinas de rojo sangre de *Secuencias del Mediterráneo* (2015-2020) donde denuncia el drama de la emigración en patera. El paisaje, siempre el paisaje entendido como lugar.

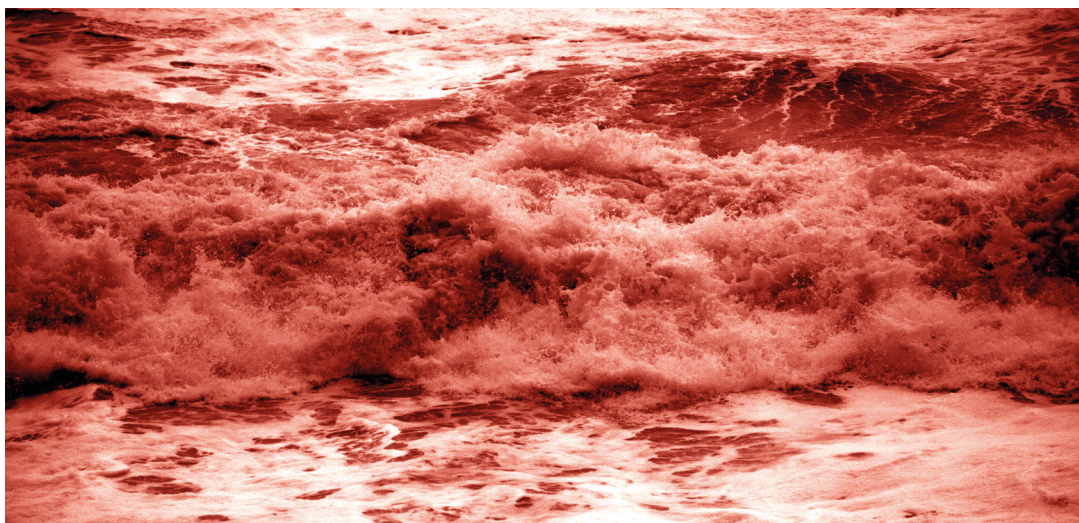
En paralelo a estas series, en 2015 comienza a retomar los discursos feministas que tan poco éxito tuvieron en los años 70. Me entrevisté por vez primera con ella en su aula de la UPV en el año 2011. Yo entonces entrevistaba a las artistas españolas de su generación para un proyecto de investigación financiado por el MNCARS y Ángela García Codoñer me había dado su nombre. A principios de la década pasada su trabajo de los años 70 estaba prácticamente sepultado. Tras conocer estas series las comencé a introducir en los proyectos de los que era comisaria y que proponían un relato alternativo de la historia del arte. El pop se interpretaba en España como un lenguaje fundamentalmente masculino, con nombres que llevaban acaparando los proyectos de tesis del arte comprometido de los años 60 y 70 como

Equipo Crónica, Equipo Realidad, Eduardo Arroyo, o Genovés, entre otros. En *100 años en femenino* (Centro Cultural Conde Duque de Madrid, 2012, Olivia María Rubio e Isabel Tejeda) expuse *Reunión feliz*⁴⁰; en *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)* (IVAM, Valencia, 2018, Isabel Tejeda y María Jesús Folch) se presentaron once trabajos y estuvieron representadas todas las series producidas en los años 70⁴¹. Nunca, hasta la muestra del IVAM, se habían mostrado juntas tantas obras de Isabel Oliver. Respecto a *Genealogías feministas de esta década en España* (MUSAC, León, 2012, Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga), que expuso *Cosmética*, participé con el ensayo que analizaba a las artistas españolas del tardofranquismo⁴².

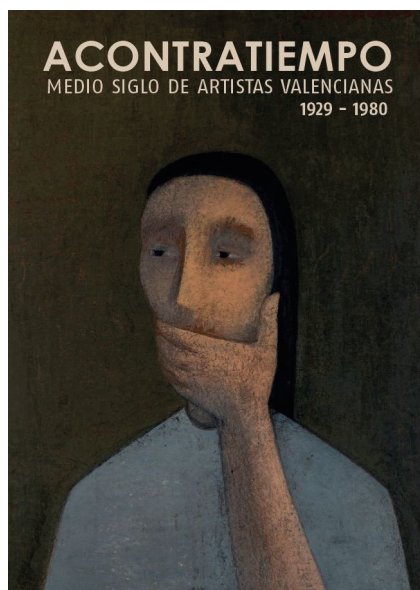
40 María Rubio, O. y Tejeda Martín, I. (eds.). (2012). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. AC/E – Ayuntamiento de Madrid.

41 Tejeda Martín, I. y Folch, M. J. (dirs.). (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. IVAM. También desde entonces he presentado su trabajo en foros académicos, congresos y encuentros de especialistas, como el Museo Gulbenkian de Lisboa, el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, el IVAM, las universidades de Barcelona, Murcia, Valencia y Alicante, el Ayuntamiento de Dénia, o el Museo Carmen Thyssen de Málaga, entre otros. Tras *A contratiempo*, la Universidad de Valencia encarga al profesor Pascual Patuel una retrospectiva de la artista que tuvo lugar en La Nau en 2019 bajo el título *Isabel Oliver. Quaranta anys d'art compromés (1970-2009)*.

42 Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta (2013). En MUSAC (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 181-206). MUSAC/This Side Up.



1 Mar. De la serie *Secuencias del Mediterráneo*, 2019-2020
Digital y óleo sobre lienzo, 108 x 230 cm



Portada del catálogo *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas 1929-1980*.

Proyectos fundamentales para dar a conocer el trabajo de Oliver y para que fuera seleccionado en la muestra de tesis *The World Goes Pop* en la Tate Modern (2015).

Tate Modern expuso trabajos de los 60 y 70 de Isabel Oliver, Ángela García Codoñer, Eulàlia Grau y Mari Chordà, lo que provocó que el interés por su trabajo creciera exponencialmente en España a partir de ese momento. Algunas de 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 que, desde principios del milenio, se había erigido como nuevo juez artístico del siglo XX, haciendo el *sorpasso* al MoMA. El mercado también se interesó por ellas: algunas galerías están revisando la producción realizada por mujeres del tardofranquismo con exposiciones retrospectivas

de su obra⁴³. En estos momentos la pintura de Isabel Oliver está expuesta desde 2019 en la colección permanente del Museo Reina Sofía, habiendo sobrevivido en sala a los dos últimos *rehangs*; su trabajo puede analizarse en contexto, junto al de sus compañeras de generación, en el *site* destacado que el museo tiene colgado en su página web⁴⁴.

43 Mayoral, de Barcelona, se ha ocupado de Mari Chordà (también de Juana Francés); Freijo, de Madrid, ha hecho lo propio con la muestra *S. L. Sus labores* (1974-1980) de Ángela García Codoñer, artista a la que comisarié una retrospectiva con la obra de los 70 en la galería Punto de Valencia en noviembre de 2015. José de la Mano se ha centrado en las artistas abstractas de la época, algunas de las cuales, como el trabajo de Ana Buenaventura, ya pueden verse en las colecciones del MNCARS. Vid. Tejeda. (2020). Líneas paralelas. Seis artistas iberoamericanas de los años 60 y 70. En galería José de la Mano (eds.), *Líneas paralelas* (pp. 2-19).

44 La sala *Fuera del canon. Las artistas Pop en España*, junto a las adquisiciones que la posibilitaron, nació de mi investigación en el MNCARS (2011-2012). 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 *Artistas mujeres y tardofranquismo*. Comisarié, asimismo, el *site* destacado del MNCARS: *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección*, presentado en marzo de 2020. <https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop> [En línea; última entrada 15/5/2022].

Aunque la muestra de Tate Modern no fue pionera en ligar pop y feminismo, consiguió que este relato se impusiera sobre el que había reinado desde los años 60; el museo londinense se había convertido en un altavoz privilegiado y resultaba factible cambiar un relato que reivindicaba una variante política para el pop que, además, había sido predominante en España debido a la dictadura⁴⁵. Como he indicado en un ensayo realizado casi



La serie *La Mujer* en la exposición *The World Goes Pop* en 2015.

en paralelo a este, en *The World Goes Pop* «[...] se incluía tanto a hombres como mujeres al tiempo que se miraba hacia Latinoamérica, Europa del Este, península ibérica, Asia, etc. Se prescindía de los grandes nombres cuestionando que el Pop fuera un producto anglo-norteamericano: no se contaba con Warhol, Lichtenstein, o Hamilton, aunque sin duda estos artistas estuvieran como sujetos omitidos, como representantes del canon que se pretendía abolir. La presencia de Equipo Crónica, Equipo Realidad o Rafael Canogar ilustra la discreta imagen exterior de algunos de nuestros más conocidos artistas que, si estaban en esta muestra, es porque no se les consideraba parte del Olimpo pop»⁴⁶.

Este foco inusitado puesto en su trabajo provoca un *shock* a Oliver, que empieza a digerir lo que le está pasando ya a punto de jubilarse; a partir de entonces decide revisitar su pasado. Abre las planeras de su estudio, encuentra antiguos bocetos que nunca trasladó al lienzo, recupera fotografías en blanco y negro de cuadros desaparecidos o perdidos, y comienza a rescatar su propia memoria. Vuelve a pintar un cuadro importante de 1971, su particular versión de *Las tres Gracias* de Rubens (vid. *supra*), si bien en un formato que no coincide con el original de El Prado. Se redime, asimismo, pintando aquellos viejos bocetos casi de forma terapéutica —estos dibujos están presentes en la UMH en una vitrina de la exposición *Contexto y geografía política del pop en España* (Sala Gris, Elche, 2022)—. Muchos de estos bocetos presentaban una idea simple que ha debido ser rematada, cerrada, ahora; así, se han datado 1970/2015, si pertenecen a la serie *La mujer*, o 1973/2015 si lo hacen a *El juego*.

45 Vid. Dercon, C. (2015). Director's Foreword. En Yale University Press (eds.), *The World Goes Pop* (p. 9).

46 Ángela García: arte feminista en la primera mitad de los años 70 en España. En I. Tejada (dir.), *Ángela García Codoñer* (pp. 4-62). Diputació de València.



Cartel de la exposición documental que acompañaba la muestra de Oliver en la UMH en Elche.

En muchas de estas pinturas, Oliver cita obras antiguas que aparecen como guiños en pequeños detalles. Así, lleva a cabo *La pareja*: un hombre y una mujer que juegan al parchís sin aparentemente comunicarse entre sí; el tablero tiene la imagen del acrílico *La familia*, de la serie *La mujer* de 1970-1971. En *Game Over* dos parejas intentan jugar con unos bastos cortados en pedazos (para esta obra recurrió como modelo a Vicente Mas y a tres de sus compañeros de la Escuela de Arquitectura de la UPV). *Reverso* da un mayor sentido de perspectiva histórica al boceto de los años 70, ya que en dos de los personajes se puede apreciar la silueta de espaldas de Solbes y Valdés, observando en la calle de una gran ciudad, y rodeados de rascacielos, como llueven naipes, unas cartas de las que solo pueden apreciar la parte de atrás (una imagen que tiene reminiscencias de *Golconde* de René Magritte, 1953). En *No quiero ser Marilyn*, un título suficientemente ilustrativo, la cita es cinematográfica al elegir un fragmento de la escena de la falda de

La tentación vive arriba de 1955 (en lugar de la rejilla de ventilación del metro, lo que provoca que se levante el vestido de The Girl —el personaje nunca tuvo nombre propio—, son las cartas de la baraja española boca abajo o rotas). Finalmente, *Señoritas rosas* representa a tres jóvenes como los tres monjes del taoísmo japonés: Izawazaru se tapa la boca para no hablar mal de otras personas, Mizaru oculta sus ojos para no mirar lo que no es beneficioso y Kikazaru se tapa los oídos para no escuchar lo que pueda dañarnos; lo que hay frente a ellas es el dominó de cantos biselados de su serie *El juego* de 1973.

En 2019 continúa el proceso de exorcizar demonios del pasado, si bien ya no parte de ninguna serie en concreto. Es un trabajo totalmente nuevo en el que realiza un análisis crítico de cómo fue su formación como mujer en los años 50 y 60 poniendo especial énfasis en el papel que tuvo la Sección Femenina de Falange a la hora de construir españolas hacendosas y sumisas. Los entornos en los que Oliver pinta a estas mujeres bordando son similares; interiores iluminados por una ventana lateral, pero con una decoración muy sobria, casi monástica; en realidad son apropiaciones de las obras del pintor danés del siglo XIX Vilhelm Hammershøi (Copenhague, 1864-1916).

En tres de estas pinturas las bordadoras, enfrascadas en su labor, aparecen aparentemente pixeladas, si bien en realidad lo que está haciendo Isabel Oliver es recuperar un recurso lingüístico que había utilizado tanto en la serie *De profesión, sus labores* como en los paisajes de los años 70: la imagen —en una ocasión un autorretrato de la propia pintora— se divide en pequeñas cuadrículas rellenas de un punto de color haciendo referencia a la técnica del bordado a punto de cruz o *petit point*. Estas mujeres son, en esencia, lo que hacen, y están cosificadas, como lo estaban los paisajes de los 70. A los interiores silenciosos del pintor danés añade algunas citas que aclaran y contextualizan el sentido de la imagen: por ejemplo, si observamos con detenimiento la pared del fondo de *La educación femenina 5*, se vislumbra el carnet de la Sección Femenina de Isabel Oliver —muy visibles el yugo y las flechas junto con una fotografía tamaño carnet de la pintora en los años 60— sobre uno de los bastidores de la instalación realizada en 1974 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia. En *La educación femenina 9*, Oliver se apropia de *Jovencita cosiendo* de Hammershøi e incrusta al fondo una fotografía de finales de los años 40 de unas niñas españolas bordando. Oliver pinta mujeres en construcción, encorsetadas por la pauta del bordado o la costura; de borrosa identidad: son una que son todas, porque las españolas debían ser iguales, uniformes y enclaustradas en el interior del hogar. Carentes de deseos sexuales, esperaban el amor sublimado sin capacidad de decidir su futuro. Debían ser elegidas y si no lo eran quedaban atrapadas en la *Calle Mayor* de Bardem (1956). Oliver subraya que las mujeres que pinta el danés en el ochocientos mantienen los mismos modelos de conducta ochenta años después. Porque la Edad de Plata había sido borrada de un plumazo, volviendo todas las españolas a la casilla de salida, al orden patriarcal. Los otros cuatro cuadros de la serie, de hecho, ya no representan mujeres del siglo XIX, sino contemporáneas. Pueden vestir vaqueros y utilizar una aspiradora; sin embargo, parece que su sino (soportar el peso principal del mantenimiento de la familia y la casa) no ha cambiado en exceso.

En 2020, coincidiendo con el periodo de confinamiento provocado por la crisis sanitaria de la COVID-19, realiza una serie de autorretratos («como no tenía modelos, me pinté a mí misma»). Con uno de ellos vuelve a apropiarse y a transformar pinturas de los siglos XVI y XVII, fundamentalmente del Museo del Prado. En *Las pintoras*, interpreta todos los personajes femeninos del primer plano de *Las hilanderas* de Diego Velázquez, como en un eco. La rueca ha sido sustituida por un pequeño lienzo y la mujer que hila a la derecha del cuadro sostiene un pincel mientras observa uno de los paisajes pop que Oliver pintó en la primera mitad de los años 70. La artista se observa a sí misma, generando una alegoría del proceso que estaba experimentando desde 2011: en la recuperación de su memoria pasada, reivindica su lugar en la historia del arte más reciente de forma similar a como hizo el pintor barroco sevillano tanto en

esta pintura como en *Las meninas*. Al fondo se mantiene el cuadro dentro del cuadro, una escena de la fábula de Aracné —la particular reivindicación de Velázquez de la pintura como una cosa mental—. Recordemos que precisamente el tapiz que sirve de fondo a esta escena representa *El rapto de Europa* de Tiziano, que más tarde copiaría Rubens, una pintura sofisticada en la que la materia, el hilo, es la herramienta para construir la imagen, la obra de arte. A los pies de las Isabeles, uno de los libros fundamentales de la autoconciencia feminista de los años 60 y 70, *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1949).

Esta pieza le empuja a iniciar *Paseos por el museo*, serie que le va a ocupar hasta hoy y que se encuentra todavía en proceso de producción. Oliver se pregunta por la visibilidad de las mujeres en el pasado y cómo están representadas en los museos. Hoy somos, como ellos, consumidoras de imágenes, y al enfrentarnos a la representación de nuestras antecesoras se pone en evidencia el dispar maridaje a lo largo de la historia entre mujeres y varones y el arte. En este sentido, el vínculo de las mujeres con el arte está en consonancia con la participación femenina en la producción creativa, ya que la decisión de convertir sus cuerpos desnudos en objetos pintados se liga más bien a una fórmula masculina de aunar voyeurismo y representación. En el pasado las mujeres mantenían con la producción de imágenes, por tanto, una relación limitada por los usos y costumbres patriarcales acerca del papel que debían asumir en la sociedad, la política y la economía.

Precisamente, sabemos que en las colecciones reales los cuadros de carácter mitológico, es decir, aquellos que podían incluir mayoritariamente imágenes de desnudos femeninos y que hoy interpreta Isabel Oliver, estaban pensados para un espectador varón. El género mitológico, proveniente de la tradición grecolatina, representaba alegorías morales, siendo una de las pocas coartadas que tenían los artistas, pero también los comitentes, para prescindir de las estrictas normas del decoro respecto a la representación del cuerpo humano desnudo. Era una manera de saltarse los controles y censuras que provenían de los poderes fácticos —la Iglesia era la poderosa institución que controlaba los aspectos ligados a la moralidad—.

La célebre colección de *Poesías* que encargó Felipe II a Tiziano se colgaron originalmente juntas dentro un gabinete privado. Cuadros que, en este caso, por tratarse del monarca más importante del orbe occidental en esos momentos, podían permitirse carecer de las obligadas lecturas alegóricas y moralizantes —lo que Erwin Panofsky denominara simbolismo cubierto— y servir para el solaz erótico y algo más prosaico del rey. Para despertar su deseo. Incluso se ha especulado con la posibilidad de que el personaje masculino retratado en *Venus y Adonis* podría ser rey (el desnudo femenino

de esta pintura, de espaldas y mostrando las nalgas, es uno de los cúlmenes de la pintura erótica del siglo XVI). También se ha contemplado la posibilidad de que la *Dánae* fuera el retrato de una de las amantes del monarca.

El nieto de Felipe II, Felipe IV, colgaba parte de estos cuadros, y otros posteriores de similar iconografía, en un gran salón con acceso directo a los jardines del Alcázar. Estas pinturas solían estar cubiertas al paso de la reina y sus damas por decoro, destapándose solo con la visita del monarca. Así, las mujeres no podían consumir estas imágenes con la finalidad aparentemente de protegerlas y mantener intacta su honra (más bien las de sus maridos y dueños), algo que cuando empezaron a ser productoras visibles, en el siglo XIX, se mantuvo al prohibir a las jóvenes la asistencia a la asignatura de anatomía o dibujo del natural.

Como ha denunciado Peio H. Riaño en su libro *Las invisibles. ¿Por qué el museo de El Prado ignora a las mujeres?*, los títulos de estas magníficas pinturas del museo ocultan violencia contra las mujeres. Este periodista analiza cómo en El Prado continúan figurando títulos que «inventaron historiadores de mitad del siglo XIX» y que se servían de eufemismos como «raptos», «robo o sorprendidas», subrayando que «ninguno de los títulos que definen hoy estos cuadros es el original»⁴⁷. La palabra robo es especialmente sangrante, ya que bajo ella se cuela que ese cuerpo pertenece a otro, sea un padre, un marido o un prometido.

Oliver parte de pinturas de Tiziano o Rubens. En *Dánae recibiendo una lluvia de oro*, de Tiziano (1560-1565), la joven recostada en el lecho está siendo engañada bajo una treta: Júpiter se transmuta en diminutas pepitas de oro y, así, según la página web del museo, «posee» a la joven, que es otro eufemismo para relatar que está siendo violada⁴⁸. La palabra «raptos» oculta sendas agresiones sexuales, la que corresponde a *El rapto de Europa* (original de Tiziano de 1560 que conservamos en el museo español por una copia de Rubens) y *El rapto de las hijas de Leucipo* (Rubens, 1616, en este caso en la Alte Pinakothek de Múnich). En estas dos pinturas la voluntad de las mujeres ha sido extirpada, bien a través de la burla, de la celada, o con el uso de la violencia física. *El rapto de Europa*, princesa fenicia embaucada con argucias por Júpiter, parte de las *Metamorfosis* de Ovidio:

47 Riaño, P. H. (2020). *Las invisibles. ¿Por qué el museo de El Prado ignora a las mujeres?* (p. 137). Capitán Swing.

48 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro/0da1e69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c> [En línea; última entrada 30/5/2022].

«[...] Se atrevió también la princesa, sin saber a quién montaba, a sentarse sobre el lomo del toro; entonces el dios, apartándose poco a poco de la tierra y de la arena seca [...]. Se asusta Europa y vuelve su mirada a la costa que, raptada, va dejando atrás, y con la diestra agarra un cuerno, apoya la otra sobre el lomo; tremolantes, sus ropas se ondulan con el viento». Por su parte, las hijas de Leucipo, Hilaíra y Febe, son representadas por el pintor flamenco en el momento en el que son secuestradas por sus primos Cástor y Pólux, ayudados por Cupido. En la obra de Rubens, las dos mujeres, por supuesto desnudas, presentan una gran resistencia retorciendo sus carnosos cuerpos.

Oliver fuerza las pinturas. En el caso de Dánae, la princesa argiva ha sido aparentemente avisada y ha huido del lecho; las gotas doradas rebotan inermes, sin posibilidad de fecundación sobre las sábanas. La Europa de Tiziano ha desmontado de los lomos del toro, abandonado a su suerte en el agua, y sale volando por las salas del museo. Por su parte, las hijas de Leucipo han encontrado otro cuadro en el que residir, un espacio vetado a sus captores y agresores. En estos dos últimos casos, Oliver subraya el lugar de la enunciación, un museo abierto en la actualidad.

También, en 2020, pinta *Recintos privados*, tres cuadros que describen el hábitat de un depredador sexual, de un hombre que considera que los cuerpos de las mujeres son posesiones para ser consumidas. Recupera en esta serie la idea de grisalla y también las apropiaciones de la historia del arte de sus pinturas de 1970 y 1971. En *Su casa*, el caballero está sentado en un cómodo sillón de orejas mientras lee el periódico. Es el rey del hogar, como indica a sus pies el gran mastín escapado de un cuadro de corte, *Las meninas*, al tiempo que la mujer con la que está casado aparece pequeñita, encerrada en una jaula (una apropiación aquí de un fotomontaje que la germanoargentina Grete Stern produjo para la revista *Idilio*). Las referencias a *Reunión feliz* son obvias. Este señor tiene su propio gabinete de curiosidades, una sala donde guarda *Sus trofeos* y que atesora disecados los animales que ha cazado, y sus conquistas femeninas. Finalmente pinta el club, un espacio de fraternidad masculina donde impera la discreción, decorado con pinturas de desnudos decimonónicos (*El nacimiento de Venus*, de Antonio Esquivel, 1842, Museo del Prado) y la cosificada mujer/lámpara, de nuevo una cita a Stern. Una cuarta pintura, *Merienda en la biblioteca*, producida en 2022, hace referencia a la pederastia al incluir en una estancia forrada de libros, el espacio de un «intelo», la pintura *El rapto de Ganimedes* (Rubens, 1636, Museo del Prado).

Finalmente, en los últimos años ha pintado *Con memoria*, una serie que visibiliza a las mujeres en los conflictos bélicos. En un interior ruinoso, siempre el

mismo, se abre un ventanal con una ciudad aniquilada por bombardeos aéreos. Sobre este escenario Oliver superpone distintas imágenes. En una de ellas se apropia de la fotografía de tres mujeres rapadas por haber colaborado con el ejército alemán (Francia, 1945). Una práctica común que sufrieron las disidentes de izquierda que habían luchado por la II República tras la Guerra Civil: podían ser purgadas con aceite de ricino, como le ocurrió a mi tía abuela Isabel Tejeda Bueso, o rapadas. Una represalia específicamente pensada para las mujeres que se hacía con escarnio en la plaza pública, con reminiscencias de los juicios inquisitoriales en los rollos o picotas a las afueras de las poblaciones con jurisdicción propia. Se las rapaba como castración simbólica al cortar una de las señas de femineidad más visibles, el cabello. La serie es larga e incluye también a reporteras y fotógrafas de guerra, como Gerda Taro (parte integrante de la marca Robert Capa), que falleció en el repliegue republicano en El Escorial en 1937, o Dickey Chapelle, reportera que cubrió la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam.



Isabel Oliver en su estudio con la obra de los años 70.

Este proyecto expositivo, que ha contado con una contextualización histórica en la Sala Gris de la UMH, pone en evidencia que los museos han sido espacios de desmemoria, que, como planteara Voltaire y más tarde Walter Benjamin, la historia la escriben los vencedores: los que ostentan el poder se apropian de los relatos; se marcan como absolutos, tanto desde la historiografía como desde la museografía, narraciones históricas parciales en las que el 50 % de la población, las mujeres, ha estado infrarrepresentado. Las artistas y, especialmente en el siglo XX, las artistas feministas, han habitado históricamente los márgenes de estos metarrelatos promocionados como universales. Por ello, esta exposición se cierra con un autorretrato de Isabel Oliver cargada con un bote de cola tras forrar un muro de sus referentes feministas; mujeres de ayer, como Pardo Bazán o Clara Campoamor, que pusieron las bases para que, tanto ella como las españolas de generaciones posteriores, podamos construir nuestras vidas libres y de forma autónoma (*Mujeres*, 2020).



Las tres Gracias. De la serie La mujer, 1970 (pintura destruida)
Óleo y acrílico sobre lienzo, 220 x 182 cm



Las tres Gracias. De la serie *La mujer*, 1970-2017
Óleo y acrílico sobre lienzo, 157 x 124 cm
Colección particular



Cosmética. De la serie *La mujer*, 1970-1973
 Acrílico sobre lienzo, 98 x 98 cm
 Colección particular



Reunión feliz. De la serie *La mujer*, 1970-1973
Acrílico sobre lienzo, 98 x 98 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



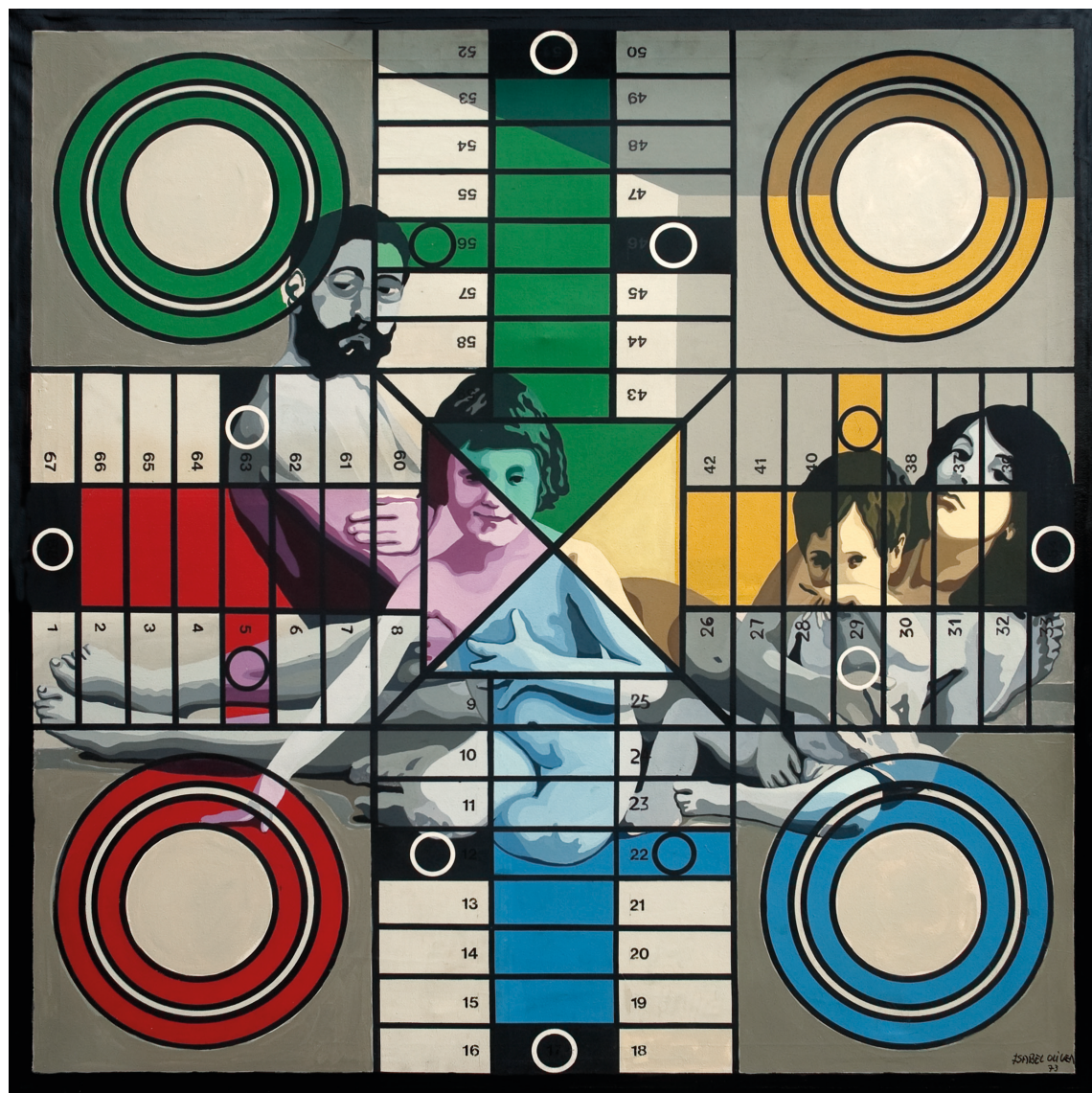
¡¡Es niña!! De la serie *La mujer*, 1770-1773
Acrílico sobre lienzo, 98 x 98 cm
Colección particular



Familia numerosa. De la serie *La mujer*, 1970-1973
 Acrílico sobre lienzo, 98 x 98 cm
 Fons d'Art i Patrimoni de la Universitat Politècnica de València

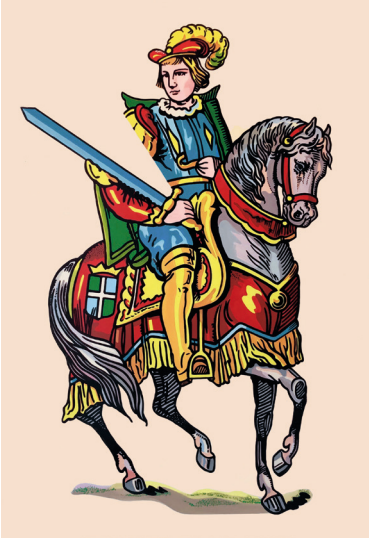
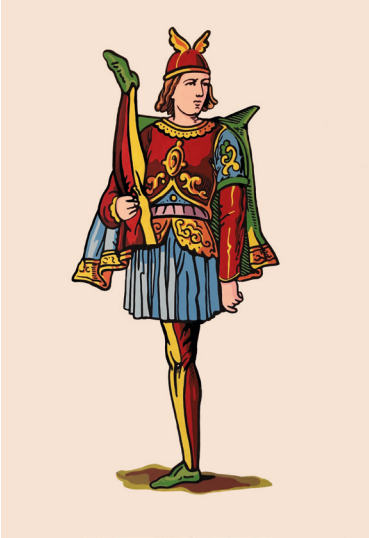


Cirugía. De la serie *La mujer*, 1970-1973
 Acrílico sobre lienzo, 98 x 98 cm
 Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)



La familia. De la serie *La mujer*, 1970-1973
 Acrílico sobre lienzo, 98 x 98 cm
 Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

De la serie *El juego*, 1973
Acrílico sobre cartón, 72 x 51 cm
Colección particular





Salita pop. De la serie *El juego*, 1973
Acrílico sobre madera, 80 x 80 cm
Colección particular



De la serie *El juego*, 1973-1974
Piezas de madera pintadas con acrílico, 15,5 x 7,5 x 3 cm cada pieza
Colección particular



De la serie *El juego*, 1973-1974
Piezas de madera pintadas con acrílico, 19 x 12 x 1 cm cada pieza
Colección particular





De la serie *El juego*, 1973-1974

Piezas de madera pintadas con acrílico, medidas variables
Colección particular



De la serie *Paisajes pop*, 1973-1974
Acrílico sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



Serie Paisajes pop, 1974
Maquetas para la realización de etiquetas para botes de paisajes al natural y en almibar



Botes de metal, 11 x 7,5 x 7,5 cm unidad
Imagen impresa sobre papel



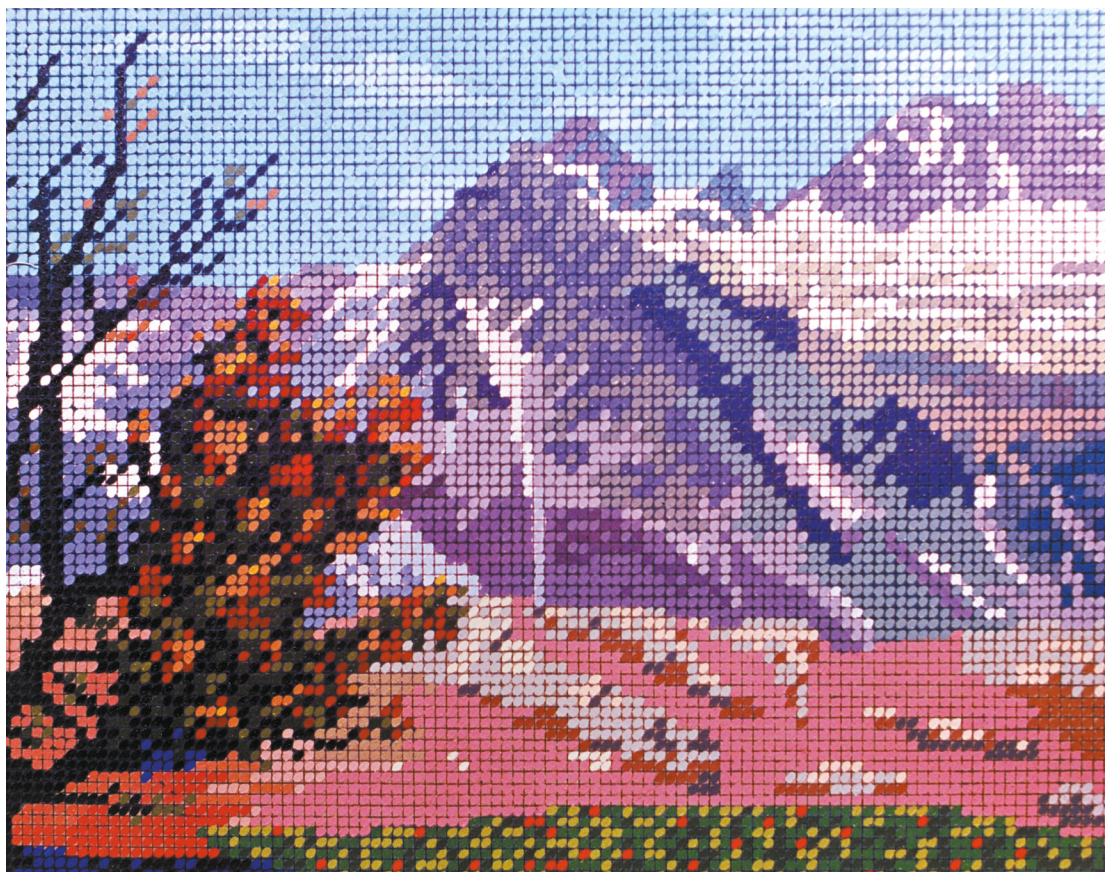


Bocetos para las series *De profesión, sus labores* y *La mercantilización del arte*, 1972
Gouache sobre cartón, 47 x 41 cm



De la serie *De profesión, sus labores*, 1972-1974
 Óleo sobre lienzo, 82 x 104 cm
 Colección particular

De la serie *De profesión, sus labores*, 1972-1974
 Montaje de bastidores que forman parte de la obra representando el mismo paisaje
 Serigrafías sobre lienzo, 20 cm de diámetro cada unidad
 Colección particular



De la serie *De profesión, sus labores*, 1972-1974
Óleo sobre lienzo, 82 x 104 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Fotografía del montaje de la obra de Isabel Oliver en la galería Atenas. Zaragoza, 1973



De la serie *Paisajes pop*, 1974
Acrílico sobre madera, 11 cm de diámetro cada unidad
Colección particular



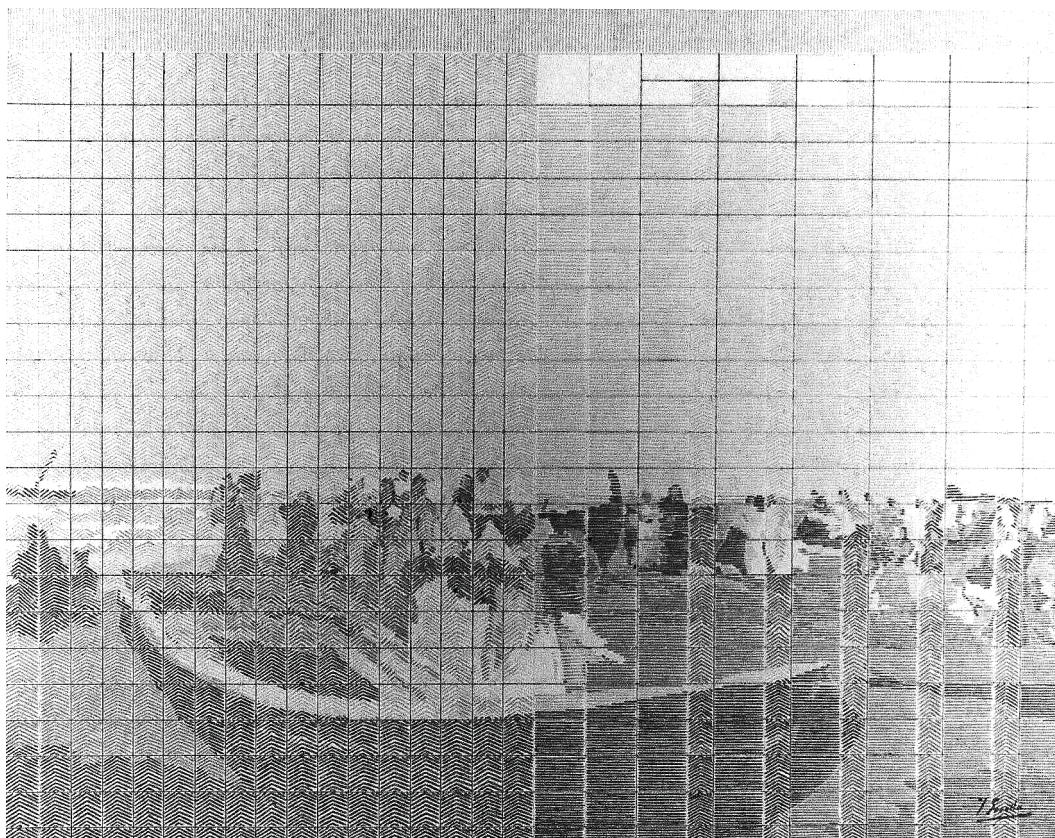
De la serie *De profesión, sus labores*, 1972-1974
 Textil bordado, 85,5 x 93,7 cm
 Colección particular



De la serie *De profesión, sus labores*, 1973-1974
Exhibition copy producida en 2018
Imagen digital sobre lienzo, 20 cm de diámetro cada unidad
Vista de la exposición en la Sala Universitas (UMH)
Propiedad del Instituto Valenciano de Arte Moderno



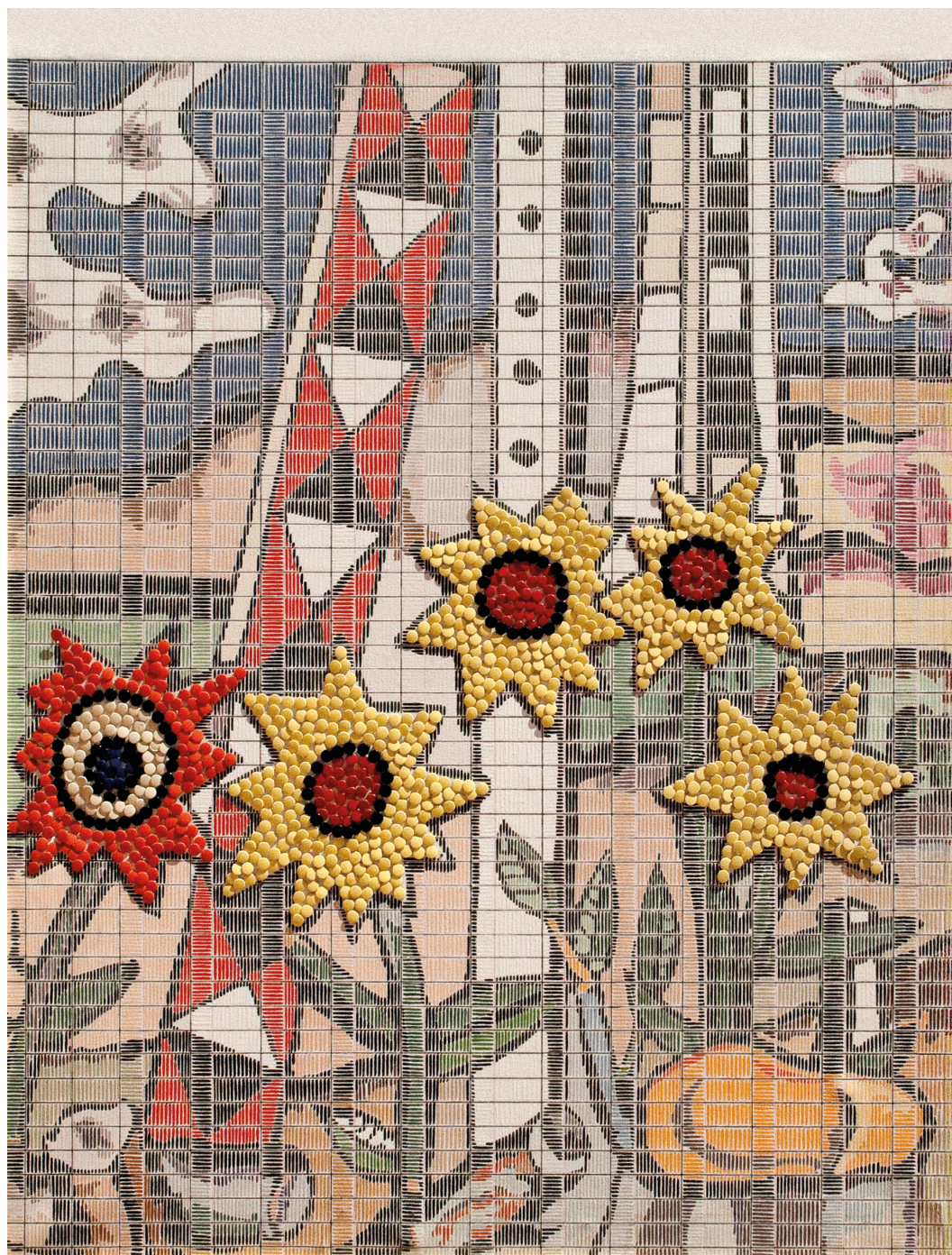
Instalación de los bastidores en el IVAM, 2018
Fotografía de Isabel Tejada



Sobre un cuadro de Sorolla. De la serie La mercantilización del arte, 1975 (obra en paradero desconocido)
Acrílico sobre lienzo, 104 x 82 cm



Sobre un cuadro de Léger. De la serie La mercantilización del arte, 1975
Serigrafía, 46 x 61 cm



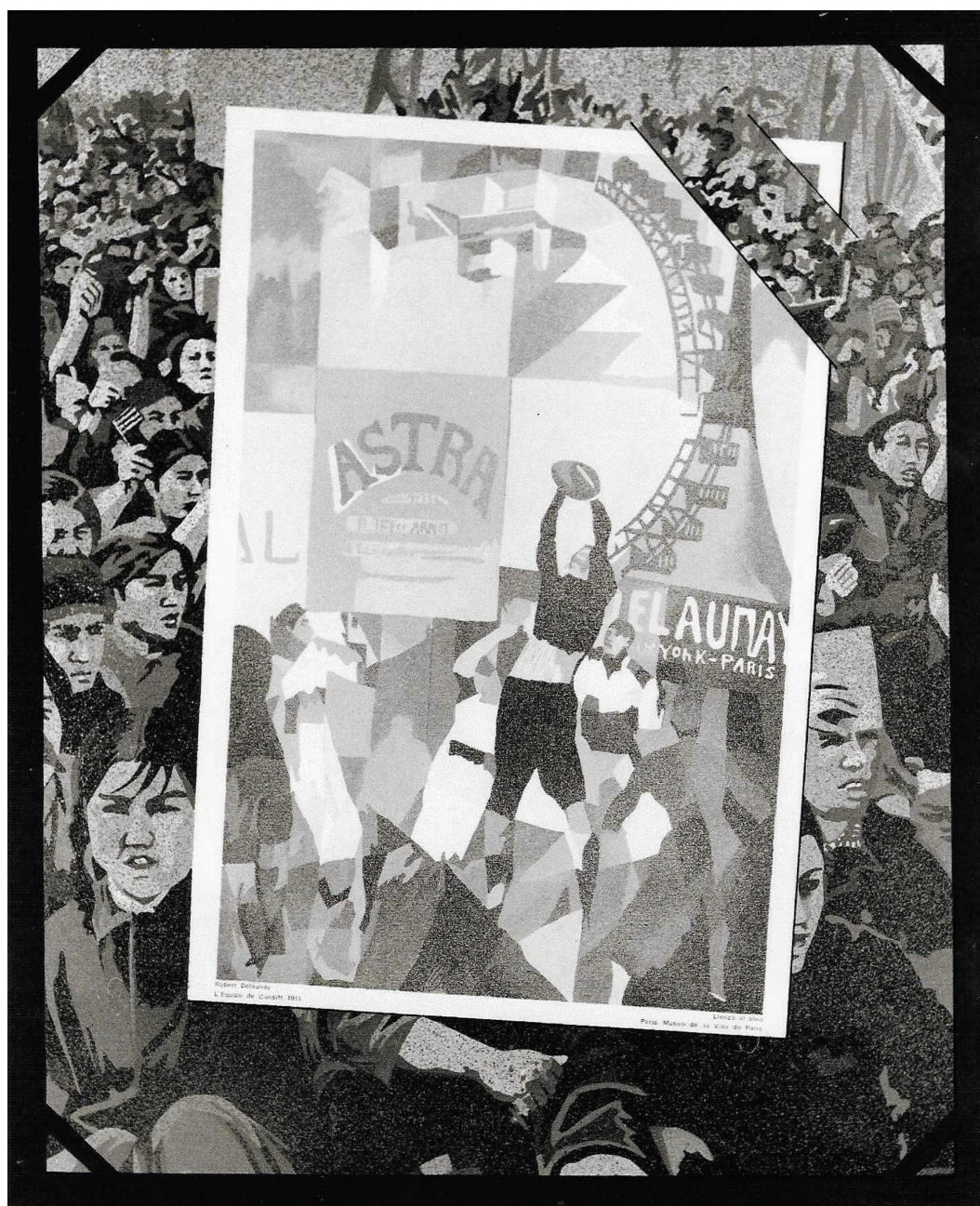
Sobre un cuadro de Léger. De la serie La mercantilización del arte, 1975
Acrílico y chinchetas sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



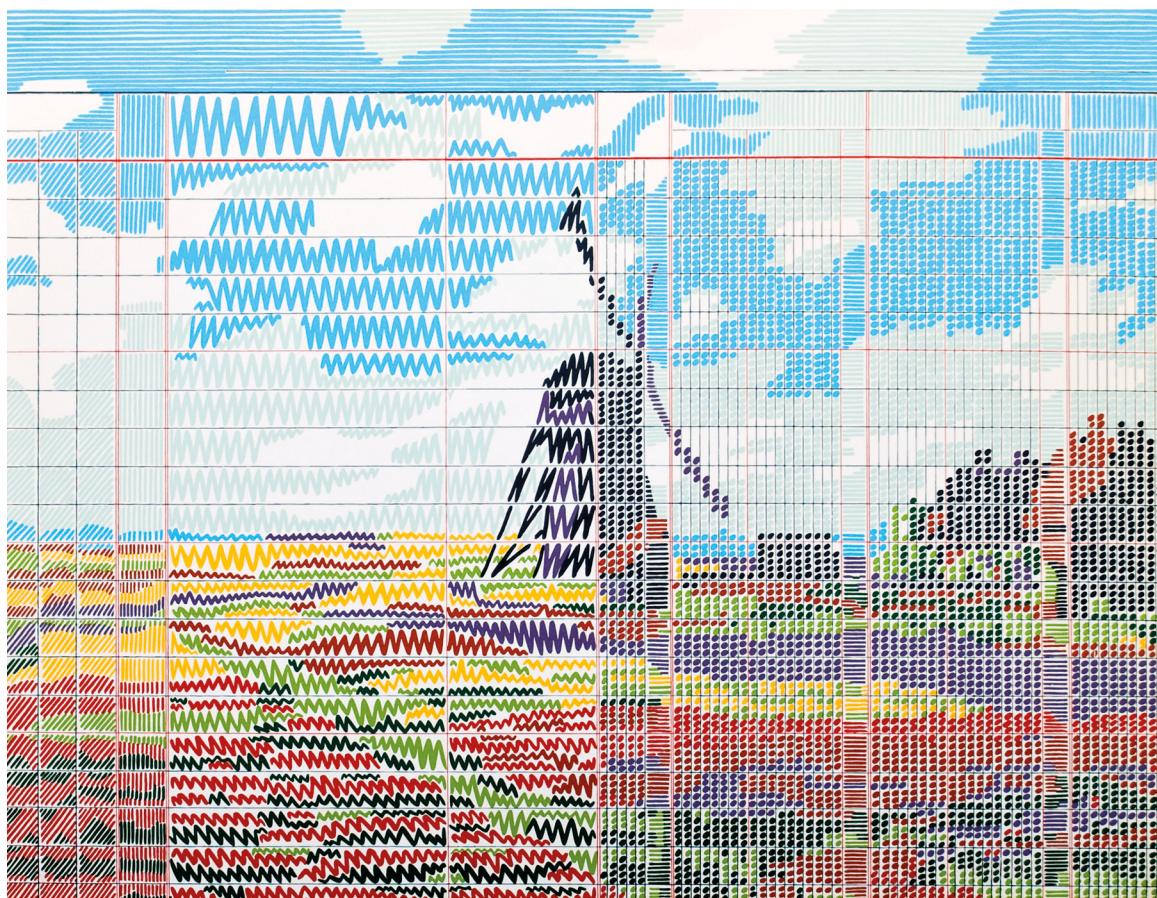
Sobre un cuadro de Picabia. De la serie La mercantilización del arte, 1975
Letraset, hojas de contabilidad, celofán y acrílico sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



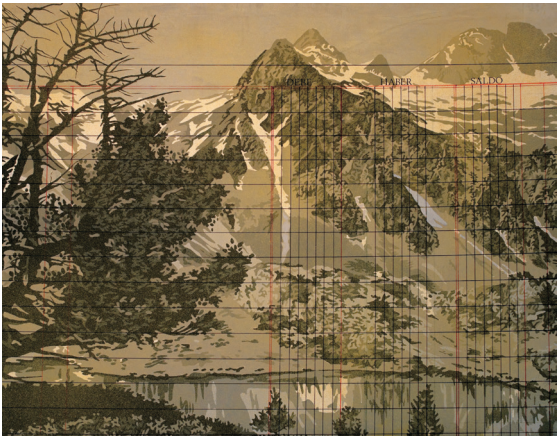
Sobre un cuadro de Rousseau. De la serie *La mercantilización del arte*, 1975
Acrílico sobre lienzo, 104 x 82 cm

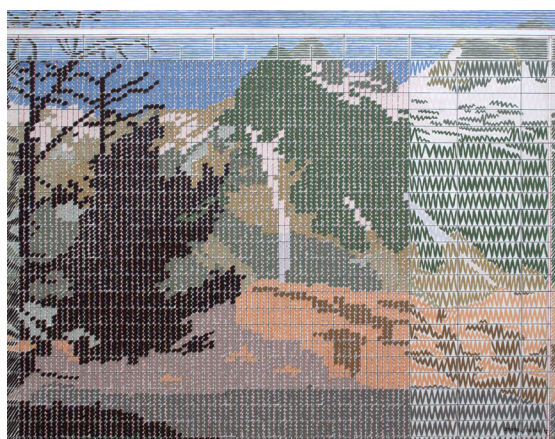
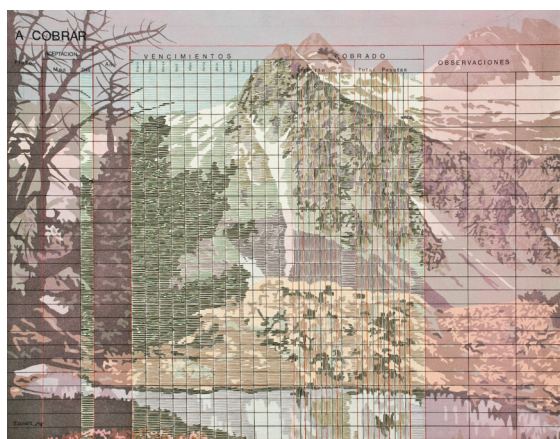


Sobre un cuadro de Robert Delaunay. De la serie *La mercantilización del arte*, 1975 (obra en paradero desconocido)



Sobre un cuadro de Monet. De la serie La mercantilización del arte, 1975
Serigrafía, 46 x 61 cm





De la serie *La mercantilización del arte*, 1975
 Acrílico sobre lienzo, 82 x 104 cm cada uno
 Izquierda, Colección particular
 Centro, Colección Banco de España
 Derecha, Colección particular



¿Has perdido tu zapato?
De la serie *El juego*, 1975
Dibujo a lápiz sobre papel



¿Has perdido tu zapato? De la serie *El juego*, 1975-2015
 Óleo sobre lienzo, 120 x 82 cm
 Colección particular



Reverso
De la serie *El juego*, 1973
Dibujo a lápiz sobre papel



Reverso. De la serie *El juego*, 1973
Acrílico sobre lienzo, 122 x 101 cm
Colección particular



Las señoritas rosa
De la serie *El juego*, 1973
Dibujo a lápiz sobre papel



Las señoritas rosa. De la serie El juego, 1973-2022
Óleo sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



La pareja
De la serie *El juego*, 1973
Dibujo a lápiz sobre papel



La pareja. De la serie *El juego*, 1973-2016
Acrílico sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



Game Over. De la serie *El juego*, 1973-2016
 Acrílico sobre lienzo, 95 x 120 cm
 Colección particular



Game Over
 De la serie *El juego*, 1973
 Dibujo a lápiz sobre papel



La educación femenina 9. De la serie De profesión, sus labores, 2019
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



La educación femenina 1. De la serie De profesión, sus labores, 2019
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Colección particular



La educación femenina 8. De la serie De profesión, sus labores, 2019
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 119 x 92 cm
Colección particular



La educación femenina 2. De la serie De profesión, sus labores, 2019
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Colección particular



La educación femenina 3. De la serie De profesión, sus labores, 2019
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Colección particular



La educación femenina 5. De la serie De profesión, sus labores, 2019
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Colección particular



La educación femenina 6. De la serie De profesión, sus labores, 2019
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Colección particular



La educación femenina 4. De la serie De profesión, sus labores, 2019
 Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
 Colección particular



Yo lo que quiero es pintar. De la serie De profesión, sus labores, 2020
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 125 x 157 cm
Colección particular



Las pintoras. De la serie *De profesión, sus labores*, 2020
 Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 125 x 157 cm
 Colección particular



Su casa. De la serie *Recintos privados*, 2020
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



Sus trofeos. De la serie *Recintos privados*, 2020
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



Su club. De la serie *Recintos privados*, 2020
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



Juegos en la biblioteca. De la serie *Recintos privados*, 2022
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 120 x 82 cm
Colección particular



Merienda en la biblioteca. De la serie Recintos privados, 2022
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 120 x 82 cm



Gerda Taro. De la serie *Con memoria*, 2021
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



Dickey Chapelle. De la serie Con memoria, 2021
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



Rapadas. De la serie *Con memoria*, 2021
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 104 x 82 cm
Colección particular



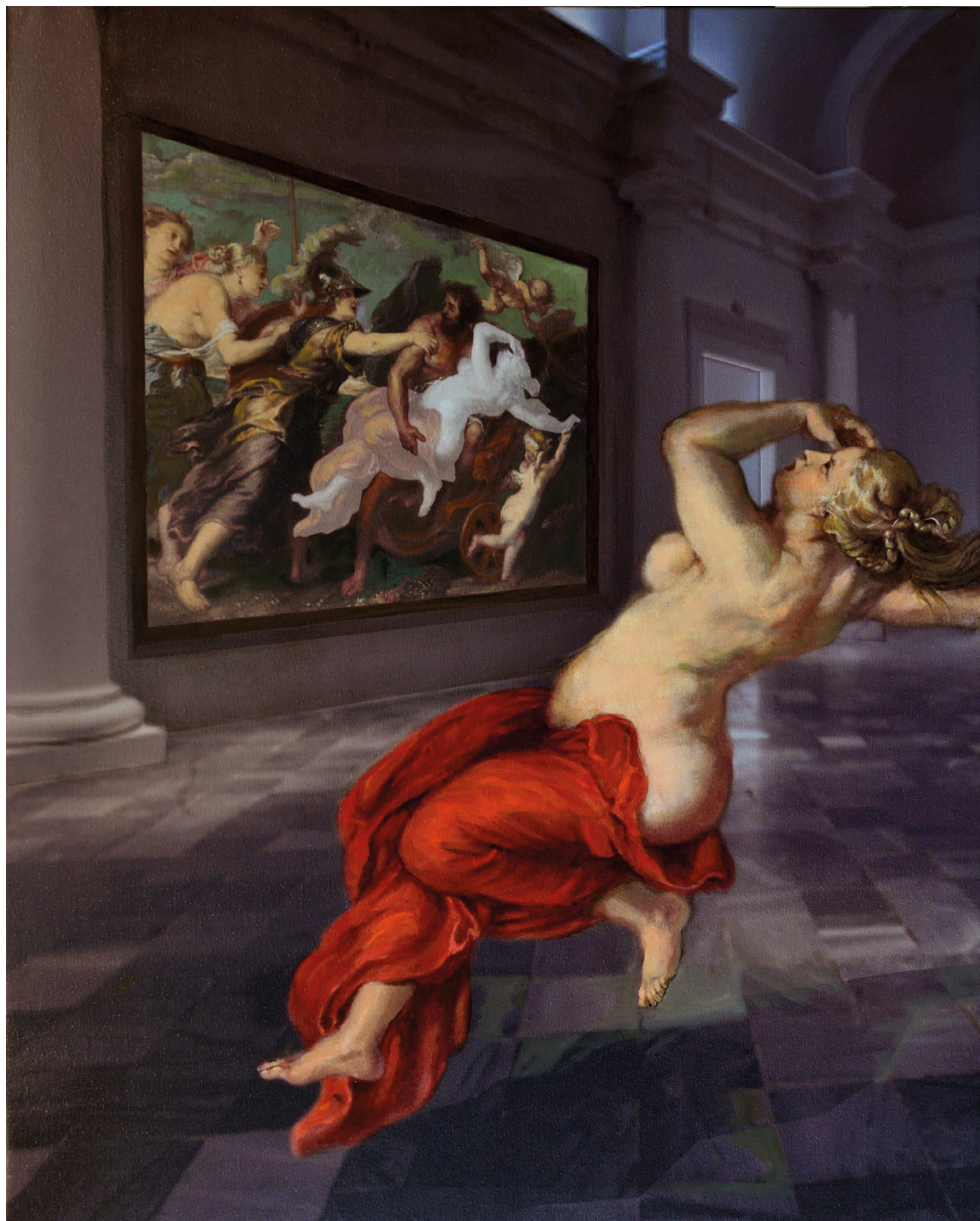
La huida de Dánae. De la serie Paseos por el museo, 2021
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 125 x 157 cm
Colección particular



Rebelión en el museo. De la serie *Paseos por el museo*, 2021
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 157 x 125 cm
Colección particular



Liberación de las hijas de Leucipo. De la serie *Paseos por el museo*, 2021
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 125 x 157 cm
Colección particular



La huida de Proserpina. De la serie Paseos por el museo, 2022
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm
Colección Isabel Tejeda

VALENCIÀ

Amb memòria

Tatiana Sentamans, vicerectora de Cultura; i Raül Reina, vicerector d'Inclusió, Sostenibilitat i Esports

Yo lo que quiero es pintar

Isabel Oliver, 1974-2020

L'any 2019, el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) va organitzar una macroexposició amb més de 300 obres al crit de *Feminismes!* (la més visitada de la seua història). Aquesta es componia de dues seccions diferenciades: *L'Avantguarda Feminista dels anys 70. Obres de la VERBUND COLLECTION*, Viena (comissariada per Gabriele Schor), amb una selecció de peces d'artistes feministes icòniques d'aquella època; i *Coreografies del gènere* (comissariada per Marta Segarra), amb una representació d'artistes contemporànies emergents i *mid-career* nacionals. La mostra i l'extens programa d'activitats va obrir la porta amb un debat inaugural al qual van assistir més de 500 persones, on a més de les comissàries estaven representades totes dues generacions d'artistes (per Ulrike Rosenbach i per una de les integrants del col·lectiu O.R.G.I.A.). A més del diàleg sobre continuïtats i ruptures, una de les qüestions més interessants va ser la reivindicació de la visibilitat i de la difusió de les artistes al llarg de tota la seua carrera, i no sols d'aquells treballs considerats com a rupturistes. En altres paraules, moltes de les dones que fa més de cinc dècades van desafiar convencions socials i formals a través de la seua obra, continuen treballant professionalment a l'hora d'ara.

Isabel Oliver és una d'aquestes grans artistes dels 70, un referent de l'art pop en general —i des d'una òptica feminista pel seu contingut crític conceptual—, que continua pintant de manera incessant. Malgrat això, és només des de l'última dècada quan el seu treball, que té presència en la col·lecció de museus i institucions, ha sigut introduït en alguns currículums educatius d'història de l'art, o ha sigut exhibit en exposicions icòniques com ara *Genealogías feministas en España* (MUSAC, León, 2012), *The World Goes Pop* (Tate Modern, Londres, 2015) o *A contratemps. Mig segle d'artistes valencianes (1929-1980)* (IVAM, València, 2018), on la historiadora i crítica Isabel Tejeda ha tingut un paper més que rellevant. En aquest sentit que plantegem la importància de les genealogies feministes en l'àmbit de l'art per a combatre la «desmemòria», la invisibilitat i els silencis historiogràfics, i la longevitat de les carreres artístiques de moltes dones, volem posar en relleu la proposta comissarial de la mateixa Tejeda per a la nostra Sala Universitas de la Universitat Miguel Hernández, que per primera vegada posa en diàleg moltes de les seues obres emblemàtiques

dels anys 70 amb treballs posteriors i la seua producció pictòrica actual. Aquesta mostra de cinquanta peces, moltes de les quals de gran format (amb préstecs de l'IVAM, de la Universitat Politècnica de València i de la mateixa artista), ha comptat amb suport documental a la Sala Gris, que posa el focus en les dificultats de l'activitat artística de les dones durant el tardofranquisme. Això ha sigut completat a més amb un diàleg en vídeo *ad hoc* de quasi quaranta minuts entre artista i comissària, rodat en la nostra universitat, al voltant de la seua trajectòria i del seu rellevant paper en el context de l'art contemporani valencià¹.

La publicació que teniu entre les mans compta amb un magnífic text d'investigació de Tejeda que aprofundeix en l'obra d'Oliver i en el seu entorn, i forma part d'una línia d'actuació del Vicerectorat de Cultura de la Universitat Miguel Hernández que vol donar compte de la importància i de l'interés del treball de diferents dones artistes valencianes sobre l'obra de les quals no hi ha hagut grans exposicions de tesi, en aquest cas concret, des d'una òptica feminista. Tant l'exposició com el llibre han sigut possibles gràcies a la signatura del sisé conveni entre la nostra institució i la Vicepresidència i Conselleria d'Igualtat i Polítiques Inclusives de la Generalitat Valenciana. El seu propòsit és donar continuïtat a les accions culturals de sensibilització i foment de la igualtat en la diversitat UMH impulsades des de 2017. Al llarg d'aquests sis anys hem activat nombroses accions, com el disseny i l'aprovació del *I Pla d'equitat, diversitat i inclusió UMH (2020-2024)*; la posada en marxa del primer Punt d'Atenció d'Igualtat i Diversitat de la UMH (campus d'Elx 2018); la campanya «En la igualtat està la diferència» (Juan Mercader i Pedro Luis Martínez, 2018); i la senyalística inclusiva UMH, un total de 101 pictogrames desenvolupats per Jerónimo García, i afegits al manual de comunicació corporativa de la UMH (Consell de Govern de 28/4/2021), que a més s'estan implementant progressivament, i que compten amb una activació audiovisual mitjançant QR (Culturama, 2021). Aquest conjunt d'actuacions ha sigut complementari al desenvolupament de diferents projectes culturals complexos, que han inclòs les exposicions *Con Tacto* (Fefa Vila, 2021), *Festa Pagana* (Haizea Barcenilla i Garazi Ansa, 2020), *Pedagogies Feministes* (colectivof, 2019), *Visualitats Diversals* (Belén Romero, 2018), *El món esquerrà: Gloria Anzaldúa i la seua galeria de pensament* (Riguen Lozano i Nina Hoechtl, 2018), i *A Revolutionary Love* (Johanna Caplliure, 2017), perquè la creació artística continua sent un valuós mitjà per a pensar, investigar, expressar, confrontar, provocar, sensibilitzar, recordar, gaudir, conflictuar, mirar, entendre i conèixer.

1 *Entrevista a Isabel Oliver per Isabel Tejeda*, 30/3/2022, disponible en el canal YouTube de la Universitat Miguel Hernández. <https://youtu.be/eholx0rmnpq>

Isabel Oliver: discursos feministes (1970-2022)

Isabel Tejeda

La dictadura imposada el 1939 a Espanya després del colp d'estat tiny de tal manera els últims 60 anys de la nostra història de l'art que resulta inadequat traslladar de manera literal els discursos generats per al mateix període en altres països del nostre entorn. Es tracta d'estats que, tot i experimentar una tornada a l'ordre després de la Segona Guerra Mundial que anul·lava les llibertats guanyades durant els anys 20 i 30, van comptar amb plans desenvolupistes, fortes inversions en modernització, i unes formes de govern democràtiques que asseguraven un règim bàsic de llibertats; aquestes circumstàncies van desembocar dues dècades més tard en una profunda transformació de les estructures socials. La marginalitat que patien les dones s'agreujava a Espanya sense parangó fins a arribar a la invisibilitat i a la pràctica inexistència de drets fonamentals. I encara que, com Lili Álvarez escriguera en el pròleg a la traducció espanyola de *La mística de la feminidad* de Betty Friedan en 1966, part de la situació d'opressió de les estatunidenques era extrapolable a les espanyoles, la veritat és que ací el cep estrenyia amb molta més força: el control era insalvable recolzat en una moral rígida i imperativa comandada per l'Església catòlica, infiltrada en totes les institucions de l'Estat. El franquisme podia dirimir les dissensions amb la tortura, la presó o la mort; fins i tot, la consideració de la dissidència política com una malaltia social, amb la qual cosa va recloure en hospitals mentals no poques espanyoles d'esquerres.

Com he indicat, el nou règim era nacionalcatòlic, de dretes i profundament patriarcal. Retrocedia als postulats misògins del Codi napoleònic que naturalitzava i inscrivía legalment la desigualtat entre homes i dones: les espanyoles passaven a ser considerades menors d'edat permanents, a assumir

en exclusiva un paper a la casa lligat a l'estereotip de «l'àngel de la llar»¹, a dependre d'un home —pare, marit o germà—, ja que el treball femení estava estigmatitzat, es considerava una «plaga social»². Depenia d'ells, però també de l'Estat, que aquestes dones pogueren viatjar a l'estranger, obrir un compte bancari, cursar estudis universitaris, o obtindre el permís de conduir³. Les vídues, i per descomptat les espanyoles adinerades, mantenien un règim de llibertats major; per a les primeres l'absència de l'home justificava que hagueren de portar el pa a casa; les segones, han gaudit des d'antic d'unes certes «exempcions» en aquestes normes de comportament i de domini. Les dones que pertanyien a les classes populars, per la seua banda, solien treballar en el servei, o en el camp, si bé no sempre es tractava d'una labor remunerada o reconeguda en el règim laboral regulat pel *Fuero del Trabajo*.

Les espanyoles, que durant escassos anys havien gaudit de la legalització del sufragi femení (1931), passaven a ser vigilades i els seus moviments fiscalitzats, a més de per un Estat totalitari que delegava algunes de les seues funcions de sentinella en l'home de la casa, per l'Església catòlica i la Sección Femenina (braç femení i igualment feixista de Falange Española liderat per Pilar Primo de Rivera, fundat en 1934). La «unidad de destino» de les espanyoles, i per extensió, de totes les dones, era el matrimoni; una altra excepció eren les religioses i les falangistes; els comandaments de la Sección Femenina en tenien la seua labor de control i retòrica reeducativa quasi com un sacerdoci, per la qual cosa a vegades romanien solteres. La formació politicosocial que s'impartia en batxillerat en els anys 60 mantenia una ideologia patriarcal que identificava postulats religiosos amb els rols tradicionals de gènere.

«[...] la misión de la mujer es servir. Cuando Dios hizo el primer hombre, pensó: "No es bueno que el hombre esté solo". Y formó la mujer, para su ayuda y compañía, y para que sirviera de madre. La primera idea de Dios fue el 'hombre'. Pensó en la mujer después, como un complemento necesario, esto es, como algo útil»⁴.

1 Nash, M. (2012). Las mujeres en el último siglo. En M. R. Oliva i I. Tejeda (dirs.), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España* (p. 45). AC/E – Ayuntamiento de Madrid.

2 El *Fuero del Trabajo* (1938) considerava que amb la seua implantació s'«alliberava» les dones casades del taller o de les fàbriques. *Vid.* Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959* (p. 53). Alianza Editorial.

3 Les espanyoles van poder obrir un compte bancari propi sense tutela el 1965. Com ha estudiat la professora Susana Martínez-Rodríguez, a partir d'aquesta dècada alguns bancs espanyols fidelitzaven la nova clientela femenina publicant, fins i tot, revistes (Diana, Banco de Bilbao, 1969). Fins al 1975 no va desaparèixer la llicència marital i amb aquesta la legislació que obligava que les dones foren tutelades.

4 *Vid.* Diversos autors. *Formación Político-Social. Primer curso de Bachillerato. Sección Femenina*, 1963.

Les republicanes, o bé es van exiliar, o bé van ser represaliades. Poques de les creadores que, amb perseverança, havien ocupat l'escena pública espanyola des de finals dels anys 20, van sobreviure com a professionals a la dictadura. Les que van superar per les seues circumstàncies personals l'estigmatització política, es van tancar en un «exili interior» prenyat de silenci que condemnava la seua vida a l'àmbit de la privacitat i limitava la seua professionalització en grau suprem. Unes altres van patir en el seu treball un visible adotzenament que no crec que hàgem d'interpretar com a voluntari —són il·lustratius els casos d'Ángeles Santos o Pitti Bartolozzi. Quan algunes de les bandejades com Manuela Ballester o Maruja Mallo, ja en democràcia van tornar a Espanya, es van topar amb la ingrata experiència que la seua obra, i elles mateixes, hi havien patit una autèntica *damnatio memoriae*. Ningú les recordava. Ni tan sols les joves generacions d'artistes dones, amb les quals en gran manera compartien ideari polític. L'aparell propagandístic de la transició, necessitat d'exemplars herois republicans, va ser continuista en l'ocultació misògina de la dictadura; les artistes quedaven sepultades sota el nom del seu marit, com li va succeir a Manuela Ballester amb l'allargada ombra de Josep Renau o a María Teresa León després d'Alberti. Excepte casos extraordinaris com Dolores Ibárruri, la Pasionaria, no era possible construir una genealogia femenina perquè els rastres de l'existència de la primera generació d'espanyoles professionalitzades i independents havien desaparegut. Vull subratllar que no sempre podem acusar la dictadura d'aquest escamoteig; part de l'esborrament va ser obra dels seus mateixos col·legues de generació, com va ocórrer amb la majoria de les escriptores i pensadores de la Generació del 27⁵.

Després del final de l'autarquia, quan el franquisme va iniciar el seu acostament als països que havien conformat el bloc aliat, Espanya experimentava també una ràpida industrialització que necessitava mà d'obra femenina. D'aquesta manera va legislar la tornada de les espanyoles al mercat laboral amb la Llei sobre drets polítics, professionals i de treball de la dona (1961). De manera paral·lela augmentaven les joves que seguien estudis superiors. Els de Belles Arts tenien una certa tradició d'estudiantat femení, heretada del huit-cents, ja que la formació artística es considerava essencial per a l'adorn de les joves casadores⁶. Les xiques, per

5 Vid. Ferris, J. L. (2022). Introducción. En J. L. Ferris (ed.), *Mujeres del 27. Antología poética* (p. 36). Austral.

6 Vid. Parada y Santín. (1903). *Las pintoras españolas*, Madrid. L'autor, entre altres coses pintor de professió, considerava adequades les arts per a les dones, ja que havien sigut formades més «para sentir que para pensar»; no obstant això, una dona «estudiando leyes o tratando de ejercer ciertas profesiones, nos parece un absurdo moral».

exemple, ja eren quasi el 50 % de l'alumnat en l'Academia de San Fernando en 1965⁷. Les nombroses alumnes de l'Escola de Sant Carles a mitat dels anys 60 cursaven uns plans d'estudi congelats en la primera dècada del segle XX, just abans de la irrupció de les avantguardes; uns itineraris que, si bé conservaven assignatures anacròniques com a art sacre, també facilitaven una sòlida formació en dibuix que seria fonamental per als i les artistes d'aquesta generació⁸. Sorolla es mantenia com l'exemple pictòric que calia seguir, i des de Sant Carles s'impartien receptes iconogràfiques i lingüístiques que, en el fons, estaven allunyades de la manera orgànica i intuïtiva amb la qual pintava el valencià. En aquells anys, concretament el 1966, la pintora Isabel Oliver (València, 1946) inicia amb 18 anys la carrera de Belles Arts.

«[...] no sé por qué tuve tanta obsesión por dedicarme a la pintura. La escultura ni me la planteaba. No tuve antecedentes ni un entorno favorable. Mi padre era un empresario y lo que quería era que yo fuera secretaria. Y mi madre siempre pensó que lo mejor que podían hacer las mujeres era casarse y dedicarse a la vida de los niños, como le pasó a ella. Y con ese entorno, que no me era favorable, cuando termino el colegio y el bachillerato, les planteo hacer Bellas Artes.

Desde que tengo uso de razón, dibujo. Ya en el colegio, la que salía a dibujar algo en la pizarra, era yo. Era una capacidad innata, no sé a qué se debía»⁹.

Encara que al principi es va topar amb una certa resistència familiar, sembla que la vocació era clara, la qual cosa la va animar a saltar-se l'obediència paterna i buscar un camí alternatiu per a sufragar-se els estudis.

«E hice lo siguiente: me enteré de que el padre de una compañera tenía una fábrica de abanicos y, como yo tenía ya buena mano, me ofrecieron pintarlos. Así conseguí dinero y me pagué la matrícula en Bellas Artes»¹⁰.

Anys després, en l'entrevista que hem gravat amb l'equip de la UMH per a aquesta mostra, el record que li ve al cap i es cola per les esclatxes que

7 Figueroa-Saavedra, M. (2010). La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 72, 128.

8 Marzo, J. L. i Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (p. 68). Cátedra.

9 «Volví a casa y dije que ya me había matriculado. Un follón... No veían futuro con algo así, claro. Pero era la época y mi madre lo que quería era mi seguridad, así que yo no les puedo recriminar absolutamente nada. Durante cinco años fui la persona más feliz. Tenía pesadillas por si acababa la carrera. Para mí era maravilloso, era mágico». Les declaracions d'Isabel Oliver, llevat que es diga el contrari, remetent a una entrevista que vaig dur a terme el dia que ens vam conèixer a la UPV (13/5/2011). També la informació biogràfica que ací escriguem.

10 Entrevista telefònica amb Isabel Tejeda (18/4/2022).

no massilla la raó és olfatori. La primera olor a l'aiguarràs i als aglutinants de l'oli persisteix des de xiqueta i l'ha acompanyada al llarg de la seua vida.

«[...] recuerdo un amigo pintor de mi abuela. Yo fui varias veces a verlo con ella y me fascinaba aquello. Puede que se deba a eso, aparte de que yo siempre he dibujado. De hecho, cuando terminaba en el colegio, por las tardes a última hora iba a dibujar a Artes y Oficios. Allí coincidí con Ángela García y con Lola Giménez, que posteriormente fue galerista de la galería Val i 30 junto a Vicente García»¹¹.

Les primeres coses que conserva són exercicis de classe: dibuixos del natural, les acadèmies de moviment, paisatges urbans del barri del Carme, on llavors es trobava l'escola (en l'actual CCC), natures mortes, etc. Dibuixos i pintures per a anar fent mà que no se n'eixien del realisme. No obstant això, els seus *Dibuixos imaginaris* (1967) —treball que òbviament no participava del disseny curricular de l'escola— conjuguen el simbòlic i l'automàtic amb una certa abstracció. Se sentirà molt còmoda en les classes de gravat fins al punt de tornar al començament dels 80 a acabar l'especialitat que constava de tres cursos, ja que havia iniciat el primer d'aquests en els 60. El gravat li possibilita la creació d'unes peces realistes que anticipen els camins que seguirà a continuació. Un d'aquests gravats, una aiguatinta, representa dues dones de mitjana edat xiuxiuejant (peça que Oliver va exposar en la seua retrospectiva de la Nau com a arrancada de la seua trajectòria professional). En altres peces se serveix de la pinzellada, d'una brotxada com a icona de l'informalisme, del qual s'aprecia de manera irònica de manera similar a Roy Lichtenstein (*Brushstroke*, a partir de 1965), obra que resulta improbable que coneguera. Els Crònica també se serviren d'aquest element en la seua obra dels anys 70. A vegades la brotxada —l'antibrotxada, ja que està elaborada de manera meticulosa— està en una paleta; en unes altres, en un cavallet. Hi ha gravats en els quals es converteixen en taca i ocupen la pràctica totalitat de la superfície del paper.

Si l'informalisme dels anys 50 i principis dels 70 plantejava una possible dissidència a través del llenguatge, que va ser immediatament succionada pel règim franquista per a oferir de cara a l'exterior una versió blana i liberal de la dictadura, la pintura de crítica social nascuda en la segona meitat de la dècada tornava a una figuració els relats de la qual eren fàcilment interpretats i per tant d'improbable manipulació; aquests artistes volien buidar d'elitisme els llenguatges artístics i intentar acostar-se a majors capes de la població. El discurs polític, present també en Estampa Popular Valenciana, substituïa la taca i la brotxada per imatges que denotaven un cert dramatisme hereu de la

11 Entrevista amb Isabel Tejeda (28/5/2022).

tradició cultural de l'Espanya negra. Equip Crònica pren el relleu d'aquest relat crític eliminant tota emoció, qualsevol retòrica empàtica, que és substituïda per ironia i per una desconstrucció d'imatges dels *mass media* i la història de l'art. Com recordaria anys després Tomàs Llorens, en aquells moments es van allunyar «de todo tipo de miserabilismo, había que tratar de recuperar, por una parte, el espíritu satírico, ingenioso, anecdótico a veces, de una antigua tradición valenciana de arte popular (las aucas, las fallas del siglo XIX, etcétera), mientras que por otra parte había que tratar de apropiarse de los recursos de los nuevos medios de comunicación de masas»¹². A la dissidència antifrancquista el col·lectiu valencià sumava el «distanciament» de la versió anglosaxona del Pop Art, que havia sigut especialment rellevant en artistes del seu entorn com ara Ana Peters i Artur Heras. D'aquesta manera van produir unes maneres de fer diferencials i que troben en la importància de les anàlisis semiòtiques de la imatge, i la idea del quadre dins del quadre —l'ús de l'estratègia citacional de la història de l'art espanyol—, un recurs singular.

Isabel Oliver contacta amb Equip Crònica quasi al final de la carrera, en 1970. Els demana una peça per a subvencionar el viatge de fi de curs de cinqué curs de l'escola. Solbes i Valdés treballaven en sèries i comptaven amb la col·laboració de diversos assistents així que, després de veure com pintava la jove estudiant —en aquell moment realitzava uns *collages* que no es conserven—, li ofereixen treball. En l'estudi també col·laboraven com a assistents Rosa Torres «y una chica colombiana, que no era pintora, pero tenía mano»¹³. En realitat ja existia un cert contacte previ perquè l'esposa de Solbes, Luisa Cervero, era amiga de la infància d'Oliver. D'altra banda, just abans d'aquesta primera trobada, Isabel havia visitat una exposició d'Equip Crònica en la galeria Val i 30 on els valencians van presentar una sèrie de finals dels 60, *Anatomia d'un ofici*. La pintora sempre ha considerat que va ser molt afortunada amb aquesta trobada, ja que tenia accés a una biblioteca d'art contemporani (sobretot catàlegs) i va viatjar en moltes ocasions amb ells a les seues inauguracions (per exemple, va ser present en la mostra del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona en 1971 o en la de la galeria Juana Mordó el 1972)¹⁴. A més,

12 Llorens, T. (2015). *Equipo Crónica* (p. 6-7). Museu de Belles Arts de Bilbao.

13 «En el último año [de carrera] conozco al Equipo Crónica, en el 70-71. [...] En esa época una compañera y yo estábamos encargadas de recoger obras de los estudios de los pintores para subastarlas y conseguir dinero para el viaje de fin de curso. Felipe Garín, por ejemplo, nos dio la dirección de pintores de Madrid. En ese momento conozco al Equipo Crónica, que por entonces solo tenía ya dos miembros: Rafael Solbes y Manolo Valdés. Hablando, terminaron diciéndome que me fuera con ellos [de asistente] a pintar. Entonces estaban con las Meninas y todo eso».

14 Isabel Oliver conserva una fotografia en la galeria Juana Mordó de Madrid en la qual apareix al costat de Solbes, Valdés, Salvador Victoria, Sempere, Zóbel i Lucio Muñoz.

els Crònica li prestaven un espai del seu estudi en el número 3 del carrer d'En Blanch per a pintar la seua pròpia obra. De fet, Oliver acabarà heretant l'espai quan els Crònica canvien el seu taller d'emplaçament a una planta baixa en Comte de Montornés.

«Solbes y Valdés generaron un espacio de confluencias en su estudio donde se reunía todo tipo de gente ligada a la escena cultural valenciana. Querían que el estudio fuera un lugar de libre expresión creativa, por lo que el ejemplo que tenían en mente era The Factory de Andy Warhol en Nueva York»¹⁵.

En d'En Blanch es gesta la primera sèrie de rellevància d'Oliver, l'obra feminista que podem considerar com l'arrancada de la seua carrera professional, *La dona* (1970)¹⁶. En l'època —una rèmtora que encara hui perviu en els mitjans de comunicació— s'utilitzava el singular per a referir-se a les dones; una fórmula que engloba totes les ciutadanes i les uniforma de forma essencialista, obvia així diferències culturals, econòmiques o d'opció sexual. La sèrie d'Oliver denunciava precisament aquest estereotip de feminitat.

On els Crònica denunciaven la falta de llibertats en un Estat totalitari, Oliver assenyalava un grup encara més tenallat pel règim, les espanyoles. En aquest primer treball s'aprecia una influència lingüística d'Equip Crònica que amb el temps s'anirà suavitzant; Oliver deconstrueix l'imaginari de femella que es projectava insistentment des dels mitjans de comunicació de masses alhora que denunciava el control estatal sobre els cossos i les ments de les dones i la misogínia present en les revistes il·lustrades, el cinema, la literatura i la cultura popular. Des de llavors Isabel Oliver sempre ha treballat en sèries: part d'un tema, un problema o una idea, i després el desenvolupa i li permet aprofundir «más que hacer cuadros por hacer»; amb una particularitat, en moltes ocasions treballa en dues series a l'uníson.

Al mateix temps que pintava *La dona* en l'estudi d'En Blanch, milita al braç universitari del Moviment Democràtic de Dones (el MDD), la facció femenina i feminista del Partit Comunista¹⁷. La seua militància en la

15 Entrevista amb Isabel Tejeda a Elx l'1 d'abril de 2022. Es conserven fotografies d'Oliver pintant peces grans de l'equip o l'Espectador d'espectadors que van portar als Encuentros de Pamplona de 1972. Oliver també ens ha comentat que va participar en la producció de moltes meninas de cartó pedra.

16 Els primers que van qualificar com a feministes aquestes pintures són Pascual Patuel i Wenceslao Rambla. Vid. Patuel Chust, P. i Rambla Zaragoza, W. (1995), Provocación en el realismo social valenciano. *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, 5, 127.

17 De 1971 a 1976 Oliver milita en el MDD. No obstant això, sempre ha criticat, per considerar-lo classista, el braç universitari i feminista del PCE: «Hi havia un problema amb aquell moviment. Hi havia dos grups: les xiques universitàries i després les

clandestinitat no va ser activista, sinó que va trobar una trinxera política en la pintura amb un discurs que il·lustrava una marginació legislativa i un control que no es produïa exclusivament en l'Estat espanyol. Les manifestacions artístiques s'havien convertit, de fet, a partir dels anys 60, en un espai de resistència política. Eren imatges que podien servir per a diferents contextos geogràfics en un moment en el qual el feminisme era una llengua franca, com ha plantejat María Laura Rosa. La dictadura és un subjecte omés, un fantasma que sobrevola, no obstant això, cada imatge d'aquesta sèrie.

«Lo que tomé de ellos [Equip Crònica], quienes a su vez lo tomaron de vanguardias internacionales, fue el pop. Pasé de todo el academicismo de la facultad al pop, que me venía de perlas para estos cuadros. Y conocer el trabajo del Equipo me ayudó a exteriorizar y poner en imágenes las ideas. [Però] mi trabajo se situaba en otro lugar, hablaba de la mujer. Empecé a abordar este tema, que era una cuestión pendiente y que avisaba: ¡Oye, que estamos aquí!».

Com que en aquells moments de repressió no es podia utilitzar el terme art polític, s'utilitzava l'eufemisme de pintura social. Tampoc es considerava que Equip Crònica, o més tard Equip Realitat, feren Pop Art, sinó que per a anomenar el seu treball s'utilitzaven els conceptes realisme crític, realisme social, o Crònica de la Realitat (aquest últim terme va ser encunyat per Vicente Aguilera Cerni el 1964). Es tractava de defensar i marcar una estratègia diferencial que lligava els artistes espanyols al compromís polític i els distanciava del discurs aparentment més banal del corrent anglosaxó del pop, centrat, en primera instància, en la representació de la societat de consum i la cultura popular¹⁸. Aquesta postura diferencial continua sent mantinguda encara en l'actualitat per artistes com ara Canogar i Valdés, mentre que creadors situats llavors en els marges com Joan Rabascall, Oliver, Mari Chordà i Àngela García Codoñer reivindiquen que el seu treball de finals dels anys 60 i principis de la dècada següent era pop¹⁹.

que no ho eren; va ser horrible i per això me'n vaig anar. Volien establir diferències i no havien d'haver-ho fet. Eres dona, et dediques al que et dediques...». Les fotografies que dispara Pilar Aymerich a Barcelona en les Jornades Catalanes de la Dona, de 1976, posaven també en evidència aquesta tensió quan Las Nyakas van dur a terme una performance i es van posar a fregar de genolls el terra del paranimf de la Universitat de Barcelona.

18 Vid. Llorens, T. (1072). *Equipo Crónica*. Gustavo Gili. S'ha considerat que el recentment desaparegut Tomàs Llorens va ser un membre no adscrit oficialment a Equip Crònica, el component teòric.

19 Així ho afirmaven en un qüestionari que apareix en *The World Goes Pop*, Londres, Yale University Press, 2015.

La rebel·lió d'Isabel Oliver era doble. Per un costat, prescindia de l'academicisme passat de moda de Sant Carles per a servir-se del pop, però, dins d'aquest, continuava la senda iniciada per Peters en 1966 quan va dur a terme una exposició feminista en la galeria Eburne de Madrid, un projecte hui pioner que llavors va passar lamentablement sense pena ni glòria²⁰. De manera similar al que li ocorreguera a l'artista hispanoalemanya, la sèrie *La dona* va ser ignorada. Mai més es va arribar a exposar completa, únicament *Família nombrosa*, l'obra més en línia amb Estampa Popular, i *Reunió feliç* van participar en un esdeveniment d'art emergent que coincidia amb una mostra homenatge a Joan Miró a Granollers que comissariava Tomàs Llorens²¹. En una altra de col·lectiva, en la galeria Punto en 1971, exposarà novament *Reunió feliç*²².

Aquests acrílics —tècnica que en aquests moments estava molt en voga entre els artistes del pop— travessen alguns dels estereotips femenins que poblaven en aquell moment l'imaginari col·lectiu; no obstant això,

20 Ana Peters va presentar l'exposició individual *La imatge de la dona en la societat de consum* en la galeria Eburne de Madrid. Per a més informació de com la mostra va ser ignorada, sobretot en els cercles de l'esquerra contestatària madrilenya, vegeu l'entrevista que li vaig fer a Tomàs Llorens sobre Ana Peters per al projecte de l'MNCARS Fora del cànon. Les artistes pop en la col·lecció. [En línia; última entrada 18/5/2022]. <https://vimeo.com/395432379>

21 «En mayo de 1971 el Ayuntamiento de Granollers había organizado dos manifestaciones artísticas. Por una parte, una exposición internacional de homenaje a Miró, que contó con un pequeño pero importante grupo de obras recientes del artista y con una participación internacional. Por otra parte, una manifestación titulada *1a Mostra d'Art Jove*, en la que algunos artistas, como Ferrán García Sevilla, Carlos Pazos, Jordi Benito o Josep Ponsatí, realizaron una serie de acciones en los espacios públicos de la ciudad. En la narrativa de la historia del arte conceptual catalán esa muestra ha pasado a figurar como una de las manifestaciones fundacionales del movimiento. El Equipo, que había sido invitado a participar en la exposición de homenaje a Miró, envió a Granollers uno de los cuadros de la serie *Policia y cultura* en la que se encontraba trabajando, concretamente el titulado *Pim-Pam-Pop* (Colección Rafael Tous, Barcelona). Otro artista valenciano, Jordi Teixidor, que hacía una pintura abstracta totalmente alejada del Equipo, pero mantenía muy buenas relaciones personales con Solbes y Valdés, había sido invitado, también en Granollers, a la Mostra d'Art Jove». Llorens, T. (2015). *Op. cit.*, p. 25. Així mateix, vegeu *1a Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró* (15 de maig-15 de setembre de 1971), Excm. Ajuntament de Granollers, Barcelona, 1971. Encara que no es va fer catàleg amb la participació dels més joves, he consultat la Memòria de càtedra (tom 2) duta a terme per Oliver en 2003. Arxiu personal de l'artista, sp. L'artista recorda que van ser dues peces, però no ha pogut recordar quina era l'altra.

22 Participa, així mateix, en una mostra col·lectiva en l'Ateneu Mercantil de València al costat d'un inflat nombre d'artistes valencians com ara Lola Boshard, Dolores Casanova, Antonia Mir, Michavila, Equip Realitat, Alfaro, Anzo, Cardells, Teixidor, Rosa Torres o Yturralde. Va participar amb el parxís de fusta amb les fitxes grans que va pujar a la cúspide d'una peanya quasi a l'altura dels ulls de l'espectador; la va presentar com una obra de joieria que calia mirar de molt a prop. «Lo recuerdo porque tuve que pintar la peana en la misma galería». Dptic de la mostra. Arxiu de l'artista.

als personatges que poblaven el cinema patri i que projectaven l'ideal de dona submissa, se sumaven aquells de producció estrangera que, malgrat la censura, aportaven una mirada forana que començava a globalitzar-se a través dels cada vegada més accessibles mitjans de comunicació de masses. Es marcaven ideals de bellesa, que podien ser aconseguits treballant intensament en un gimnàs, seguint una dieta inflexible, o amb mitjans més expeditius, amb una cirurgia estètica que ja començava a ser bastant demandada per les classes socials riques. A això suma Oliver, com ja he indicat, la influència lingüística d'Equip Crònica, es dir, l'apropiació d'imatges de la història de l'art espanyol i de quadres del Museu del Prado que es descontextualitzen en superposar o mesclar-se amb escenes de la quotidianitat dels anys 70. En aquest sentit, he d'esmentar l'acrílic, hui destruït, que sobre *Les tres Gràcies* de Rubens pintara Isabel Oliver el 1970 i que tenia idèntiques dimensions a la famosa pintura del Museu del Prado, 220,5 x 182 cm²³. A més, com una picada d'ullet a les tècniques barroques, en aquesta obra Oliver es va servir tant d'acrílics com d'oli. La pintura original està documentada en una fotografia en blanc i negre que reproduïm en aquesta publicació. Representa la imatge retallada d'aquells tres nus femenins plens en redoneses i amb la cel·lulitis que Rubens s'adelitava a pintar, en un gimnàs perimetrat per espatlles que presenta una bicicleta estàtica en primer terme. Aquestes modernes *Tres Gràcies* posen en evidència que els estereotips de bellesa són modes, constructes que canvien d'una època a una altra, alhora que subratlla que el cos femení es ven com un objecte més de consum.

Oliver ha recuperat aquestes *Tres Gràcies* i les ha tornades a pintar l'any 2017, si bé amb menors dimensions. L'artista segueix aquesta pràctica en portar al llenç els esbossos de les obres que llavors va pensar, però que l'escàs èxit d'aquesta sèrie, junt amb les dificultats de mobilitat del seu embaràs, no l'animaren a continuar pintant. Així, en aquesta exposició ens trobarem amb quadres que estan datats 1970/2015 o 1970/2017 al costat dels esbossos dels anys 70 que s'han exposat, així mateix, en aquesta retrospectiva. Aquests dibuixos, encara que no tenen un valor plàstic ressenyable, posen en evidència que la sèrie podia haver sigut moltíssim més llarga si les circumstàncies hagueren sigut més favorables. Analitzaré més avant els quadres pintats en l'última dècada, que són les versions actualitzades d'aquelles idees germinades en els anys 70. En realitat, pintures com ara *Les tres Gràcies*, *Cirurgia* o *Cosmètica* posaven en evidència que els cossos no canònics estaven invisibilitzats no sols en els mitjans de

23 Aquest quadre, de dimensions similars a les de l'original madrileny, estava pensat en un estudi compartit que van tindre diversos artistes de la generació d'Isabel Oliver. Allí va patir un accident i va ser destruït en els anys 70.

masses, sinó també en les representacions que els seus companys homes de generació feien dels cossos femenins, en moltes ocasions representats nus i hipersexualitzats. Hi havia poques imatges de dones amb abundant greix corporal o de dones madures, que per a l'estàndard de l'època podia identificar-se amb una persona de més de 40 anys. Els cossos femenins es cosificaven, estereotipaven i exhibien per a despertar el plaer visual masculí²⁴. O submises mares i esposes, o *femme fatale* sexualment alliberada. Altres imaginaris, inèdits, lligats amb una maternitat no sublimada i en primera persona, apareixien ja des de finals dels anys 60 en l'obra d'artistes catalanes com Núria Pompeia en la seua *Maternasis* (1967) o Mari Chordà en les seues ceres *Autoretrats embarassada* (1967). El lloc de l'enunciació també era fonamental en les imatges sexuals que quasi per primera vegada s'emetien des del cos femení, cas de Roser Bru (*Dona amb les seves parts*, 1968) o d'Àngela García Codoñer (*Morfologies*, 1973)²⁵. Aquestes obres s'escapaven de la lectura maniquea, suposaven una alternativa a l'imaginari patriarcal que mai projectava les dones com a subjectes.

Lligada discursivament a la revisitació de Rubens trobem una altra pintura de la sèrie, *Cirurgia*. Aquest quadre, hui en les col·leccions de l'IVAM, divideix l'espai en dues parts servint-se del recurs del quadre dins del quadre amb l'obertura d'una finestra —pensem, per exemple, en la tradició de la primera pintura sevillana de Velázquez. Aquests dos espais serveixen per a il·lustrar un ressò, repeteixen amb diferents grafies el mateix discurs: una dona (infermera?, metgessa?), que cobreix el seu rostre amb una màscara quirúrgica, observa l'esquema d'un cos femení a la gatzoneta amb algunes de les seues parts assenyalades amb punts rojos —els glutis, les cames, el ventre, els pits: marques que indiquen el que cal «corregir» amb el bisturí. En la gran finestra s'opera en un quiròfan el cos que es modelarà; metges i infermeres s'abalancen sobre la pacient tapada amb un gran llençol. El quadre està pintat en tons verds, freds, hospitalaris, excepte la rosada carn de la pacient de la qual només veiem un braç; Oliver subratlla així que sota el llençol quirúrgic hi ha cossos reals, de sang, de greix, d'aigua. La troballa d'un dibuix realitzat en 1970 per Oliver en el seu estudi quan es preparava aquesta publicació ha permés veure que *Cirurgia* va tindre, almenys en el seu esbós, una altra formulació. Es tracta d'un autoretrat de la mateixa Oliver amb les cames plegades davant del pit que aparentment va poder transferir-se a la tela pels traços amb grafit que té en la seua part posterior. La pintora va decidir, en última instància, prescindir d'aquesta opció que li

24 Vid. Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Scree*, 16(3), 6-18.

25 L'MNAC va organitzar una mostra amb diverses de les obres esmentades en maig de 2022 sota el títol *Maternasis*.

haguera donat al quadre un sentit autobiogràfic, per a treballar amb un esquema corporal que representa totes les dones, però que no és cap d'elles; una fórmula que despersonalitza el discurs, el refreda. Aquesta decisió la separa de l'obra d'Equip Crònica que, precisament en *Autòpsia d'un ofici*, la primera sèrie que Oliver va poder veure de l'Equip, se autoretrataren en diverses pintures.

Tanca la terna sobre la bellesa canònica *Cosmètica*. Oliver analitzava en la nostra primera trobada aquest acrílic, en el qual de nou se serveix del contrast entre la grisalla i el color, si bé en aquesta ocasió inverteix els termes: les carnacions són grises —mortes?— i la resta de la pintura esclata en els tons vius de l'emalatge, que fa dels pots cosmètics, dels elixirs contemporanis de la joventut, objectes de consum i de disseny:

«[...] es la cara de una mujer corriente a la que se le ofrece todo esto para saltar al mundo de la belleza y el *glamour*. Está pintada de gris y vestida de seda, como una diosa. La cara delata que es una persona normal [...] y que todo lo demás es una fantasía».

Les ombres dels productes de bellesa es converteixen a la llunyania en l'*skyline* d'una gran ciutat de la qual emanen focus que ratllen des de la terra un cel taronja. Un espai estrany, un altre, més enllà del real en el qual aquesta dona comuna, alienada i a penes vestida, es troba atrapada.

La ironia va resultar un recurs idoni per a tractar aquests temes de manera crítica. Mofar-se d'aquestes situacions era el primer pas per a poder superar-les. Denunciava que el focus d'interès de les espanyoles no estava on havia d'estar, que mancaven d'autoconsciència. Es tractava d'un discurs comú entre la militància d'esquerres: la dictadura tenia narcotitzades les classes populars i, especialment, la cada vegada més nombrosa classe mitjana espanyola que, des dels anys 60, havia vist com el seu accés als objectes de consum s'havia incrementat. Començava a ser comú que les famílies posseïren una televisió, un tocadiscos o un Seat 600. La ràdio va conviure amb els espanyols i les espanyoles moltes dècades. Aquestes classes mitjanes començaven a tindre temps lliure, moments d'oci per a anar al cinema, gaudir de les festes, organitzar *guateques* o reunir-se sense una meta aparent més enllà de xarrar. Era el missatge que emanava de *Reunió feliç*, on un grup de senyores de mitjana edat i riques departeixen animadament²⁶:

«[Vaig pintar] un grupo de señoras de estas del *tupper ware*, que se reúnen en un entorno surrealista, porque están fuera de la realidad: están

²⁶ Aquesta pintura va ser adquirida fa uns anys per l'MNCARS i forma part en l'actualitat de la seua col·lecció permanent.

a lo suyo. Y además están pintadas en tonos acromáticos, utilizando simbólicamente el blanco y negro, que se asocia a la mediocridad. [...] una llamada de atención: mira lo que está pasando fuera, salid de ahí».

Aquestes senyores, alienades en la bambolla de la seua gàbia d'or, s'emboteixen en el centre d'una pintura de Salvador Dalí, *Invenió dels monstres*. La va pintar en 1937 coincidint amb la Guerra Civil, si bé el que sempre va creure profetitzar el pintor català va ser la Segona Guerra Mundial, ja que, segons Nostradamus, els monstres presagiaven l'adveniment d'una guerra. Les girafes cremant o les centaures eren quimeres que poblaven un espai apocalíptic, un erm sense vegetació, en el qual un rellotge d'arena servia de *vanitas*.

Com les anteriors pintures analitzades, *Reunió feliç* rebutja i denuncia les precàries perspectives de futur de les espanyoles, i obri la porta al fet que un altre món és possible si es produeix un canvi en la seua consciència política. Després d'aquesta denúncia, Oliver advoca per l'educació, les lectures crítiques i, en definitiva, pel feminisme com el camí per a acostar-se a la construcció d'una societat més justa i igualitària. L'ús de la grisalla, al costat del color, és una estratègia lingüística que visibilitza l'existència d'una esfera social grisa en el seu sentit metafòric. També el blanc i negre serà el recurs del qual se serveix *És xiqueta!!* i *Família nombrosa*. Totes dues pintures fan referència a la postguerra i a l'ús de la fotografia com a notària de la realitat. Són dos quadres de presència tràgica, amb menys ironia que els anteriors, que tenen un deute amb les iconografies seguides per Estampa Popular, en concret pense de nou en l'obra gràfica d'Ana Peters dels anys 60 en la qual utilitzava retrats col·lectius de famílies de l'horta valenciana. Una «presència del negre» que travessava la tradició del que s'ha vingut a dir Escola Espanyola. En *És xiqueta!!* Oliver pinta un retrat d'estudi dels anys 40: una bebé d'un any apareix coronada amb un gran llaç i subjecta una nina quasi més gran que ella. El joguet indica el futur que li espera a aquesta mare i esposa en potència. Com Shulamith Firestone va adduir en *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970), les possibilitats reproductives i gestants de les dones són les que originen l'opressió femenina. En aquesta pintura la imatge no s'ha positivat, ha quedat en negatiu. Per la seua part, *Família nombrosa* (en les col·leccions de la UPV) representa una foto tipus carnet de les quals es feien les unitats familiars amb molts fills per a obtenir ajudes durant el Segon Franquisme. En aquest cas, davant de l'absència de l'home, la que sosté la prole de quinze plançons és una *mater familias*. Ni amb els premis de natalitat que cada any concedia el dictador —i que arreplegava el NODO o celebrava el cinema— era possible sostindre una casa superpoblada. L'únic color que apareix en la imatge és el d'uns tèrmits rojos que l'han començada a devorar.

L'última peça de la sèrie obri en realitat les portes a la següent, a *El joc*; es tracta de *La familia* (hui en les col·leccions de l'IVAM). A una família nuclear en grisalla (pare, mare i dos fills) se superposa com una veladura un parxís, un joc estiuenc molt espanyol que reuneix la prole després de la migdiada. Encara que es tracta d'una família de «progres», ja que apareixen en un retrat nu col·lectiu, Oliver denuncia que la situació de les dones era en essència similar, foren les famílies del règim o no. Les regles del joc no estaven marcades exclusivament per la dictadura, una circumstància històrica i conjuntural, sinó per una cosa més profunda, un pensament patriarcal que travessava ideologies i fronteres. Com em van indicar en entrevista moltes artistes dels anys 70 en un treball que vaig dur a terme per a l'MNCARS en 2011, on marit progressista potser minimitzava la subordinació, però no la feia desaparèixer en absolut²⁷. La família era el centre de la ideologia demogràfica catòlica, i els xiquets eren «siervos de Dios y futuros soldados de España»²⁸. Que les dones, gràcies a la modernització de la legislació espanyola, tingueren un poc més fàcil eixir de casa per a treballar en els anys 60 no implicava un repartiment paritari de les labors de la llar, entre les quals s'incloïa la criança i educació dels fills. Així, les espanyoles d'aquesta generació estaven en realitat pluriocupades, i en un dels seus treballs (S. L., les anomenades «sus labores») mancaven d'atur, jubilació o drets laborals de cap mena. Pràcticament una esclavitud legalitzada de la qual molt poques van poder deslligar-se; l'abnegació i l'amor de les dones pels seus fills eren utilitzats per a mantindre l'*statu quo*.

Isabel Oliver havia finalitzat la carrera en 1971. Durant els anys següents es descorda una gran crisi econòmica provocada pels preus del petroli. Com ella mateixa recorda, «no se vendía nada; no había becas ni promoción de gente joven. Yo seguí trabajando con el Equipo Crónica —ho va fer des de 1971 a 1975— y cada vez hacía más aportación. Pero tampoco era un camino, era una cosa muy puntual». Aquesta sèrie es va revaloritzar en la dècada passada quan va començar a ser sol·licitada en mostres de caràcter col·lectiu que pretenien generar un relat alternatiu de la història de l'art recent que incloguera la participació de les artistes.

Aquest parxís pintat obri la porta a la generació de peces tridimensionals inspirades en els jocs de taula arrelats en la cultura popular espanyola. En la sèrie *El joc* (1972-1975) Oliver elabora una baralla espanyola de grans dimensions i caràcter objectual en la qual hi ha naips que tenen imatge per les dues cares, són tot dors o estan incomplets. De fet, per a guanyar a les cartes

27 Vaig dur a terme aquestes entrevistes, que es troben en l'arxiu del museu, gràcies a una beca d'investigació del Departament d'Exposicions de l'MNCARS en 2011.

28 Primo de Rivera, P. (1939). Discurso en la Concentración de Medina. Y, mayo, Madrid, Sección Femenina de Falange.

cal reunir «famílies» dividides en quatre pals: ors, copes, espases i bastos; també construeix les fitxes d'un gegantesc dominó amb talls bisellats que impedeixen que puguin mantindre's dempeus i, per tant, ser secretes per al contrincant. Finalment va fer un parxís tan xicotet que les fitxes ocupen diverses caselles alhora, i no et permeten saber on estàs a cada moment.

Dins d'aquesta sèrie també pinta uns acrílics amb diversos naips que han perdut la seua raó de ser i per als quals se serveix d'estratègies lingüístiques surrealistes, com la hipèrbole i l'absurd (els bastos estan nugats amb un llaç en lloc d'estar-ho amb una filactèria mentre es fonen; al cavall d'espases se li n'ha anat la mà i s'ha convertit en una figura partida; l'as de copes ha perdut la seua capacitat de contindre res, etc.). És rellevant indicar que la baralla espanyola resultava un bon punt de partida per a aquestes obres feministes, ja que la figura de la reina, que sembla provindre dels escacs, va ser substituïda en el segle XVI per una sota; no obstant això, resulta curiós que tant aquest naip com el del cavaller mantenen trets molt femenins i suaus.

Finalment, he d'esmentar una obra que s'ha exposat per primera vegada en la retrospectiva de la UMH: *Saloncito pop*. En aquesta obra, estranyament oculta fins hui, la pintora se serveix de nou d'una sota ginomòrfica que escapa d'un menjador amb dissenys avantguardistes com objectes que pertorben la barroca societat valenciana en la qual Oliver havia crescut; el conjunt, que Isabel va copiar d'una revista de decoració, reuneix quatre cadires i una taula Tulip de Saarinen i un llum Arco d'Achille Castiglioni, mobles tots molt demandats en els anys 60 per les famílies més modernes. Una gàbia moderna no deixa per això de ser un parany.

Amb aquestes variacions Isabel Oliver desconstruïa aquests jocs: calia escriure noves normes perquè les heretades havien quedat obsoletes.

«Realicé *Juegos imposibles* mientras estaba embarazada de mi hija Eva en 1972. Cuando nació la niña llevé a cabo los acrílicos que, en principio, pensé llevar a serigrafía. Pero no había demanda en el mercado. Sólo en los últimos tiempos me planteé llevar a cabo la edición. El cambio de soporte y de disciplina se debió a que estaba físicamente limitada para pintar cuadros grandes y me amoldé a llevar a cabo estas pequeñas esculturas para cuya producción, además, tiré de ayuda profesional de carpinteros o bordadoras. Esta serie, que no puedo fechar con precisión, se llevó a cabo entre el embarazo y la primera crianza, entre 1972 y 1974)»²⁹.

29 Entrevista telefònica amb Isabel Oliver realitzada el 16/5/2022. En els últims articles que es referien al seu treball s'han datat de manera dispar aquestes obres. M'ha semblat oportú tancar d'una vegada per sempre aquesta disparitat amb informació veraç. Els jocs tridimensionals han de datar-se en 1972 i els acrílics entre 1973 i 1974.

Va exposar el parxís en una col·lectiva en l'Ateneu Mercantil de València i en la galeria Punto de València (*Pintures i objectes*) en 1972 sobre una peanya alta. Tampoc va tindre recepció aquesta sèrie ni l'artista recorda comentaris dels seus col·legues de generació. Com ens va indicar fa anys en una entrevista: «[...] dejé el tema de la mujer; aquello fue un tremendo fracaso... y entonces me dediqué a pintar paisajes»³⁰. Això sí, hem de considerar que, en el fons, Oliver va canviar de gènere pictòric, però no de discurs, ja que es tracta de paisatges feministes que pertanyen a tres sèries: *Paisatges pop*, *De profesión, sus labores* i *La mercantilització de l'art*. Les dues primeres coincideixen en el temps amb *El joc* i la tercera és, en realitat, una continuació dels paisatges exposats a Saragossa, en la galeria Atenas, que es data entre 1975 i 1978.

«En paralelo a *El juego*, que entonces denominé *Juegos imposibles*, inicié mis series de paisajes. Suelo trabajar así, con varias series a la vez. Sigo haciéndolo hoy en día»³¹.

Treballar en sèries, com també havien fet els Crònica o Andy Warhol, intentava ser una paràbola de la producció industrial. Una acumulació que, no obstant això, resultava possible per a aquells artistes que tenien assistents, però que, en el cas d'Oliver, que havia de produir quasi tot sola, era quasi sempre inassolible.

Va exposar els primers paisatges, primer, en una col·lectiva en la Universitat Autònoma de Madrid en col·laboració amb la galeria Sen, i en una mostra en la galeria Atenas de Saragossa en 1973 compartint la sala amb Rosa Torres³². Encara que es van arribar a plantejar fundar un equip, la idea no va arribar a fructificar: únicament van realitzar aquesta exposició juntes, però amb obres que en realitat van funcionar de manera independent, com si en realitat en foren dos individuals. De nou la intenció d'Oliver era demolidora: carregar-se la tradició de la pintura valenciana —en la qual estava molt arrelat el paisatge—, al mateix temps que introduïa aquest gènere dins del llenguatge pop, pràcticament orfe de paisatges si exceptuem peces de Warhol com a *Do It Yourself (Seascape)* de 1962 o també algunes peces de Lichtenstein. Warhol va dur a terme aquesta sèrie en paral·lel a les seues

30 Entrevista telefònica amb Isabel Tejeda (29/7/2014).

31 La coincidència de nom amb les *Figures impossibles* de José María Yturralde, també de principis dels anys 70, la va decidir a retitular aquesta sèrie per a no generar confusió, ja que són treballs que res tenen a veure. Oliver generava metàfores de la vida contemporània, mentre que el pintor de Conca partia de les paradoxes de la percepció.

32 Rosa Torres exposava els seus quadres d'animals camuflats i unes escultures de roses.

llandes de *Campbell Soup* com a reacció a l'expressionisme abstracte. Copiava les il·lustracions senzilles dels llibres de «pinta i coloreix» per a xiquets: es divideix la imatge en zones xicotetes numerades que indiquen amb quin color cal pintar. De manera divertida minimitzava fins al ridícul l'autoria plàstica del pintor, del geni exacerbant dels Irascibles. De manera similar a aquest precedent que Oliver en realitat desconeixia, la pintora valenciana tria una imatge estereotipada del que s'entén per paisatge, un paisatge de calendari o postal: muntanyes amb cims nevats, frondós arbratge alpi i un llac; una naturalesa aliena a les nostres latituds mediterrànies d'horts de tarongers, un litoral ja en aquells dies molt turístic, o un paisatge de matoll, més que de bosc. També s'allunya del paisatge amb figures que ensenyava Sant Carles i que continuava tenint un mercat burgès local. Isabel projectava aquesta imatge sobre la tela —quasi sempre serà el mateix paisatge en diferents grandàries i amb diferents llenguatges. «Para poner en evidencia que no me interesaba en realidad el tema, sino el lenguaje, pinto siempre el mismo paisaje». A Saragossa n'hi havia un d'enorme, quasi una pintura mural de la qual només es conserva una fotografia en color i en la qual la pintura va perdent color gradualment fins a convertir-se en dibuix; aquest quadre s'acompanyava d'altres sis o set pintures de menors dimensions, però similar discurs, variacions sobre el mateix tema. Segons el professor Pascual Patuel, la ironia resideix a «querer convertir una imagen procedente de los *mass media* en una obra de arte»³³. També a acompanyar les pintures de pots de conserva amb «paisatges al natural» o «paisatges en almívar» amb la mateixa iconografia dels quadres, denunciant el consum i abús de la naturalesa; potser la primera vegada que el seu compromís polític es gira i mira al danyat ecosistema. A més, de nou llança una altra picada d'ullet a Warhol. Oliver porta la pinzellada a una manera mecànica i poc gestual en una fórmula que es reitera una vegada i una altra fins a «reomplir» de color la imatge canviant a vegades la superfície bidimensional per unes boles de fusta que es penjen de forma instal·lativa com si foren elements de decoració nadalenca; micromons que no tenen ni principi ni final.

En paral·lel duu a terme la sèrie *De profesión, sus labores*, en la qual fa referència a la professió no remunerada de totes les espanyoles, una professió sense reconeixement que a les treballadores per compte d'altri les obligava a tindre una doble jornada laboral. No era diferent per a les artistes: per exemple, quan Gonzalo Puerto Mezquita escriu sobre la castellonenca Elvira Saborit, «Vira», comenta el següent: «La pintura y sus obligaciones de esposa

33 Patuel Chust, P. (2019). Isabel Oliver. Cuarenta años de arte comprometido (1970-2009). En Universitat de València (eds.), *Isabel Oliver. Quaranta anys d'art compromés (1970-2009)* (p. 36-38).

y madre son sus alternativas. Una no empaña a la otra»³⁴. Era difícil que en una crítica o crònica escrita aquests anys no es fera referència al gènere si es tractava d'una artista i al seu estat civil. Si era jove, la galanteria es feia imprescindible i es tirava floretes més que parlar seriosament del seu treball.

Oliver troba en una merceria una tela de canemàs serigrafiada amb l'oli sobre tela del pintor realista Gustave Courbet, *Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine* (1866), preparada per a ser brodada. Oliver identifica el brodat amb una educació repressiva i traumàtica: «En el colegio, las niñas por la mañana teníamos clase y por la tarde rezábamos el rosario y bordábamos. Recibíamos la mitad de la educación de los chicos. También había fórmulas de escape: yo tenía una amiga con la que en lugar del rosario nos contábamos las últimas novelitas del Oeste de Marcial Lafuente Estefanía que se alquilaban baratas en el kiosco». És el que Matilde Peinado ha denominat encertadament «currículum ocult»³⁵. Va decidir encarregar a una broadora que elaborara a *petit point* la meitat de la peça; la resta la va deixar en cru i li va pintar unes tisorres i una agulla enfilada. Només la meitat brodada s'emmarcava amb una motlura barroca, assenyalant artísticament aquesta zona d'aquest *ready-made aidée*.

S'ensenyava brodat a les xiquetes i adolescents en la classe de labors i es començava a elaborar l'aixovar; l'educació femenina es considerava un «adorn» que en el futur havia de fer més fàcil la vida familiar i que fera «presentable» la senyoreta en societat; com escriguera Emilia Pardo Bazán, «Pintar platos, decorar tacitas [...], bueno; frecuentar los Museos, estudiar la naturaleza, copiar del modelo vivo, malo, malo»³⁶. Amb 10 anys la que escriu va elaborar un Tuyyo, el nom del qual era clarament il·lustratiu, encara que jo era tan xicoteta que només amb el temps he interpretat el seu sentit de matrimoni. Sobre la tela es forjava la disciplina i el control, ja que la monja al comandament et recriminava i et deia bruta si, com ella deia, la labor no estava tan «neta» per davant com per darrere. És a dir, l'agulla havia de fer el mateix itinerari una vegada i una altra; també calia treballar amb delicadesa, sense estrényer, o aprendre a fer nusos invisibles. La mà, el caràcter que teníem cadascuna d'aquelles xiquetes, havia de desaparèixer, totes havíem de fer-ho igual. Enfront de les possibilitats creatives

34 Esmentat en Agramunt Lacruz, F. (1992). *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados* (p. 147). Generalitat Valenciana.

35 Peinado Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo* (p. 24). Los Libros de la Catarata.

36 Pardo Bazán, E. (1890). La mujer española. *EM*, 2(10), 124-125.

que s'havien entrellucat en l'Arts and Crafts, l'Art Nouveau, o en la Bauhaus, que esfilegaven les costures entre les anomenades Arts amb majúscules i les artesanies, el que sor Ángeles volia en el meu cas era ensenyar la tècnica i copiar un model. La imaginació no tenia res a veure amb brodar unes estovalles. Encara que en el meu cas l'arribada a un col·legi públic amb 12 anys va trencar en els anys 70 aquesta deriva de les Filles de la Caritat, no va ser així per a Isabel Oliver.

El courbet es va mostrar en la individual d'Oliver en 1974 del Col·legi Oficial d'Arquitectes de València al costat d'una gegantesca construcció de bastidors. En la mostra de tesi que vaig comissariar en l'IVAM en 2018, es va tornar a reproduir aquesta instal·lació, que té diferents enunciacions, com una cascada de peces que suraven sobre dos escalonets i amb un fons blau. En la mostra de la UMH, l'artista va decidir muntar la peça seguint una línia ascendent, com si els bastidors volaren i s'escaparen. De nou, Oliver se serveix del mateix paisatge que havia utilitzat en altres ocasions (repetit més de quaranta vegades) que apareix serigrafiat com si fora brodat a punt de creu —un brodat senzill els patrons del qual són una quadrícula de color; cada quadradet correspon a un punt en forma d'aspa que es trasllada a una tela— i en diferents tons de color. En un quadre recent, *Jo el que vull és pintar* (2020), Oliver fa l'ullet a *Las meninas* situant-se en el lloc de Velázquez; l'estança sembla dissenyada per Frank Lloyd Wright i els bastidors brodats/serigrafiats s'escapen per les grans vidrieries obertes. Oliver convertia la puntada en serigrafia, el brodat en pintura, qüestionant de manera crítica les disciplines artístiques, donant la volta a la consideració tradicional de les arts i, en una estratègia clarament neodadaïsta, elevant a art fórmules culturals populars i artesanies que són reinterpretades de manera creativa com a fórmula d'espantar dimonis. Aquesta sèrie compta també amb una altra formulació més xicoteta de bastidors exempts, hui en les col·leccions de l'MNCARS, i un oli de mitjanes dimensions el resultat del qual recorda el *petit point* amb el qual havia resolt el courbet obrint-li la porta a la sèrie successiva l'any següent.

En 1975, any de la mort del dictador, inicia una nova sèrie, *La mercantilització de l'art*. Aquestes pintures parteixen de les realitzades a partir de 1972: en algun cas continua utilitzant el mateix paisatge i torna a la fórmula de la superposició de dues imatges que tan bons resultats li havia donat en *La dona*. Més que repetir, Oliver insisteix. Aprofita la quadrícula que realitza amb tinta i Rotring, per a imitar l'espai pautat —el de la tela que se sol utilitzar per a brodar en punt de creu—, però també la pauta quadriculada dels llibres de comptabilitat. Ho fa en tres estats diferents, *in crescendo*, i la trama del «deu» i l'«haver» és cada vegada més visible; en aquest tríptic

(una de les parts del qual, la central, pertany a les col·leccions de Banc d'Espanya) aquesta manera de tancar el color en una cel·la es converteix en una cotilla que limita la pinzellada. Davant de la impossibilitat d'entrar en el mercat (era perfectament conscient que el seu sexe biològic era un llast en aquest sentit), Oliver fa una crítica a l'especulació i a les condicions precàries de producció dels artistes, si bé en tot això té especial rellevància el fet que ella fora una dona. Superposa a uns fulls de balanç el seu paisatge alpi, una metàfora del que opinava del mercat. En aquest sentit, compara les limitacions que aquest forja en el creixement creatiu amb les que per a ella significa el brodat, entès com una cotilla traumàtica que impedeix el discurs lliure.

A això se suma el qüestionament de la presumpta originalitat i l'aura de l'obra d'art; per a això se serveix de tècniques neodadaistes d'apropiació i manipulació. Continua amb una estratègia similar: part dels fulls de balanços econòmics en els quals encasta imatges que pren d'obres d'artistes d'alt impacte en els mercats internacionals, com ara Léger, Delaunay, Picabia, Rousseau i Monet³⁷. També fa el mateix amb una pintura de barques de Sorolla, *Platja de València. Pescadores* (1919). El valencià havia sigut el model que insistentment es projectava des de les aules de Sant Carles; després de la seua mort, a València s'havia produït el fenomen del sorollisme, una horda de pintors que imitaven la seua iconografia regionalista, però que, en cap cas, s'acostaven a la seua especial *maniera*, sinó que es convertien en succedanis per al consum de la burgesia local. Oliver, quasi de manera terapèutica, com exorcitzant dimonis, circumscriu la imatge de les pescadores al reticle i ceneix la solta pinzellada de Sorolla a xicotetes línies paral·leles que recorden les estructures dels llibres d'iniciació al dibuix per a xiquets; tot aquell que seguisca aquestes pautes pot pintar un sorolla, seguint el deixant crític de la peça brodada de Courbet amb concomitancies warholianes. Oliver copia tot, fins i tot inclou la signatura del mestre valencià.

En el *collage Sobre un quadre de Léger*, s'apropia de la litografia de 1950 *Les Tournesols*. En aquest cas aprofita material d'oficinista o infantil: xinxetes de colors per a emplenar els gira-sols que presideixen la natura morta. De l'original només queda la imatge, ja que el llenguatge plàstic ha sigut arrasat per la malla. En el cas del Picabia, *L'arbre rouge (Grimaldi après la pluie)* de 1912, obra que no conservem, aquest apropiacionisme *avant la lettre* és encara més radical i neodadaista: intervé amb Letraset, cel·lofan, i fulls de comptabilitat sobre la imatge d'una obra pràcticament

37 Realitza per encàrrec dues serigrafies d'aquesta sèrie en 1975; una amb la galeria Juana de Aizpuru de Sevilla i una altra amb la galeria Sen de Madrid.

abstracta, la qual cosa converteix la seua superfície en un camp de batalla de difícil interpretació, es converteix en forma. El rousseau del qual va partir Oliver és *Le repas du lion* (1907): ací tria un xicotet fragment, les immenses flors taronges del fullatge selvàtic, i prescindeix del lleó alimentant-se de la seua presa en la part inferior del quadre. Una escena cruenta endolcida en l'original pel llenguatge colorista i naïf del Duaner queda reduïda a una natura morta que Oliver perimetra amb una sanefa de fulls de Letraset³⁸:

«En Letraset había hojas enteras de cenefas, así como personas, láminas traslúcidas para hacer sombras, árboles, letra [...] el letraset es liso para ensombrecer algunas zonas. Las hojas de contabilidad y el papel milimetrado estaban situados en las zonas claras»³⁹.

Es dona la circumstància que Ángela García Codoñer, també valenciana, se servia de sanefes en les seues peces dels anys 70. Es tracta d'una casualitat, ja que, encara que es coneixien, aquestes artistes no tenien massa relació ni intercanviaven experiències. Han coincidit fonamentalment a partir de la reescriptura de la història de l'art duta a terme en les últimes dues dècades, la qual cosa en certa manera les ha aparellades i ha posat en evidència un cert paral·lelisme discursiu i iconogràfic. La referència de la qual se serveix Oliver és el Letraset, un material d'oficina, mentre que García Codoñer utilitza els patrons de la revista *Burda* o les blondes de les merceries.

Oliver presenta una pintura en la *V Biennial Internacional de l'Esport en les Belles Arts* que s'exposarà a l'Ajuntament de València i en les Drassanes de Barcelona, on l'artista perdrà la seua pista. En la fotografia que es conserva d'aquesta pintura observem que l'artista s'apropia d'un quadre de Robert Delaunay, *L'équipe de Cardiff* (1913), una pintura simultaneïsta que mescla modernitat i rugbi. La part inferior de la pintura era a l'origen una apropiació: Delaunay va copiar una fotografia esportiva de la revista *Vie au Grand Air*, a què va sumar en la part superior una postal panoràmica de París de 1909 amb la Torre Eiffel, un avió biplà i una nòria, La Grande Roue. Si Delaunay construeix el seu quadre amb fragments d'altres imatges, seixanta anys després Oliver recontextualitza el partit de rugbi i el superposa a una manifestació de la Xina maoïsta que obté d'una fotografia en blanc i negre de la premsa il·lustrada. Qüestionament, doncs, de l'originalitat, de l'autoria i de la genialitat replant el clau i, a més, generant un paral·lel entre els esports de masses i la manipulació d'aquestes per les dictadures per a influir en la seua conducta i en el seu sistema de valors.

38 Letraset, una empresa nascuda en els anys 50, tenia un gran catàleg d'alfabets tipogràfics que solien utilitzar, fonamentalment, els dissenyadors gràfics.

39 Entrevista telefònica amb Oliver (24/5/2022).

A la fi dels anys 70 Isabel Oliver torna a la facultat de Belles Arts mentre treballa en l'estudi d'arquitectura de Vicente Mas com a dissenyadora gràfica i d'interiors. Finalitza l'especialitat de gravat —tornant a reprendre de fet els seus antics motius de paisatge— i finalment és contractada per a impartir docència en Sant Carles en 1983. Cal ressenyar que durant els dos anys d'estudis de gravat és mare per segona vegada (el seu fill naix en 1981). Es decanta durant aquests anys per la carrera acadèmica, i defensa una tesi doctoral sota la direcció del professor Felipe Garín: *Las ilustraciones contenidas en los libros valencianos del siglo XVI, conservados en los fondos de la biblioteca Nicolau Primitiu* (1987). A l'any següent oposita com a professora titular en l'àrea de pintura, i corona la seua carrera amb la càtedra en 2003.

A més d'aprofundir en la tècnica del gravat, pinta uns paisatges onírics, apocalíptics, com en ruïnes, uns penyalars amb molt de color dels quals a vegades emergeixen solitàries figures abstrètes i en unes altres fan implosió. Durant aquests anys de general «tornada a la pintura», Isabel Oliver presenta aquests quadres en una exposició individual: *Paisatges amb figures* (Museu Nacional González Martí de València, 1988). A aquesta sèrie, de manera orgànica, li seguiran *Paisatges petris*, a principis de la dècada dels anys 90, i *Arqueologia del present* (1991-1996), proposta en la qual ironitza sobre la consideració del seu treball en el mercat i la història de l'art recent. Per a això revisita alguns dels motius paisatgístics dels 70, però també la sèrie de brotxades de finals dels 60; així mateix genera peces de formigó de les quals sorgeixen, semienterrats, objectes de la seua quotidianitat junt amb fòssils prehistòrics, simultaniejant temps i presentant l'objecte habitual com una troballa arqueològica del futur. Continua creuant temps i espai i la seua anàlisi del present concebut com a ruïna; de nou és el paisatge el que vehicula el discurs a *Jugar amb el Temps* (1996-1999) o *Visions de la Natura* (1999-2001); en aquesta última sèrie experimenta amb la llum, el format i la idea de desaparició. *La ciutat construïda* s'erigeix com un autèntic catàleg estratigràfic de l'arquitectura de la ciutat de València alçada al llarg de la seua història. Mentre que a *La ciutat contada* (2000-2009) utilitza els textos descriptius dels edificis per a construir paisatges que, en fragments, relaten com va ser segles arrere la ciutat (2000-2009). Oliver construeix, així mateix, un pinzell de tres metres, *Pinzell de llum*, amb metacrilat, acer i neó: manifesta que el seu instrument fonamental de treball és el color llum i la imatge digital. Aquesta nova eina desemboca en les espectaculars marines de roig sang de *Seqüències del Mediterrani* (2015-2020) on denuncia el drama de l'emigració en pastera. El paisatge, sempre el paisatge entés com a lloc.

En paral·lel a aquestes sèries, en 2015 comença a reprendre els discursos feministes que tan poc èxit van tindre en els anys 70. Em vaig entrevistar per primera vegada amb ella a la seua aula de la UPV l'any 2011. Jo llavors entrevistava les artistes espanyoles de la seua generació per a un projecte d'investigació finançat per l'MNCARS i Àngela García Codoñer m'havia donat el seu nom. A principis de la dècada passada el seu treball dels anys 70 estava pràcticament colgat. Després de conèixer aquestes sèries les vaig començar a introduir en els projectes dels quals era comissària i que proposaven un relat alternatiu de la història de l'art. El pop s'interpretava a Espanya com un llenguatge fonamentalment masculí, amb noms que portaven acaparant els projectes de tesis de l'art compromés dels anys 60 i 70 com Equip Crònica, Equip Realitat, Eduardo Arroyo, o Genovés, entre d'altres. En *100 años en femenino* (Centro Cultural Conde Duque de Madrid, 2012, Olivia María Rubio e Isabel Tejada) vaig exposar *Reunión feliz*⁴⁰; en *A contratiempo. Mig segle d'artistes valencianes (1929-1980)* (IVAM, València, 2018, Isabel Tejada i María Jesús Folch) es van presentar onze treballs i van estar representades totes les sèries produïdes en els anys 70⁴¹. Mai, fins a la mostra de l'IVAM, s'havien mostrat juntes tantes obres d'Isabel Oliver. Respecte a *Genealogías feministas en España* (MUSAC, León, 2012, Patricia Mayayo i Juan Vicente Aliaga), que va exposar *Cosmética*, vaig participar amb l'assaig que analitzava les artistes espanyoles del tardofranquisme⁴². Projectes fonamentals per a donar a conèixer el treball d'Oliver i perquè fora seleccionat en la mostra de tesi *The World Goes Pop* en la Tate Modern (2015).

Tate Modern va exposar treballs dels 60 i 70 d'Isabel Oliver, Àngela García Codoñer, Eulàlia Grau i Mari Chordà, la qual cosa va provocar que l'interès pel seu treball cresquera exponencialment a Espanya a partir d'aquell moment. Algunes de les més importants col·leccions espanyoles les van exposar, van adquirir els seus treballs dels anys 70, o les van incloure en les seues exposicions

40 María Rubio, O. i Tejada Martín, I. (eds.). (2012). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. AC/E – Ayuntamiento de Madrid.

41 Tejada Martín, I. i Folch, M. J. (dirs.). (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. IVAM. També des de llavors he presentat el seu treball en fòrums acadèmics, congressos i trobades d'especialistes, com el Museu Gulbenkian de Lisboa, el Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid, l'IVAM, les universitats de Barcelona, Múrcia, València i Alacant, l'Ajuntament de Dénia, o el Museu Carmen Thyssen de Màlaga, entre d'altres. Després de *A contratiempo*, la Universitat de València encarrega al professor Pascual Patuel una retrospectiva de l'artista que va tindre lloc en La Nau en 2019 sota el títol *Isabel Oliver. Quaranta anys d'art compromés (1970-2009)*.

42 *Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta* (2013). En MUSAC (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (p. 181-206). MUSAC/This Side Up.

temporals, assumint com a pròpia la legitimació de Tate Modern que, des de principis del mil·lenni, s'havia erigit com a nou jutge artístic del segle XX, fent el *sorpasso* al MoMA. El mercat també es va interessar per elles: algunes galeries estan revisant la producció realitzada per dones del tardofranquisme amb exposicions retrospectives de la seua obra⁴³. En aquests moments la pintura d'Isabel Oliver està exposada des de 2019 en la col·lecció permanent del Museu Reina Sofia, i han sobreviscut en sala als dos últims *rehangs*; el seu treball pot analitzar-se en context, junt amb el de les seues companyes de generació, en el *site* destacat que el museu té penjat en la seua pàgina web⁴⁴.

Encara que la mostra de Tate Modern no va ser pionera a lligar pop i feminisme, va aconseguir que aquest relat s'imposara sobre el que havia regnat des dels anys 60; el museu londinenc s'havia convertit en un altaveu privilegiat i resultava factible canviar un relat que reivindicava una variant política per al pop que, a més, havia sigut predominant a Espanya a causa de la dictadura⁴⁵. Com he indicat en un assaig realitzat quasi en paral·lel a aquest, en *The World Goes Pop* «[...] se incluía tanto a hombres como mujeres al tiempo que se miraba hacia Latinoamérica, Europa del Este, península ibérica, Asia, etc. Se prescindía de los grandes nombres cuestionando que el Pop fuera un producto anglo-norteamericano: no se contaba con Warhol, Lichtenstein, o Hamilton, aunque sin duda estos artistas estuvieran como sujetos omitidos, como representantes del canon que se pretendía abolir. La presencia de Equipo Crónica, Equipo Realidad o Rafael Canogar ilustra la discreta imagen exterior de algunos de nuestros más conocidos artistas que, si estaban en esta muestra, es porque no se les consideraba parte del Olimpo pop»⁴⁶.

43 Mayoral, de Barcelona, s'ha ocupat de Mari Chordà (també de Juana Francés); Freijo, de Madrid, ha fet el mateix amb la mostra *S. L. Sus labores* (1974-1980) d'Àngela García Codoñer, artista a la qual vaig comissariar una retrospectiva amb l'obra dels 70 en la galeria Punto de València en novembre de 2015. José de la Mano s'ha centrat en les artistes abstractes de l'època, algunes de les quals, com el treball d'Ana Buenaventura, ja poden veure's en les col·leccions de l'MNCARS. *Vid.* Tejeda. (2020). Líneas paralelas. Seis artistas iberoamericanas de los años 60 y 70. En galería José de la Mano (eds.), *Líneas paralelas* (p. 2-19).

44 La sala *Fuera del canon. Las artistas Pop en España*, junt amb les adquisicions que la van possibilitar, va naixer de la meua investigació en l'MNCARS (2011-2012). Les artistes es van incorporar a la col·lecció permanent en 2019 a la sala 428, que amb el nou *display* ha passat a una sala contigua, la 427, i a denominar-se *Artistas dones i tardofranquisme*. Vaig comissariar, així mateix, el *site* destacat de l'MNCARS: *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección*, presentat al març de 2020. <https://www.museoreinasofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop> [En línia; última entrada 15/5/2022].

45 *Vid.* Dercon, C. (2015). Director's Foreword. En Yale University Press (eds.), *The World Goes Pop* (p. 9).

46 Àngela García: arte feminista en la primera mitad de los años 70 en España. En I. Tejeda (dir.), *Àngela García Codoñer* (p. 4-62). Diputació de València.

Aquest focus inusitat posat en el seu treball provoca un *shock* a Oliver, que comença a digerir el que li està passant ja a punt de jubilar-se; a partir de llavors decideix visitar el seu passat. Obri les planeres del seu estudi, troba antics esbossos que mai va traslladar al llenç, recupera fotografies en blanc i negre de quadres desapareguts o perduts, i comença a rescatar la seua pròpia memòria. Torna a pintar un quadre important de 1971, la seua particular versió de *Les tres Gràcies* de Rubens (*vid. supra*), si bé en un format que no coincideix amb l'original del Prado. Es redimeix, així mateix, pintant aquells vells esbossos quasi de manera terapèutica —aquests dibuixos són presents en la UMH en una vitrina de l'exposició *Context i geografia política del pop a Espanya* (Sala Gris, Elx, 2022). Molts d'aquests esbossos presentaven una idea simple que ha hagut de ser rematada, tancada, ara; així, s'han datat 1970/2015, si pertanyen a la sèrie *La dona*, o 1973/2015 si ho fan a *El joc*.

En moltes d'aquestes pintures, Oliver cita obres antigues que apareixen com a picades d'ullet en xicotets detalls. Així, duu a terme *La parella*: un home i una dona que juguen al parxís sense aparentment comunicar-se entre si; el tauler té la imatge de l'acrílic *La família*, de la sèrie *La dona* de 1970-1971. En *Game Over* dues parelles intenten jugar amb uns bastos tallats en trosos (per a aquesta obra va recórrer com a model a Vicente Mas i a tres dels seus companys de l'Escola d'Arquitectura de la UPV). *Revers* dona un major sentit de perspectiva històrica a l'esbós dels anys 70, ja que en dos dels personatges es pot apreciar la silueta d'esquena de Solbes i Valdés, observant al carrer d'una gran ciutat, i envoltats de gratacels, com plouen naips, unes cartes de las quals només poden apreciar la part de darrere (una imatge que té reminiscències de *Golconde* de René Magritte, 1953). En *No vull ser Marilyn*, un títol prou il·lustratiu, la cita és cinematogràfica ja que tria un fragment de l'escena de la falda de *La temptació viu a dalt* de 1955 (en lloc de la reixeta de ventilació del metro, la qual cosa provoca que s'alce el vestit de The Girl —el personatge mai va tindre nom propi—, són les cartes de la baralla espanyola panxa cap avall o trencades). Finalment, *Senyoretes roses* representa tres joves com els tres micos del taoisme japonès: Izawazaru es tapa la boca per a no parlar malament d'altres persones, Mizaru oculta els seus ulls per a no mirar el que no és beneficiós i Kikazaru es tapa les oïdes per a no escoltar el que puga fer-nos mal; el que hi ha enfront d'elles és el dòmino de cants bisellats de la seua sèrie *El joc* de 1973.

En 2019 continua el procés d'exorcitzar dimonis del passat, si bé ja no parteix de cap sèrie en concret. És un treball totalment nou en el qual fa una anàlisi crítica de com va ser la seua formació com a dona en els anys 50 i 60 posant especial èmfasi en el paper que va tindre la

Sección Femenina de Falange a l'hora de construir espanyoles recaptoses i submises. Els entorns en els quals Oliver pinta aquestes dones brodant són similars; interiors il·luminats per una finestra lateral, però amb una decoració molt sobria, quasi monàstica; en realitat són apropiacions de les obres del pintor danès del segle XIX Vilhelm Hammershøi (Copenhaguen, 1864-1916).

En tres d'aquestes pintures les broadores, embrancades en la seua labor, apareixen aparentment pixelades, si bé en realitat el que està fent Isabel Oliver és recuperar un recurs lingüístic que havia utilitzat tant en la sèrie *De profesión, sus labores* com en els paisatges dels anys 70: la imatge —en una ocasió un autoretrat de la mateixa pintora— es divideix en xicotetes quadrícules farcides d'un punt de color que fa referència a la tècnica del brodat a punt de creu o *petit point*. Aquestes dones són, en essència, el que fan, i estan cosificades, com ho estaven els paisatges dels 70. Als interiors silenciosos del pintor danès afegim algunes cites que aclareixen i contextualitzen el sentit de la imatge: per exemple, si observem amb deteniment la paret del fons de *L'educació femenina 5*, s'albirar el carnet de la Sección Femenina d'Isabel Oliver —molt visibles el jou i les fletxes juntament amb una fotografia grandària carnet de la pintora en els anys 60— sobre un dels bastidors de la instal·lació realitzada en 1974 en el Col·legi Oficial d'Arquitectes de València. En *L'educació femenina 9*, Oliver s'apropia de *Joveneta cosint* d'Hammershøi i incrusta al fons una fotografia de finals dels anys 40 d'unes xiquetes espanyoles brodant. Oliver pinta dones en construcció, encotillades per la pauta del brodat o la costura; de borrosa identitat: són una que són totes, perquè les espanyoles havien de ser iguals, uniformes i enclaustrades a l'interior de la llar. Mancades de desitjos sexuals, esperaven l'amor sublimat sense capacitat de decidir el seu futur. Havien de ser triades i si no ho eren quedaven atrapades al *Calle Mayor* de Bardem (1956). Oliver subratlla que les dones que pinta el danès en el huit-cents mantenen els mateixos models de conducta huitanta anys després. Perquè l'Edat de Plata havia sigut esborrada d'un colp de ploma, i totes les espanyoles tornaven a la casella d'eixida, a l'ordre patriarcal. Els altres quatre quadres de la sèrie, de fet, ja no representen dones del segle XIX, sinó contemporànies. Poden vestir texans i utilitzar una aspiradora; no obstant això, sembla que el seu destí (suportar el pes principal del manteniment de la família i la casa) no ha canviat en excés.

En 2020, coincidint amb el període de confinament provocat per la crisi sanitària de la COVID-19, realitza una sèrie d'autoretrats («como no tenía modelos, me pinté a mí misma»). Amb un d'aquests torna a apropiarse i a transformar pintures dels segles XVI i XVII, fonamentalment del Museu del Prado. En *Les*

pintores, interpreta tots els personatges femenins del primer pla de *Les filadores* de Diego Velázquez, com en un ressò. La filosa ha sigut substituïda per un xicotet llenç i la dona que fila a la dreta del quadre sosté un pinzell mentre observa un dels paisatges pop que Oliver va pintar en la primera meitat dels anys 70. L'artista s'observa a si mateixa, generant una al·legoria del procés que estava experimentant des de 2011: en la recuperació de la seua memòria passada, reivindica el seu lloc en la història de l'art més recent de manera similar a com va fer el pintor barrocc sevillà tant en aquesta pintura com en *Las meninas*. Al fons es manté el quadre dins del quadre, una escena de la faula d'Aracne —la particular reivindicació de Velázquez de la pintura com una cosa mental. Recordem que precisament el tapís que serveix de fons a aquesta escena representa *El rapte d'Europa* de Tiziano, que més tard copiaria Rubens, una pintura sofisticada en la qual la matèria, el fil, és l'eina per a construir la imatge, l'obra d'art. Als peus de les isabels, un dels llibres fonamentals de l'autoconsciència feminista dels anys 60 i 70, *El segon sexe* de Simone de Beauvoir (1949).

Aquesta peça l'espenta a iniciar *Passejos pel museu*, sèrie que l'ocuparà fins a l'actualitat i que es troba encara en procés de producció. Oliver es pregunta per la visibilitat de les dones en el passat i com estan representades en els museus. Hui som, com ells, consumidores d'imatges, i en enfrontar-nos a la representació de les nostres antecessores es posa en evidència el dispar maridatge al llarg de la història entre dones i homes i l'art. En aquest sentit, el vincle de les dones amb l'art està d'acord amb la participació femenina en la producció creativa, ja que la decisió de convertir els seus cossos nus en objectes pintats es lliga més aviat a una fórmula masculina de conjuminar voyeurisme i representació. En el passat les dones mantenien amb la producció d'imatges, per tant, una relació limitada pels usos i costums patriarcals sobre el paper que havien d'assumir en la societat, la política i l'economia.

Precisament, sabem que en les col·leccions reals els quadres de caràcter mitològic, és a dir, aquells que podien incloure majoritàriament imatges de nus femenins i que hui interpreta Isabel Oliver, estaven pensats per a un espectador home. El gènere mitològic, provinent de la tradició grecollatina, representava al·legories morals, i era una de les poques coartades que tenien els artistes, però també els comitents, per a prescindir de les estrictes normes del decòrum respecte a la representació del cos humà nu. Era una manera de saltar-se controls i censures que provenien dels poders fàctics —l'Església era la poderosa institució que controlava els aspectes lligats a la moralitat.

La cèlebre col·lecció de *Poesies* que va encarregar Felip II a Tiziano es van penjar originalment juntes dins un gabinet privat. Quadres que, en aquest cas, per tractar-se del monarca més important de l'orbe occidental

en aquests moments, podien permetre's mancar de les obligades lectures al·legòriques i moralitzadores —el que Erwin Panofsky denominara simbolisme cobert— i servir per al solaç eròtic i una cosa més prosaica del rei. Per a despertar el seu desig. Fins i tot s'ha especulat amb la possibilitat que el personatge masculí retratat a *Venus i Adonis* podria ser rei (el nu femení d'aquesta pintura, d'esquena i mostrant les natges, és un dels cims de la pintura eròtica del segle XVI). També s'ha previst la possibilitat que la *Dànae* fora el retrat d'una de les amants del monarca.

El net de Felip II, Felip IV, penjava part d'aquests quadres, i altres posteriors de similar iconografia, en un gran saló amb accés directe als jardins de l'Alcázar. Aquestes pintures solien estar cobertes al pas de la reina i les seues dames per decòrum, i es destapaven només amb la visita del monarca. Així, les dones no podien consumir aquestes imatges amb la finalitat aparentment de protegir-les i mantindre intacta la seua honra (més aïna les dels seus marits i amos), la qual cosa, quan van començar a ser productores visibles, en el segle XIX, es va mantindre en prohibir a les joves l'assistència a l'assignatura d'anatomia o dibuix del natural.

Com ha denunciat Peio H. Riaño en el seu llibre *Las invisibles. ¿Por qué el museo de El Prado ignora a las mujeres?*, els títols d'aquestes magnífiques pintures del museu oculten violència contra les dones. Aquest periodista analitza com en el Prado continuen figurant títols que «inventaron historiadores de mitad del siglo XIX» i que se servien d'eufemismes com a «rpto», «robo o sorprendidas», subratllant que «ninguno de los títulos que definen hoy estos cuadros es el original»⁴⁷. La paraula robatori és especialment sagnant, ja que davall d'aquesta es cola que aquest cos pertany a un altre, siga un pare, un marit o un promés.

Oliver parteix de pintures de Tiziano o Rubens. En *Dànae rebent una pluja d'or*, de Tiziano (1560-1565), la jove recolzada en el llit està sent enganyada sota un ardit: *Júpiter* es transmuta en diminutes llavors d'or i, així, segons la pàgina web del museu, «posseeix» la jove, que és un altre eufemisme per a relatar que està sent violada⁴⁸. La paraula «rapte» oculta sengles agressions sexuals, la que correspon a *El rapte d'Europa* (original de Tiziano de 1560 que conservem en el museu espanyol per una còpia de Rubens) i *El rapte de les filles de Leucip* (Rubens, 1616, en aquest cas en l'Alte Pinakothek de

47 Riaño, P. H. (2020). *Las invisibles. ¿Por qué el museo de El Prado ignora a las mujeres?* (p. 137). Capitán Swing.

48 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro/0da1e69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c> [En línia; última entrada 30/5/2022].

Munic). En aquestes dues pintures la voluntat de les dones ha sigut extirpada, bé a través de la burla, del parany, o amb l'ús de la violència física. *El rapte d'Europa*, princesa fenícia engalipada amb argúcies per Júpiter, part de les *Metamorfosis* d'Ovidi: «[...] Se atrevió también la princesa, sin saber a quién montaba, a sentarse sobre el lomo del toro; entonces el dios, apartándose poco a poco de la tierra y de la arena seca [...]. Se asusta Europa y vuelve su mirada a la costa que, raptada, va dejando atrás, y con la diestra agarra un cuerno, apoya la otra sobre el lomo; tremolantes, sus ropas se ondulan con el viento». Per la seua part, les filles de Leucip, Hilaïra i Febe, són representades pel pintor flamenc en el moment en el qual són segrestades pels seus cosins Càstor i Pòl·lux, ajudats per Cupido. En l'obra de Rubens, les dues dones, per descomptat nues, presenten una gran resistència retorçant els seus carnosos cossos.

Oliver força les pintures. En el cas de Dànae, la princesa argiva ha sigut aparentment avisada i ha fugit del llit; les gotes daurades reboten inermes, sense possibilitat d'orgasme ni de fecundació sobre els llençols. L'Europa de Tiziano ha desmuntat dels lloms del bou, abandonat a la seua sort en l'aigua, i ix volant per les sales del museu. Per la seua part, les filles de Leucip han trobat un altre quadre en el qual residir, un espai vetat als seus captors i agressors. En aquests dos últims casos, Oliver subratlla el lloc de l'enunciació, un museu obert en l'actualitat.

També, en 2020, pinta *Recintes privats*, tres quadres que descriuen l'hàbitat d'un depredador sexual, d'un home que considera que els cossos de les dones són possessions per a ser consumides. Recupera en aquesta sèrie la idea de grisalla i també les apropiacions de la història de l'art de les seues pintures de 1970 i 1971. A *Sa casa*, el cavaller està assegut en una còmoda butaca d'orelles mentre llig el periòdic. És el rei de la llar, com indica als seus peus el gran mastí escapat d'un quadre de tall, *Las meninas*, al mateix temps que la dona amb la qual està casat apareix xicoteta, tancada en una gàbia (una apropiació ací d'un fotomuntatge que la germanoargentina Grete Stern va produir per a la revista *Idilio*). Les referències a *Reunió feliç* són òbvies. Aquest senyor té el seu propi gabinet de curiositats, una sala on guarda *Els seus trofeus* i que atresora dissecats els animals que ha caçat, i les seues conquestes femenines. Finalment pinta el club, un espai de fraternitat masculina on impera la discreció, decorat amb pintures de nus huitcentistes (*El naixement de Venus*, d'Antonio Esquivel, 1842, Museu del Prado) i la cosificada dona/llum, de nou una cita a Stern. Una quarta pintura, *Berenar a la biblioteca*, produïda en 2022, fa referència a la pederàstia ja que inclou en una estada folrada de llibres, l'espai d'un «intelo», la pintura *El rapte de Ganimedes* (Rubens, 1636, Museu del Prado).

Finalment, en els últims anys ha pintat *Amb memòria*, una sèrie que visibilitza a les dones en els conflictes bèl·lics. En un interior ruïnós, sempre el mateix, s'obri un finestral amb una ciutat aniquilada per bombardejos aeris. Sobre aquest escenari Oliver superposa diferents imatges. En una d'aquestes s'apropia de la fotografia de tres dones rapades per haver-hi col·laborat amb l'exèrcit alemany (França, 1945). Una pràctica comuna que van patir les dissidents d'esquerra que havien lluitat per la II República després de la Guerra Civil: podien ser purgades amb oli de ricí, com li va ocórrer a la meua bestia Isabel Tejeda Bueso, o rapades. Una represàlia específicament pensada per a les dones que es feia amb escarni en la plaça pública, amb reminiscències dels judicis inquisitorials en els rotillos o picotes als afores de les poblacions amb jurisdicció pròpia. Se les rapava com a castració simbòlica en tallar una dels senyals de feminitat més visibles, el cabell llarg. La sèrie és llarga i inclou també a reporteres i fotògrafes de guerra, com Gerda Taro (part integrant de la marca Robert Capa), que va morir en el replegament republicà a El Escorial en 1937, o Dickei Chapelle, reportera que va cobrir la Segona Guerra Mundial i la Guerra de Vietnam.

Aquest projecte expositiu, que ha comptat amb una contextualització històrica a la Sala Gris de la UMH, posa en evidència que els museus han sigut espais de desmemòria, que, com plantejara Voltaire i més tard Walter Benjamin, la història l'escriuen els vencedors: els que ostenten el poder s'apropien dels relats; es marquen com a absoluts, tant des de la historiografia com des de la museografia, narracions històriques parcials en les quals el 50 % de la població, les dones, ha estat infrarepresentat. Les artistes i, especialment en el segle XX, les artistes feministes, han habitat històricament els marges d'aquests metarelats promocionats com a universals. Per això, aquesta exposició es tanca amb un autoretrat d'Isabel Oliver carregada amb un pot de cola després de folrar un mur dels seus referents feministes; dones d'ahir, com Pardo Bazán o Clara Campoamor, que van posar les bases perquè, tant ella com les espanyoles de generacions posteriors, puguem construir les nostres vides lliures i de manera autònoma (*Dones*, 2020).

With memory

Tatiana Sentamans, Vice-Rector for Culture; and Raúl Reina, Vice-Rector for Inclusion, Sustainability and Sport

What I want to do is paint

Isabel Oliver, 1974-2020

In 2019, the CCCB (Centre for Contemporary Culture of Barcelona) organised a macro-exhibition with more than 300 works under the banner of *¡Feminismos!* (the most visited in its history). It consisted of two distinct sections: *La Vanguardia Feminista de los años 70. Obras de la VERBUND COLLECTION, Viena* (*The Feminist Avant-Garde of the 1970s. Works from the VERBUND COLLECTION, Vienna*) (curated by Gabriele Schor), with a selection of works by iconic feminist artists of that period; and *Coreografías del género* (*Choreographies of Gender*) (curated by Marta Segarra), with a representation of emerging contemporary and *mid-career* Spanish artists. The exhibition and the extensive programme of activities began with an inaugural debate attended by more than 500 people where, as well as the curators, both generations of artists were represented (by Ulrike Rosenbach and by one of the members of the O.R.G.I.A collective). In addition to a dialogue on continuities and ruptures, one of the most interesting issues addressed was a demand for visibility and the promotion of female artists throughout their whole careers, and not just those works deemed to be the most radical. In other words, many of the women who, through their work, challenged social and formal conventions five decades ago, are still working professionally today.

Isabel Oliver is one of these great artists of the 1970s, a benchmark of Pop art in general —and, from a feminist point of view, due to her critical conceptual content— who continues to paint incessantly. Despite this, it is only in the last decade that her work has had a presence in the collections of museums and institutions, has been included in the curricula of some art history courses, or has been shown in iconic exhibitions such as *Genealogías feministas en España* (*Feminist Genealogies in Spain*) (MUSAC, León, 2012), *The World Goes Pop* (Tate Modern, London, 2015) or *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)* [*Against the Odds. Half a Century of Female Valencian Artists (1929-1980)*] (IVAM, Valencia, 2018), in which the historian and critic, Isabel Tejada, has played an important role. In this sense, whereby we are proposing the importance of feminist genealogies in the field of art to combat “misremembrance”, invisibility and historiographical silences and the longevity of the artistic careers of many women, we would like to highlight Tejada’s own curatorial proposal for our own Sala Universitas at Miguel Hernández University, which, for the first time, puts many of her emblematic works from the 1970s in dialogue with her later works and

her current pictorial production. This exhibition of fifty pieces, many of them large format (with loans from IVAM, the Polytechnic University of Valencia and from the artist herself), has had documentary support in the Sala Gris, which focuses on the difficulties of women being involved in artistic activity during the late Franco era. In addition, this has been completed with an *ad hoc* video dialogue, recorded at our university and lasting nearly forty minutes, between the artist and the curator about her career and her relevant role in the context of contemporary Valencian art¹.

The publication you are holding has a magnificent research paper by Tejeda that explores Oliver's work and her environment, and forms part of an initiative implemented by the Vice-Rectorate for Culture of Miguel Hernández University that seeks to explain the importance and interest of the work of different female Valencian artists about whose work there have been no great thesis exhibitions; in this particular case, from a feminist point of view. Both the exhibition and the book have been made possible thanks to the signing of the sixth agreement between our institution and the Vice-Presidency and the Department for Equality and Inclusive Policies of the regional government of Valencia. Its purpose is to ensure the continuity of cultural initiatives to create awareness of and foster equality in the diversity of UMH promoted since 2017. Over the course of these six years we have implemented numerous initiatives such as the design and approval of the *1st UMH Plan for Equality, Diversity and Inclusion* (2020-2024); the launch of the first UMH Equality and Diversity Help Centre (Elche Campus 2018); the "In equality lies the difference" campaign (Juan Mercader and Pedro Luis Martínez, 2018); and the UMH inclusive signage, a total of 101 pictograms developed by Jerónimo García, and added to the UMH corporate communication manual (Governing Council of 28/4/2021), which are also being implemented gradually, and which have audiovisual activation via QR code (Culturama, 2021). This set of initiatives has been complementary to the development of different complex cultural projects, including the exhibitions *Con Tacto* (*With Touch / Con-Tact*) (Fefa Vila, 2021), *Festa Pagana* (*Pagan Festival*) (Haizea Barcenilla and Garazi Ansa, 2020), *Pedagogías Feministas* (*Feminist Pedagogies*) (colectivof, 2019), *Visualidades Diversales* (*Diverse Visualities*) (Belén Romero, 2018), *El mundo zurdo: Gloria Anzaldúa y su galería de pensamiento* (*The Left-Handed World: Gloria Anzaldúa and her thought gallery*) (Rian Lozano and Nina Hoechtl, 2018), and *A Revolutionary Love* (Johanna Caplliure, 2017), because artistic creation continues to be a valuable means for thinking, investigating, expressing, confronting, provoking, raising awareness, reminding, enjoying, creating conflict, seeing, understanding and knowing.

¹ *Entrevista a Isabel Oliver por Isabel Tejeda*, 30/3/2022, available of the Miguel Hernández University YouTube channel. <https://youtu.be/eHolx0rMnpg>

Isabel Oliver: feminist discourses (1970-2022)

Isabel Tejada

The dictatorship imposed in Spain in 1939 after the coup d'état so stains the last 60 years of our art history that it is inappropriate to translate literally the discourses generated for the same period in other countries that surround us. These were States which, although they experienced a return to order after the Second World War that wiped out freedoms gained during the 1920s and 1930s, had development plans, heavy investment plans in modernisation and democratic forms of government that ensured a basic regime of liberties; two decades later, these circumstances brought about a profound transformation of social structures. The marginalisation suffered by women in Spain worsened to the point of invisibility and the virtual non-existence of fundamental rights. And although, as Lili Álvarez wrote in the prologue to the Spanish translation of Betty Friedan's *La mística de la femineidad* (*The Feminine Mystique*) in 1966, that part of the oppressive situation of American women could be extrapolated to their counterparts in Spain, the truth is that the stranglehold here was much tighter: control was impossible to overcome and supported by a rigid and imperative morality commanded by the Catholic Church, which infiltrated all State institutions. Franco's regime could deal with dissent with torture, jail or death; and even deemed political dissent to be a social disease whereby more than a few left-wing Spanish women were confined to mental hospitals.

As I have indicated, the new regime was national Catholic, right-wing and profoundly patriarchal. It went back to the misogynistic postulates of the Napoleonic Code, which normalised and legally inscribed inequality between men and women: Spanish women were deemed to be minors on

a permanent basis, to assume an exclusive role in the home linked to the stereotype of "the angel of the home"¹, to depend on a man —father, husband or brother—, since female work was stigmatised, deemed to be a "social plague"². It was up to them, but also to the State, whether these women could travel abroad, open a bank account, go to university or get a driving licence³. Widows, and, it goes without saying, wealthy Spanish women, enjoyed greater freedoms; for the former, the absence of a man justified their role as bread winners; the latter have, since ancient times, enjoyed certain "exceptions" from these rules of behaviour and domination. Women belonging to the working classes, on the other hand, tended to work in service, or out in the fields, although this was not always paid work or recognised in the labour regime regulated by the Labour Code.

Spanish women, who, for a short time, had enjoyed the legalisation of women's suffrage (1931), came to be watched closely and their movements strictly controlled, not only by a totalitarian State that delegated some of its sentinel functions to the man of the house, but also by the Catholic Church and the Women's Section (the equally fascist women's wing of the Spanish Falange led by Pilar Primo de Rivera, founded in 1934). The "unity of destiny" for Spanish women, and, by extension, all women, was marriage; another exception was for nuns and Falangists; the commanders of the Women's Wing understood their work of control and re-educational rhetoric almost as a priesthood, so they sometimes remained single. The social-political education provided at the baccalaureate level in the 1960s maintained a patriarchal ideology that identified religious postulates with traditional gender roles.

"[...] a woman's mission is to serve. When God made the first man, he thought: 'It is not good for man to be alone'. And he made woman, to help him and keep him company, and to serve as a mother. God's first idea was 'man'. He thought of woman afterwards, as a necessary complement, in other words, as something useful"⁴.

1 Nash, M. (2012). Las mujeres en el último siglo. In M. R. Oliva e I. Tejeda (dirs.), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España* (p. 45). AC/E – Madrid Town Hall.

2 The Labour Code (1938) considered that its implementation "liberated" married women from the workshop or factory. Vid. Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959* (p. 53). Alianza Editorial.

3 Spanish women were able to open their own bank accounts without guardianship in 1965. As studied by Professor Susana Martínez-Rodríguez, from that decade onwards, some Spanish banks built up the loyalty of their female clientele by even publishing magazines (Diana, Banco de Bilbao, 1969). It was not until 1975 that the marital licence disappeared, and, with it, the legislation that obliged women to have guardians.

4 Vid. VV. AA. *Formación Político-Social. Primer curso de Bachillerato*. Sección Femenina, 1963.

Republican women either went into exile or were repressed. Few of the female creators, who, through their perseverance, had occupied the Spanish public scene since the late 1920s, survived the dictatorship as professionals. Those who waded through political stigmatisation due to their personal circumstances were locked in an "inner exile" pregnant with silence that condemned their lives to the private sphere and limited their professionalisation to the greatest possible extent. Others suffered from a visible subjugation in their work that I do not think should be interpreted as voluntary —the cases of Ángeles Santos or Pitti Bartolozzi are illustrative. When some of the exiles, such as Manuela Ballester or Maruja Mallo, returned to Spain after it became a democracy, they were confronted with the unpleasant experience that their work, and they themselves, had suffered a veritable *damnatio memoriae*. Nobody remembered them. Not even the younger generations of female artists, with whom, by and large, they shared their political ideology. The propaganda apparatus of the transition, in need of exemplary Republican heroes, continued with the misogynistic concealment of the dictatorship; female artists were buried under the name of their husbands, as happened to Manuela Ballester, under the long shadow of Josep Renau, or María Teresa León in the wake of Alberti. Except for extraordinary cases such as Dolores Ibarruri, la Pasionaria, it was not possible to construct a female genealogy because the traces of the existence of the first generation of professionalised and independent Spanish women had disappeared. I want to stress that we cannot always blame the dictatorship for this cover-up; part of the erasure was the work of their own colleagues of the same generation, as was the case with most of the female writers and thinkers of the Generation of '27⁵.

After the end of the autarchy, when Franco's regime began to reach out to the countries that had formed the Allied bloc, Spain was also undergoing rapid industrialisation that required female labour. Thus, it legislated the return of Spanish women to the labour market with the Women's Political, Professional and Work Rights Act (1961). In parallel, there was a rise in the number of young women pursuing higher education. The Fine Arts had a certain tradition of female students, handed down from the eighteenth century, as artistic training was deemed to be essential for the adornment of young marriageable women⁶. Girls, for example, already made up almost 50 % of the student body at the Academia de San Fernando in

5 Vid. Ferris, J. L. (2022). Introducción. In J. L. Ferris (ed.), *Mujeres del 27. Antología poética* (p. 36). Austral.

6 Vid. Parada and Santín. (1903). Female Spanish painters, Madrid. The author, among other things a painter by profession, considered arts to be suitable for women, as they had been trained more "to feel than think"; notwithstanding, a woman "studying law or trying to exercise certain professions, seems to us to be a moral absurdity".

1965⁷. The many female students at the Escuela de San Carlos in the mid-1960s were studying syllabi frozen in the first decade of the twentieth century, just before the emergence of the avant-garde; syllabi which, while retaining anachronistic subjects such as sacred art, also provided a solid training in drawing that would be fundamental for the male and female artists of that generation⁸. Sorolla continued to be the pictorial example to follow, teaching at San Carlos iconographic and linguistic formulae that, deep down, were far removed from the Valencian artist's own organic and intuitive manner of painting. During these years, specifically in 1966, the painter, Isabel Oliver (Valencia, 1946), started studying Fine Arts at the age of 18.

"[...] I don't know why I was so obsessed with devoting myself to painting. I didn't even consider sculpture. I had no background and an unfavourable environment. My father was a businessman and wanted me to be a secretary. And my mother always thought that the best thing for women was to get married and devote themselves to the lives of their children, which is what happened to her. And, in that environment, which was not in my favour, when I finished school and the baccalaureate, I told them that I wanted to study Fine Arts.

I have been drawing for as long as I can remember. Even at school, I was always the one to go up and draw something on the blackboard. It was an innate ability, I don't know where it came from"⁹.

Although initially meeting with some resistance from her family, it seems that her vocation was clear, which encouraged her to bypass parental obedience and look for an alternative way to pay for her studies.

"And I did the following: I found out that the father of a classmate of mine had a fan factory and, as I was already quite good, they offered to let me paint them. That's how I got money and paid my way through the Fine Arts course"¹⁰.

Years later, in the interview we recorded with the UMH team for this exhibition, the memory that comes to mind and seeps through the cracks that

7 Figueroa-Saavedra, M. (2010). La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 72, 128.

8 Marzo, J. L. and Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (p. 68). Cátedra.

9 "I went back home and said that I had already enrolled. A right fuss... They didn't see a future with something like that, of course. But that's what things were like at that time and my mother wanted me to be secure, so I can't reproach them for anything. For five years, I was the happiest person. I had nightmares about finishing my degree. For me, it was wonderful, it was magic". Isabel Oliver's statements, unless otherwise indicated, refer to an interview I conducted on the day we met at the UPV (13/5/2011). Also the biographical information used in this article.

10 Telephone interview with Isabel Tejada (18/4/2022).

reason does not cover up is olfactory. The first smell of turpentine and oil binders has been with her since she was a girl and has accompanied her throughout her life.

"[...] I remember a painter friend of my grandmother. I went to see him several times and was fascinated by it. It might be because of that, apart from the fact that I have always drawn. In fact, when I finished school, in the afternoon at the end of the day, I would go to Arts and Crafts to draw. This is where I met Ángela García and Lola Giménez, who later became the owner of the Val i 30 Gallery together with Vicente García"¹¹.

The first thing she kept are class exercises: life drawings, the academies of movement, urban landscapes of the Carmen district, where the school was located at that time (in what is now the CCC), still lifes, etc. Drawings and paintings to practise drawing things that did not stray from realism. However, her *Dibujos imaginarios (Imaginary Drawings)* (1967) —a work that obviously did not form part of the school's curricular design— combines the symbolic and the automatic with a degree of abstraction. She felt very comfortable in the engraving classes to the extent that she went back at the start of the 1980s to complete the three-year speciality, having started the first of them in the 1960s. Engraving enabled her to create realistic pieces which anticipated the paths she would follow later on. One of these engravings, an aquatint, depicts two middle-aged women whispering (a piece that Oliver exhibited in her retrospective at the Nau at the start of her professional career). In other works, she uses the brushstroke as an icon of informalism, which is seen ironically in a similar way to Roy Lichtenstein (*Brushstroke*, from 1965), a work she is unlikely to have been aware of. Crónica also made use of this element in their work from the 1970s. Sometimes the brushstroke —the anti-brushstroke, since it is meticulously crafted— is on a palette; sometimes on an easel. There are engravings in which they became stains and occupy almost the entire surface of the paper.

If the informalism of the 1950s and early 1970s proposed a possible dissidence through language, it was sucked in by Franco's regime to offer a bland, liberal version of the dictatorship to the outside world, the social criticism style of painting born in the second half of the decade returned to a figurative painting style whose stories were easily interpreted and, therefore, unlikely to be manipulated; these artists wanted to strip artistic languages of their elitism in an attempt to reach out to larger sections of the population. Political discourse, also present in Estampa Popular Valenciana,

11 Interview with Isabel Tejada (28/5/2022).

replaced the stain and the brushstroke with images that denoted a certain dramatism inherited from the cultural tradition of Black Spain. Equipo Crónica took over this critical narrative, removing all emotion, any empathetic rhetoric, which was replaced by irony and a deconstruction of images from the *mass media* and the history of art. As Tomàs Llorens recalled years later, at that time they distanced themselves “from any kind of miserabilism, they had to try and recover, on the one hand, the satirical, witty, sometimes anecdotal spirit of an old Valencian tradition of popular art (the *aucas*, the Fallas of the nineteenth century, etc.), while, on the other hand, they had to try and appropriate the resources of the new mass media”¹². To their anti-Franco dissidence, the Valencian collective added the “distancing” of the Anglo-Saxon version of Pop Art, which had been particularly relevant to artists of their milieu such as Ana Peters and Artur Heras. In this way they produced ways of doing things that differentiated them and which found a singular resource in the importance of semiotic analyses of the image, and the idea of a painting within the painting —the use of the citation strategy in the history of Spanish art.

Isabel Oliver contacted Equipo Crónica almost at the end of her degree, in 1970. She asked them for a piece to subsidise her fifth-year, end-of-year school trip. Solbes and Valdés worked on series and had the collaboration of several assistants so that, after seeing how the young student painted —at that time she was working on various *collages* that have not been preserved—, they offered her a job. Rosa Torres “and a Colombian girl who was not a painter but had talent”¹³ also collaborated in the studio as assistants. In fact, there had already been some previous contact because Solbes’ wife, Luisa Cerveró, was a childhood friend of Oliver’s. On the other hand, just before this first meeting, Isabel had visited an Equipo Crónica exhibition at the Val i 30 Gallery where the Valencians presented a series from the late 1960s, *Anatomía de un oficio* (*Anatomy of a Trade*). The painter had always considered herself very fortunate with this encounter as she had access to a library of contemporary art (especially catalogues) and travelled with them on many occasions to their openings (for example, she was present at the exhibition at the Barcelona Architects’ College in 1971 or at the Juana

12 Llorens, T. (2015). *Equipo Crónica* (pp. 6-7). Museo de Bellas Artes de Bilbao.

13 “In the final year [of my degree] I met Equipo Crónica, in 70-71. [...] At that time a colleague and I were in charge of collecting works from the painters’ studios to auction them off and raise money for the end-of-year trip. Felipe Garín, for example, gave us the address of painters in Madrid. This is when I met l Equipo Crónica, which, by then, only had two members: Rafael Solbes and Manolo Valdés. After talking with them, they ended up telling me to go with them [as an assistant] to paint. At that time they were working on the *Meninas* and all that”.

Mordó Gallery in 1972)¹⁴. Furthermore, the Crónica lent her a space in their studio at number 3, carrer d'En Blanch to paint her own work. In fact, Oliver would end up inheriting the space when the Crónica moved their studio to a ground floor flat on Conde de Montornés.

"Solbes and Valdés generated a space of confluence in their studio where all kinds of people linked to the Valencian cultural scene would meet. They wanted their studio to be a place of free creative expression, for which the example they had in mind was Andy Warhol's The Factory in New York"¹⁵.

It was at d'En Blanch that Oliver's first significant series was created, the feminist work that we can consider to be the start of her professional career, *La mujer (The Woman)* (1970)¹⁶. At the time —an obstacle that still survives today in the media— the singular was used to refer to women; a formula that encompasses all female citizens, standardising them in an essentialist way, ignoring cultural, economic or sexual differences. Oliver's series denounced precisely this stereotype of femininity.

While Crónica denounced the lack of freedom in a totalitarian State, Oliver pointed to a group that was even more oppressed by the regime, Spanish women. In this first work, we can see a linguistic influence of Equipo Crónica, which would gradually soften over time; Oliver deconstructs the imaginary of the female that was relentlessly projected by the mass media while denouncing state control over women's bodies and minds and the misogyny present in illustrated magazines, cinema, literature and popular culture. Since then, Isabel Oliver has always worked in series: she starts with a theme, a problem or an idea, and then develops it, allowing her to go deeper "rather than just making paintings for the sake of it"; with one particularity, she often works on two series at the same time.

At the same time that she was painting *La mujer (The Woman)* at the d'En Blanch studio, she was involved in the university arm of the Democratic Women's Movement (the MDM), the female and feminist faction of the

14 Isabel Oliver keeps a photograph at the Juana Mordó Gallery in Madrid in which she appears with Solbes, Valdés, Salvador Victoria, Sempere, Zóbel and Lucio Muñoz.

15 Interview with Isabel Tejeda in Elche on the 1st April 2022. Photos survive of Oliver painting large pieces of el equipo or el Espectador de espectadores that they took to the Encuentros exhibition in Pamplona in 1972. Oliver has also told us that she took part in the production of many papier-mâché Meninas.

16 The first to classify these paintings as feminist were Pascual Patuel and Wenceslao Rambla. Vid. Patuel Chust, P. and Rambla Zaragoza, W. (1995). Provocation in Valencian social realism. *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, 5, 127.

Communist Party¹⁷. Her militancy in the underground was not as an activist, but rather she found a political trench in painting with a discourse that illustrated a legislative marginalisation and control that did not occur exclusively in the Spanish State. Artistic manifestations had in fact become, from the 1960s onwards, a space for political resistance. They were images that could be used in different geographical contexts at a time when feminism was a lingua franca, as María Laura Rosa has argued. The dictatorship is an dropped pronoun, a ghost that hovers, nonetheless, over every image in this series.

"What I took from them [Equipo Crónica], who, in turn, took it from the international avant-garde, was pop. I went from all the academicism of the faculty to pop, which came in handy for these paintings. And understanding the work of Equipo helped me to externalise and put ideas into images. [But] my work was positioned elsewhere, it spoke of women. I started to tackle this theme, which was a pending issue and which warned: Hey, we're here!".

Since, in those repressive times, the term 'political art' could not be used, the euphemism 'social painting' was. Nor was it considered that Equipo Crónica, or later, Equipo Realidad, produced Pop Art, rather the terms critical realism, social realism, or Chronicle of Reality (the latter term was coined by Vicente Aguilera Cerni in 1964) were used to describe their work. It was a question of defending and marking a differential strategy that linked Spanish artists to political commitment and distanced them from the apparently more banal discourse of the Anglo-Saxon pop movement, focused, in the first instance, on depicting the consumer society and popular culture¹⁸. This differential stance is still maintained today by artists such as Canogar and Valdés, while artists then on the margins, such as Joan Rabascall, Oliver, Mari Chordà and Ángela García Codoñer, claim that their work from the late 1960s and the start of the following decade was pop¹⁹.

17 From 1971 to 1976 Oliver was a member of the MDM. Notwithstanding, she has always criticised the university and feminist arm of the PCE as classist: "There was a problem with that movement. There were two groups: the girls from the university and those that weren't; it was horrible and that's why I left. They wanted to establish differences and they shouldn't have done that. You're a woman, it doesn't matter what you do...". The photographs taken by Pilar Aymerich in Barcelona at the Jornades Catalanes de la Dona (Catalan Women's Days), in 1976, also highlighted this tension when Las Nyakas put on a performance and got down on their knees to scrub the floor of the auditorium of Barcelona University.

18 *Vid.* Llorens, T. (1072). *Equipo Crónica*. Gustavo Gili. The recently departed Tomàs Llorens has been considered to be an unofficial member of Equipo Crónica, the theoretical component.

19 This was as stated in a questionnaire that appeared in *The World Goes Pop*, London, Yale University Press, 2015.

Isabel Oliver's rebellion was twofold. On the one hand, she dispensed with the outdated academicism of San Carlos to make use of pop, but within it, she continued along the path started by Peters in 1966 when she staged a feminist exhibition at the Edurne Gallery in Madrid, a pioneering project today that unfortunately went unnoticed at the time²⁰. In a similar way to what happened to the Spanish-German artist, the *La mujer* (*The Woman*) series was ignored. It was never exhibited in its entirety, only *Familia numerosa* (*Large Family*), the work most in line with Estampa Popular, and *Reunión feliz* (*Happy Meeting*) took part in an emerging art event that coincided with an exhibition that paid homage to Joan Miró in Granollers and was curated by Tomàs Llorens²¹. At another collective event, *Reunión feliz* (*Happy Meeting*) was exhibited again at the Punto Gallery in 1971²².

20 Ana Peters presented the solo exhibition *La imagen de la mujer en la sociedad de consumo* (*The image of women in the consumer society*) at the Edurne Gallery in Madrid. For more information about how the exhibition was ignored, especially in Madrid's left-wing protest circles, see my interview with Tomàs Llorens about Ana Peters for the MNCARS project *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección* (*Outside the canon. Pop artists in the collection*). [Online; last entry 18/5/2022]. <https://vimeo.com/395432379>

21 "In May 1971, Granollers Town Hall organised two artistic events. On the one hand, an international exhibition in homage to Miró, which included a small but important group of recent works by the artist and international participation. On the other hand, an event entitled *1a Mostra d'Art Jove* (*1st Exhibition of Youth Art*), in which artists such as Ferrán García Sevilla, Carlos Pazos, Jordi Benito or Josep Ponsatí, performed a series of actions in the city's public spaces. In the narrative of the history of Catalan conceptual art, this event has come to be considered one of the founding exhibitions of the movement. El Equipo, which had been invited to take part in the exhibition in homage to Miró, sent to Granollers one of the paintings from the *Policía y cultura* (*Police and culture*) series on which they were working, specifically the one entitled *Pim-Pam-Pop* (Rafael Tous Collection, Barcelona). Another Valencian artist, Jordi Teixidor, whose abstract painting was far removed from Equipo, but who maintained very good personal relations with Solbes and Valdés, had also been invited to Granollers, to the Exhibition of Youth Art". Llorens, T. (2015). *Op. cit.*, p. 25. Also see *1a Mostra Internacional d'Art Jove. Homenatge a Joan Miró* (*1st International Art Exhibition in Homage to Joan Miró*) [15th May -15th September 1971], Granollers Town Hall, Barcelona, 1971. Although no catalogue was made with the youngsters who took part, I have consulted the Memoria de cátedra (Volume 2) created by Oliver in 2003. Personal file of the artist, sp. The artist recalls there being two pieces, but she has been unable to remember what the other one was.

22 She also took part in a group exhibition at the Ateneo Mercantil in Valencia together with a long list of Valencian artists such as Lola Boshard, Dolores Casanova, Antonia Mir, Michavila, Equipo Realidad, Alfaro, Anzo, Cardells, Teixidor, Rosa Torres or Yturralde. She took part with a wooden parcheesi with large pieces that she raised to the top of a pedestal almost at eye level with the spectator; she presented it as a piece of jewellery that had to be looked at very closely. "I remember it because I had to paint the stand in the gallery itself". Diptych of the exhibition. Personal file of the artist.

These acrylics —a technique that was very much in vogue at that time among pop artists— cut through some of the female stereotypes that populated the collective imagination at the time; nonetheless, in addition to the figures that populated the national cinema and projected the ideal of the submissive woman, there were those produced abroad which, despite the censorship, provided an outside view that was starting to be globalised through the increasingly accessible mass media. Ideals of beauty were set, which could be achieved through hard work at the gymnasium, following an inflexible diet, or, by more expeditious means, with cosmetic surgery, which was already becoming quite popular among the wealthy social classes. To this Oliver adds, as I have already indicated, the linguistic influence of Equipo Crónica, in other words, the appropriation of images from Spanish art history and paintings from the Prado Museum that are decontextualised by superimposing or mixing them with scenes from everyday life in the 1970s. In this sense, I must mention the acrylic, now destroyed, of Rubens' *Las tres Gracias* (*The Three Graces*) which was painted over by Isabel Oliver in 1970 and was identical in size to the famous painting in the Prado Museum, 220.5 x 182 cm²³. Furthermore, in an allusion to Baroque techniques, in this work Oliver used both acrylics and oils. The original painting is documented in a black-and-white photograph that we have reproduced in this paper. It depicts a cropped image of those three full-figured, rounded female nudes with the cellulite that Rubens delighted in painting, in a gymnasium surrounded by wall bars with a stationary bicycle in the foreground. These modern *Tres Gracias* (*Three Graces*) highlight the fact stereotypes of beauty are fashions, constructs that change from one era to another, while at the same time noting that the female body is sold like any other consumer item.

Oliver has revisited these *Tres Gracias* (*Three Graces*), painting them again in 2017, albeit smaller in size. The artist follows this practice by bringing to the canvas sketches of the works she had in mind at the time, but the limited success of this series, together with mobility issues due to her pregnancy, discouraged her from carrying on painting. Thus, in this exhibition, we will find paintings dated 1970/2015 or 1970/2017 alongside the sketches from the 1970s that have also been exhibited in this retrospective. Although these drawings lack significant artistic value, they do show that the series could have been much longer had the circumstances been more favourable. I will go on to analyse the works painted over the last decade, which are updated versions of those ideas germinated in the 1970s. In fact, paintings

23 This painting, similar in size to the Madrid original, was hung in a shared studio owned by various artists of Isabel Oliver's generation. An accident occurred and it was destroyed in the 1970s.

such as *Las tres Gracias* (*The Three Graces*), *Cirugía* (*Surgery*) or *Cosmética* (*Cosmetics*) demonstrated that non-canonical bodies were made invisible not only in the mass media, but also in the way their male counterparts from the same generation represented female bodies, often depicted naked and hypersexualised. There were few images of women with abundant body fat or of mature women, which, by the standards of the time, could apply to anyone over the age of 40. Female bodies were objectified, stereotyped and displayed for the viewing pleasure of males²⁴. Either submissive mothers and wives, or the sexually liberated *femme fatale*. Other imaginaries, unprecedented and linked to a non-sublimated motherhood, and in the first person, had already been appearing since the late 1960s in the work of Catalan artists such as Núria Pompeia in her *Maternasis* (1967) or Mari Chordà in her wax *Autorretrats embarassada* (*Pregnant Self-Portraits*) (1967). The place of enunciation was also fundamental in the sexual images that, almost for the first time, were emitted from the female body, as in the case of Rosser Bru (*Dona amb les seves parts* [*Woman with her Parts*], 1968) or Àngela García Codoñer (*Morfologías* [*Morphologies*], 1973)²⁵. These works escape a Manichean interpretation and represent an alternative to the patriarchal imaginary, which never projected women as subjects.

Discursively linked to the revisiting of Rubens, we find another painting from the series, *Cirugía* (*Surgery*). This painting, now in the IVAM collections, divides the space into two parts by making use of the painting within the painting resource with the opening of a window —consider, for example, the tradition of Velázquez's early Sevillian paintings. These two spaces serve to illustrate an echo, repeating the same discourse with different graphic symbols: a woman (a nurse? a doctor?), covering her face with a surgical mask, observes the outline of a squatting female body with some of its parts marked with red dots —buttocks, legs, belly, breasts: marks indicating what needs to be “corrected” under the scalpel. Through the large window, the body to be modelled is operated on in an operating theatre; doctors and nurses are poised over the patient, who is covered with a large sheet. The work is painted in cold, green, hospital shades of green, except for the pink flesh of the patient whose arm is the only part visible; Oliver thus underlines the fact that, under the surgical sheet, there are real bodies, of blood, fat and water. The discovery of a drawing made in 1970 by Oliver in her study when this paper was being prepared has made it possible to see that *Cirugía* (*Surgery*) had, at least in the sketch, an alternative version. It

24 *Vid.* Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.

25 The MNAC organised an exhibition with several of the above works in May 2022 under the title *Maternasis*.

is a self-portrait of Oliver herself with her legs crossed in front of her chest which, on account of the graphite strokes on the back, could, apparently, have been transferred to canvas. Ultimately, the painter decided to dispense with this option, which would have given the painting an autobiographical meaning, to work on a figure drawing that represents all women, but is none of them; a formula that depersonalises the discourse, cools it down. This decision separates it from the work of Equipo Crónica who, specifically in *Autopsia de un oficio* (*Autopsy of a Trade*), the first series that Oliver was able to see by Equipo, portrayed themselves in various paintings.

The last of the three works on canonical beauty is *Cosmética* (*Cosmetics*). Oliver analysed this acrylic at our first meeting. In it, she again uses the contrast between grisaille and colour, although on this occasion she inverts the terms: the flesh tones are grey —dead?— and the rest of the painting explodes in the vivid tones of the *packaging*, which makes the cosmetic jars and pots, of contemporary elixirs of youth, objects of consumption and desire:

"[...] it is the face of an ordinary woman who is offered all this to leap into the world of beauty and glamour. She is painted grey and dressed in silk, like a goddess. Her face gives away the fact that she is a normal person [...] and that everything else is a fantasy".

In the distance, the shadows of the beauty products become the skyline of a big city from which spotlights emanate, producing streaks in an orange sky from the ground. A strange, alien space, beyond the real, in which this ordinary, alienated and barely dressed woman finds herself trapped.

Irony proved to be an ideal resource for addressing these issues in a critical way. Mocking these situations was the first step towards overcoming them. It denounced the fact that the focus of interest of Spanish women was not where it should be, that they lacked self-awareness. This was a common discourse among left-wing militants: the dictatorship had narcotised the working class and, especially the increasingly numerous Spanish middle class, which, since the 1960s, had seen how their access to consumer goods had grown. It was beginning to be common for families to own a television, a record player or a Seat 600. The radio lived alongside Spaniards for many decades. These middle classes started to have free time, moments of leisure to go to the cinema, enjoy parties, organise get-togethers without any apparent goal beyond chatting. This was the message that emanated from *Reunión feliz* (*Happy Meeting*), in which a group of middle-aged, well-to-do ladies chat in an animated fashion²⁶:

²⁶ This painting was acquired some time ago by the MNCARS and currently forms part of their permanent collection.

"[I painted] a group of those tupperware ladies who meet in a surreal environment because they are beyond reality: they are in their own world. Moreover, they are painted in achromatic tones, symbolically using black and white, which is associated with mediocrity [...] a wake-up call: look what's happening outside, get out of there".

These ladies, alienated in the bubble of their golden cage, squeeze themselves into the centre of a painting by Salvador Dalí, *Invencción de los monstruos* (*Invention of the Monsters*). He painted it in 1937, coinciding with the Civil War, although what the Catalan painter always believed he was prophesying was the Second World War, since, according to Nostradamus, the monsters forewarned that a war was coming. The burning giraffes or centaurs were chimeras that populated an apocalyptic space, a wasteland without vegetation, in which an hourglass served as a *vanitas*.

Like the previous paintings analysed, *Reunión feliz* (*Happy Meeting*) rejects and denounces the precarious future prospects of Spanish women and opens the door to the possibility that another world is possible if there is a change in their political awareness. Following this denunciation, Oliver advocates education, critical reading and, in short, feminism as the path towards the construction of a more just and egalitarian society. The use of grisaille, together with colour, is a linguistic strategy that makes visible the existence of a grey social sphere in a metaphorical sense. Black and white will also be the resource used in *¡¡Es niña!!* (*It's a Girl!!*) and *Familia numerosa* (*Large Family*). Both paintings refer to the post-war period and the use of photography as a witness to reality. Both paintings have a tragic presence, with less irony than earlier works, which are indebted to the iconographies followed by Estampa Popular, I am thinking again of the graphic work of Ana Peters in the 1960s in which she used group portraits of families from rural Valencia. A "presence of black" which cut through the tradition of what has come to be called the Spanish School. In *¡¡Es niña!!* (*It's a Girl!!*) Oliver paints a studio portrait from the 1940s: a one-year-old baby is crowned with a huge bow and is holding a doll almost bigger than herself. The toy indicates the life that awaits this potential wife and mother. As Shulamith Firestone argues in *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970), it is the reproductive and gestational possibilities of women that give rise to female oppression. In this painting the image has not been developed and has been left in negative. For its part, *Familia numerosa* (*Large Family*) (in the UPV collections) represents a passport-type photo like those taken by families with many children to obtain benefits during the second Franco regime. In this case, in the absence of a male, it is a mother who supports her fifteen children. Not even the birth bonuses awarded by the dictator each year —and which was picked up by

the NODO or celebrated in the cinema— was it possible to sustain an overcrowded household. The only colour that appears in the image is that of the red termites that have begun to devour it.

The last piece in the series actually opens the door to the next one, *El juego* (*The Game*); it addresses *La familia* (*The Family*) (now in the IVAM). A nuclear family in grisaille (father, mother and two children) is superimposed like a glaze onto a parcheesi board, a very Spanish summer game that brings the kids together after the siesta. Although this is a family of “progressives”, since they appear naked in a group portrait, Oliver denounces the fact that the situation of women was essentially similar, whether they were families of the regime or not. The rules of the game were not determined exclusively by the dictatorship, an historical and situational circumstance, but by something deeper, a patriarchal thinking that crossed ideologies and borders. As many artists from the 1970s pointed out to me in an interview I conducted for MNCARS in 2011, a progressive husband might have minimised subordination, but by no means did he make it disappear²⁷. The family was at the centre of Catholic democratic ideology, the children being “servants of God and future soldiers of Spain”²⁸. The fact that women, thanks to the modernisation of Spanish legislation, found it somewhat easier to leave the house to work in the 1960s, did not imply an equal sharing of household chores, including child rearing and education. Thus, Spanish women of this generation actually had more than one job, and one of them (S. L., the so-called “sus labores [her labours]”) had no rights to unemployment benefits, retirement plan or labour rights of any kind. It was, in practice, a legalised slavery from which very few were able to break free; self-sacrifice and women’s love for their children were used to maintain the *status quo*.

Isabel Oliver had finished her degree in 1971. The years that followed were marred by a major economic crisis caused by the price of petrol. As she herself recalls, “nothing was selling; there were no grants, no promotion of young people. I continued to work for Equipo Crónica —I did so from 1971 to 1975— and began to make more of a contribution. But it wasn’t what you’d call a path, it was all very ad hoc”. This series was revalued during the last decade when it began to be requested for collective exhibitions that sought to generate an alternative narrative of recent art history that included the participation of female artists.

27 I conducted these interviews, which can be found in the museum archive, thanks to a research grant from the Exhibitions Department of the MNCARS in 2011.

28 Primo de Rivera, P. (1939). Discurso en la Concentración de Medina. Y, May, Madrid, Sección Femenina de Falange.

This painted parcheesi opened the door to the generation of three-dimensional pieces inspired by table games rooted in Spanish popular culture. In the *El juego (The Game)* series (1972-1975), Oliver creates a large-scale, objectual Spanish deck of cards that includes cards with two faces, cards with two backs or cards that are incomplete. In fact, to win, one has to collect "families" divided into four suits: golds, cups, spades and clubs; she also built the tiles of a gigantic domino set with bevelled edges that prevent them from standing upright and, therefore from being kept secret from the other player. Finally, she made a parcheesi so small that the pieces occupied several squares at the same time and do not allow you to know where you are at any given moment.

Within this series she also paints acrylics of various cards that have lost their *raison d'être* and for which she used surrealist linguistic strategies, such as hyperbole and the absurd (the clubs are tied with a ribbon instead of a phylactery as they melt; the knight of spades has overdone things and become a demented figure; the ace of cups has lost its capacity to contain anything, etc.). It is relevant to point out that the Spanish deck was a good starting point for these feminist works, since the figure of the queen, which seems to come from chess, was replaced in the sixteenth century by a knave; nevertheless, it is curious that both this card, and that of the knight, maintain very feminine and soft features.

Finally, I must mention a work that was exhibited for the first time in the UMH retrospective: *Saloncito pop (The Small Pop Salon)*. In this work, strangely hidden until now, the painter again makes use of a gynomorphic knave escaping from a dining room with avant-garde designs as objects that disturb the Baroque Valencian society that Oliver had grown up in; the set, which Isabel copied from a decoration magazine, brings together four chairs and a Tulip table by Saarinen and an Arco lamp by Achille Castiglioni, which were all items of furniture in great demand by the most modern families in the 1960s. A modern cage does not stop being a trap.

With these variations, Isabel Oliver deconstructed these games: it was necessary to write new rules because the inherited ones had become obsolete.

"I did *Juegos imposibles (Impossible Games)* while I was pregnant with my daughter Eva in 1972. When the child was born, I produced the acrylics which I originally thought about taking to silkscreen. But there was no market for it. It was only recently that I thought about publishing them. The change of medium and discipline was due to the fact that I was physically limited in my capacity to paint large canvases, and I adapted myself to

produce these small structures, for the production of which I also enlisted the professional help of carpenters and embroiderers. This series, which I cannot date precisely, was produced between pregnancy and raising my first child, between 1972 and 1974²⁹.

She exhibited the parcheesi in a group exhibition at the Ateneo Mercantil in Valencia and at the Punto Gallery in Valencia (*Pinturas y objetos* [*Paintings and Objects*]) in 1972 on a high pedestal. This series was not well received either, nor does the artist remember any comments from her fellow artists from the same generation. As she pointed out to us years ago in an interview: “[...] I gave up the topic of women; that was a tremendous failure... and then I devoted myself to painting landscapes”³⁰. Nevertheless, we must consider that, deep down, Oliver changed her pictorial genre but not her discourse, since these are feminist landscapes that belong to three series: *Paisajes pop* (*Pop Landscapes*), *De profesión, sus labores* (*By Profession, her Labours*) and *La mercantilización del arte* (*The commercialisation of art*). The first two coincide in time with *El juego* (*The Game*) and the third is, in fact, a continuation of the landscapes exhibited in Zaragoza, at the Atenas Gallery, dating from 1975 to 1978.

“In parallel to *El juego* (*The Game*), which I then named *Juegos imposibles* (*Impossible Games*), I started my series of landscapes. I usually work like that, on several series at the same time. I still do it today”³¹.

Working in series, as the *Crónica* or Andy Warhol had done, was intended to be a parable of industrial production. An accumulation that was nevertheless possible for those artists who had assistants but which, in the case of Isabel, who had to produce almost everything on her own, was almost always unattainable.

She exhibited her first landscapes, firstly, at a group show at the Autonomous University of Madrid in collaboration with the Sen Gallery, and in a show at the Atenas Gallery in Zaragoza in 1973, sharing the gallery with Rosa Torres³². Although they came to consider forming a team, the

29 Telephone interview conducted with Isabel Oliver on 16/5/2022. Recent papers that refer to her work have dated these works inconsistently. It seemed appropriate to put an end to these inconsistencies once and for all with accurate information. The three-dimensional games should be dated 1972 and the acrylics between 1973 and 1974.

30 Telephone interview with Isabel Tejada (29/7/2014).

31 The coincidence of the name with Impossible figures by José María Yturralde, also from the early 1970s led her to rename this series to avoid confusion since the works have nothing to do with each other. Oliver generated metaphors about contemporary life, while the painter from Cuenca's work was based on paradoxes of perception.

32 Rosa Torres exhibited her paintings of camouflaged animals and sculptures of roses.

idea never came to fruition: they only did this exhibition together, but with works that actually functioned independently, as if they were, in fact, two independent exhibits. Again, Oliver's intention was devastating: to do away with the Valencian tradition of painting —in which the landscape was deeply rooted—, at the same time introducing this genre into the language of pop, practically bereft of landscapes except for works by Warhol such as *Do It Yourself (Seascape)* from 1962 or some pieces by Lichtenstein. Warhol produced this series in parallel with his cans of *Campbell's Soup* as a reaction to abstract expressionism. He copied the simple illustrations from children's "paint and colour" books: the image is divided into small, numbered areas that indicate the colour it should be painted. He amusingly minimised, to the point of ridicule, the artistic authorship of the painter, the exacerbated genius of the irascibles. In a similar way to this precedent, which Oliver was actually unaware of, the Valencian painter chose a stereotyped image of what a landscape is understood to be, a calendar or picture postcard landscape: mountains with snow-capped peaks, lush alpine trees and a lake; a nature alien to our Mediterranean latitudes of orange groves, a coastline that was already very touristy, or a scrubland landscape, rather than a forest. It is also a far cry from the landscape with figures taught at San Carlos for which there continued to be a local bourgeois market. Isabel projected this image onto canvas —it was almost always the same landscape in different sizes and with different languages. "To make it clear that I wasn't really interested in the subject, but the language, I always paint the same landscape". There was a huge one in Zaragoza, almost a mural painting, of which only a colour photograph remains and in which the colour is gradually fading, and it is becoming like a drawing; this work was accompanied by six or seven other smaller paintings, all with a similar discourse, that are variations on the same theme. According to Professor Pascual Patuel, the irony lies in "wanting to turn an image from the *mass media* into a work of art"³³. Also in pairing paintings of tin cans with "water-packed landscapes" or "landscapes in syrup" with the same iconography as the paintings, denouncing the consumption and abuse of nature; perhaps the first time her political commitment shifts its gaze towards the damaged ecosystem. Moreover, in another nod to Warhol, Oliver uses the brushstroke in a mechanical and non-gestural way in a formula that is repeated over and over again until the image is "filled in", sometimes changing the two-dimensional surface for wooden balls that are hung like Christmas decorations; micro-worlds that have neither beginning nor end.

33 Patuel Chust, P. (2019). Isabel Oliver. Forty years of compromised art (1970-2009). At the University of Valencia (eds.), *Isabel Oliver. Cuarenta anys d'art compromés (1970-2009)* (pp. 36-38).

At the same time, she was working on the *De profesión, sus labores* (*By Profession, her Labours*) series, in which she refers to the unpaid profession of all Spanish women, an unrecognised profession that forced employed Spanish women to work a double working day. It was no different for female artists: for example, when Gonzalo Puerto Mezquita wrote about the Castellón-born Elvira Saborit, "Vira", he made the following comment: "Painting and her duties as a wife and mother are her alternatives. One does not tarnish the other"³⁴. It was difficult for a review or chronicle written in those times not to make reference to her gender if it was about a female artist, and to her marital status. If she was young, gallantry was a must and there was more flattery than serious discussion about her work.

In a haberdashery shop, Oliver found a screen-printed, oil on canvas by the realist painter, Gustave Courbet, *Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine* (1866), ready to be embroidered. Oliver identifies embroidery with a repressive and traumatic education: "At school, the girls had classes in the morning and in the afternoon we prayed the rosary and embroidered. We received half the education that the boys got. There were also escape formulae: I had a friend with whom, instead of the rosary we told each other the latest Western novels by Marcial Lafuente Estefanía, which were cheap to rent from the kiosk". This is what Matilde Peinado has aptly named the "hidden curriculum"³⁵. She decided to hire an embroiderer to finish one half of the piece in *petit point*; the rest she left undone and painted scissors and a threaded needle. Only the embroidered half was framed in a Baroque moulding, artistically highlighting this ready-made aide.

Embroidery was taught to young and adolescent girls in craft class where they started to create their trousseaux; female education was deemed an "adornment" which should make family life easier in the future and to make a young lady "presentable" in society; as Emilia Pardo Bazán wrote, "Painting plates, decorating little cups [...], good; visiting Museums, studying nature, copying the living model, bad, bad"³⁶. When she was 10, this writer created a Tuyyo, whose name was clearly illustrative, although I was so young that only with time have I interpreted its meaning as a marriage. Discipline and control were forged on the fabric, as the nun in charge would reprimand you and call you dirty if, as she would say, the needlework was not as "clean" on

34 Quoted in Agramunt Lacruz, F. (1992). *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados* (p. 147). Generalitat Valenciana.

35 Peinado Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo* (p. 24). Los Libros de la Catarata.

36 Pardo Bazán, E. (1890). La mujer española. *EM*, 2(10), 124-125.

the front as on the back. In other words, the needle had to make the same journey over and over again; we also had to work delicately, without squeezing, or learn to make invisible knots. The hand, the character each of those girls had, had to disappear, we all had to do it the same way. Faced with the creative possibilities glimpsed in the Arts and Crafts, Art Nouveau, or the Bauhaus movements, which unravelled the seams between the so-called Arts, with a capital A, and crafts, what Sister Ángeles wanted in my case was to teach the technique and copy a model. Imagination had nothing to do with embroidering a tablecloth. Although, in my case, my arrival at a public school in the 1970s set me adrift from the Daughters of Charity, this was not the case for Isabel Oliver.

Courbet was displayed at Oliver's 1974 solo exhibition at the Official College of Architects of Valencia alongside a gigantic frame construction. In the thesis exhibition I curated at the IVAM in 2018, this installation was reproduced again, with different enunciations, such as a cascade of pieces floating on two small steps against a blue background. For the UMH show, the artist decided to mount the piece following an ascending line, as if the frames were flying and escaping. Once again, Oliver uses the same landscape that she had used on other occasions (repeated more than forty times) which appears silkscreened as though cross-stitch embroidered—a simple embroidery whose patterns are a grid of coloured squares; each little square corresponds to a cross-shaped stitch that is transferred to a fabric—and in different shades of colour. In a recent painting, *Yo lo que quiero es pintar (What I Want to Do Is Paint)* (2020), Oliver alludes to *Las meninas* by putting herself in Velázquez's place; the room seems to have been designed by Frank Lloyd Wright and the embroidered/silkscreened frames escape through the large open windows. Oliver turned stitch into silkscreen, embroidery into paint, critically questioning the artistic disciplines, turning the way the arts are traditionally considered upside down, and in a clearly neo-Dadaist strategy, elevating popular culture formulae into art and crafts are creatively reinterpreted as a formula for chasing away demons. This series also includes another smaller formulation of free-standing frames, which is now in the MNCARS collections, and a medium-sized oil painting, the result of which is reminiscent of the *petit point* with which she had resolved *Courbet*, opening the door to the successive series the following year.

In 1975, the year of the dictator's death, she started a new series, *La mercantilización del arte (The Commercialisation of Art)*. These paintings are based on those produced from 1972 onwards: in some cases, she continued to use the same landscape and returned to the formula of superimposing two images that had given her such good results in *La mujer (The Woman)*.

Rather than repeating, Oliver insists. She makes use of the grid she makes with ink and *rotring*, to imitate the grid-shaped space —that of the fabric normally used for cross-stitch embroidery—, but also the chequered pattern of accountancy books. She does this in three different states, *in crescendo*, with the “debits” and “credits” grid becoming increasingly visible; in this triptych (one part of which, the central one, belongs to the collections of the Bank of Spain) this way of enclosing colour in a cell becomes a corset that limits the brushstroke. Faced with the impossibility of entering the market (she was perfectly aware that her biological sex was a handicap in this respect), Oliver set about criticising speculation and the precarious production conditions of artists, although the fact that she was a woman is particularly relevant in all this. She superimposes her alpine landscape onto balance sheets, a metaphor for what she thought of the market. In this sense, she compares the limitations that the market imposes on creative growth with those that embroidery means to her, understood as a traumatic corset that prevents free discourse.

To this is added the questioning of the presumed originality and aura of a work of art, for which she uses the neo-Dadaist techniques of appropriation and manipulation. She continues with a similar strategy: she starts with financial balance sheets on which she embeds images of artists with a high impact on international markets such as Léger, Delaunay, Picabia, Rousseau and Monet³⁷. She also does the same thing with a painting of boats by Sorolla, *Playa de Valencia. Pescadoras (Valencian Beach. Fisherwomen)* (1919). The Valencian artist had been the model relentlessly projected from the classrooms of San Carlos; after his death, Valencia witnesses the phenomenon of Sorollismo, a horde of painters who imitated his regionalist iconography, but none got close to his special *maniera* (style) and became substitutes for the consumption of the local bourgeoisie. Oliver, in an almost therapeutic fashion, as if exorcising demons, confines the image of the fisherwomen to the grid and constrains Sorolla's loose brushstrokes to short parallel lines, reminiscent of the structures found in beginners' drawing books for children; anyone who follows these guidelines can paint a Sorolla, following in the critical wake of the embroidered piece, *Courbet*, with Warholian overtones. Oliver copies everything, including the signature of the Valencia maestro.

In the *collage*, *Sobre un cuadro de Léger (On a Painting by Léger)*, she appropriates the 1950 lithograph *Les Tournesols*. In this case, she uses office or children's materials: coloured drawing pins to fill in the sunflowers that dom-

³⁷ She was commissioned to produce two silkscreens of this series in 1975; one for the Juana de Aizpuru Gallery in Seville and the other for the Sen Gallery in Madrid.

inate the still life. All that remains of the original is the image as the artistic language has been swept away by the mesh. In the case of Picabia's, *L'arbre rouge* (*Grimaldi après la pluie*) from 1912, a work that has not been preserved, this *avant la lettre* appropriationism is even more radical and neo-Dadaist: intervening with Letraset, cellophane and balance sheets on the image of a practically abstract work, which turns its surface into a battlefield difficult to interpret and takes on form. The Rousseau that Oliver started with is *Le repas du lion* (1907): here, she chooses a small fragment, the huge orange flowers from the jungle foliage, and consigns the lion feeding on its prey to the lower part of the canvas. A bloody scene softened in the original by the colourful, naive language of the Customs Officer is reduced to a still life which Oliver surrounds with a border of Letraset leaves³⁸:

"In Letraset there were whole sheets of borders, as well as people, translucent sheets for making shadows, trees, letters [...] Letraset is smooth to darken some areas. The balance sheets and the graph paper were positioned in light areas"³⁹.

It so happens that Ángela García Codoñer, also from Valencia, used borders in her pieces from the 1970s. This is a coincidence since, although they knew each other, these artists did not have much of a relationship, nor did they exchange experiences. They have coincided mainly as a result of the rewriting of the history art that has taken place over the last two decades, which has, in a way, brought them together and revealed certain discursive and iconographic parallels. The reference used by Oliver is Letraset, an office material, while García Codoñer uses patterns from *Burda* magazine or lace from haberdashery shops.

Oliver presented a painting at the *5th International Biennial of Sport in the Fine Arts*, which went on to be exhibited at Valencia Town Hall and the Atarazanas in Barcelona, where the artist lost track of it. The surviving photograph of this painting shows that the artist is appropriating a work by Robert Delaunay, *L'équipe de Cardiff* (1913), a simultaneist painting that mixes modernity and rugby. The lower part of the painting was originally an appropriation: Delaunay copied a sports photograph from the *Vie au Grand Air* magazine, to which he added, in the upper part, a panoramic postcard of Paris from 1900 with the Eiffel Tower, a biplane and a Ferris wheel, La Grande Roue. If Delaunay constructed his painting with fragments of other images, sixty years later Oliver recontextualised the rugby match and superimposes it on

38 Letraset, a company founded in the 1950s, had a large catalogue of typographic alphabets that were mainly used by graphic designers.

39 Telephone interview with Oliver (24/5/2022).

a demonstration from Maoist China, which she got from a black-and-white photograph from the illustrated press. Questioning, therefore, originality, authorship and genius in a twist which also generates a parallel between mass sports and the manipulation of the masses by dictatorships to influence their behaviour and value system.

At the end of the 1970s, Isabel Oliver returned to the Faculty of Fine Arts while she was working in a Vicente Mas's architecture studio as an interior graphic designer. She completed the engraving course —returning in fact to her old landscape motifs— and was finally hired to teach at San Carlos in 1983. It is worth noting that, during the two years of her engraving studies, she had her second child (her son was born in 1981). During these years she opted for an academic career, defending a doctoral thesis under the supervision of Professor Felipe Garín: *Las ilustraciones contenidas en los libros valencianos del siglo XIX, conservados en los fondos de la biblioteca Nicolau Primitiu* (*The illustrations contained in sixteenth century Valencian books, preserved in the archives of the Nicolau Primitiu library*) (1987). The following year she sat the competitive public examination to become a full professor in the area of painting, crowning her career with the Chair in 2003.

As well as further developing her engraving technique, she painted dreamlike, apocalyptic landscapes, as if in ruins, very colourful stony outcrops from which solitary, self-absorbed figures sometimes emerge and sometimes implode. During these years of a general "return to painting", Isabel Oliver presents these works at a solo exhibition: *Paisajes con figuras* (*Landscapes with Figures*) (National González Martí Museum in Valencia, 1988). This series was followed, in an organic way, by *Paisajes pétreos* (*Stony Landscapes*), at the start of the 1990s, and *Arqueología del presente* (*Archaeology of the Present*) (1991-1996), a proposal in which she ironises about the way her work is considered in the market and recent art history. To this end, she revisits some of the landscape motifs from the 1970s, but also the brushstrokes series from the 1960s; she also creates concrete pieces from which half-buried objects from her everyday life emerge alongside prehistoric fossils, synchronising time and presenting everyday objects as archaeological finds of the future. She continued crossing time and space and her analysis of the present conceived as a ruin; the landscape is again the vehicle for the discourse in *Jugar con el Tiempo* (*Playing with Time*) (1996-1999) or *Visiones de la Naturaleza* (*Visions of Nature*) (1999-2001); in the latter series she experimented with light, the format and the idea of disappearance. *La ciudad construida* (*The Constructed City*) stands as a veritable stratigraphic catalogue of the architecture of the city of Valencia raised throughout its history. Meanwhile, in *La ciudad contada* (*The*

City as Told) (2000-2009), she uses the descriptive texts of the buildings to construct landscapes which, in fragments, tells the story of what the city was like centuries ago (2000-2009). Oliver also constructed a three-metre brush, *Pincel de luz* (*Brush of Light*), using methacrylate, steel and neon: thus manifesting that her fundamental work instrument is the colour of light and the digital image. This new tool results in the spectacular blood-red seascapes of *Secuencias del Mediterráneo* (*Mediterranean Sequences*) (2015-2020), in which she denounces the drama of emigration by dinghy. Landscape, the landscape is always understood as a place.

In parallel to these series, in 2015 she again began to take up the feminist discourses that had been so unsuccessful in the 1970s. I interviewed her for the first time in her classroom at the UPV in 2011. At the time, I was interviewing Spanish artists from her generation for a research project funded by the MNCARS and Ángela García Codoñer had given me her name. At the start of the last decade, her work from the 1970s was practically buried. After getting to know these series, I started to introduce them into projects I was curating, which put forward an alternative account of art history. Pop was interpreted in Spain as a fundamentally masculine language with names that had been monopolising thesis projects on the compromised art of the 1960s and 1970s such as Equipo Crónica, Equipo Realidad, Eduardo Arroyo, or Genovés, among others. In *100 años en femenino* (*100 Years in Female*) (Conde Duque Cultural Centre in Madrid, 2012, Olivia María Rubio and Isabel Tejada) I exhibited *Reunión feliz* (*Happy Meeting*)⁴⁰; at the *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)* [*A Setback. Half a Century of Valencian Artists exhibition (1929-1980)*] (IVAM, Valencia, 2018, Isabel Tejada and María Jesús Folch). Eleven works were presented, and all the series produced in the 1970s were represented⁴¹. Never before, until the IVAM exhibition, had so many works by Isabel Oliver been shown together. With respect to *Genealogías feministas en España* (*Feminist Genealogies in Spain*) (MUSAC, León, 2012, Patricia Mayayo and Juan Vicente Aliaga), which exhibited *Cosmética* (*Cosmetics*), I participated with an essay that analysed

40 María Rubio, O. and Tejada Martín, I. (eds.). (2012). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. AC/E – Madrid Town Hall.

41 Tejada Martín, I. and Folch, M. J. (dirs.). (2018). *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*. IVAM. Since then, I have also presented her work in academic forums, congresses and meetings of specialists, such as the Gulbenkian Museum in Lisbon, the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid, the IVAM, the universities of Barcelona, Murcia, Valencia and Alicante, Dènia Town Hall, or the Carmen Thyssen Museum in Málaga, among others. After *A contratiempo*, the University of Valencia commissioned Professor Pascual Patuel to organise a retrospective of the artist which took place at La Nau in 2019 under the title *Isabel Oliver. Quaranta anys d'art compromés (1970-2009)*.

Spanish artists of the late Franco era⁴². These projects were fundamental in raising awareness of Oliver's work and in it being selected for the *The World Goes Pop* thesis exhibition at the Tate Modern (2015).

The Tate Modern exhibited works by Isabel Oliver, Ángela García Codoñer, Eulàlia Grau and Mari Chordà from the 1960s and 1970s, which caused interest in their work to grow exponentially in Spain from that moment onwards. Some of the most important Spanish exhibitions exhibited them, acquired their work from the 1970s, or included them in their temporary exhibitions, assuming for themselves the legitimisation of the Tate Modern which, since the beginning of the new millennium, had taken over the mantle as the artistic judge of the twentieth century from the MoMA. The market also started taking an interest in them: some galleries are reviewing the output of women during the late Franco era with retrospective exhibitions of their work⁴³. Isabel Oliver's work has been on display in the permanent collection of the Reina Sofía Museum since 2019, having survived the last two rehangs; her work can be analysed in context, alongside that of other female painters from her generation, on a prominent site posted on the museum's website⁴⁴.

Although the Tate Modern was not a pioneer in linking pop and feminism, it did manage to impose this narrative on the one that had prevailed since the 1960s; the London museum had become a privileged mouthpiece and it became feasible to change a narrative that claimed a political variant for pop that, moreover, had been predominant in Spain due to the

42 Spanish artists under the Franco regime. Artistic and feminist demonstrations in the sixties and seventies (2013). In MUSAC (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 181-206). MUSAC/This Side Up.

43 Mayoral, in Barcelona, has looked at Mari Chordà (as well as Juana Francés); Freijo, in Madrid, has done the same with the *S. L. Sus labores* (*S. L. Her labours*) exhibition (1974-1980) by Ángela García Codoñer, an artist whose work from the 1970s I curated in a retrospective exhibition at the Punto Gallery in Valencia in November 2015. José de la Mano has focused on abstract artists from the era, some of which, such as the work of Ana Buenaventura, can now be seen in the MNCARS collections. Vid. Tejeda. (2020). Parallel lines. Six Ibero-American artists from the 1960s and 1970s. At the José de la Mano Gallery (eds.), *Líneas paralelas* (pp. 2-19).

44 The *Fuera del canon. Las artistas pop en España* (*Outside the canon. Female Pop artists in Spain*) show, together with the acquisitions that made it possible, stemmed from my research at the MNCARS (2011-2012). These artists joined the permanent collection in 2019 in room 428, which, with the new display, have been moved to an adjoining room, 427, and renamed *Artistas mujeres y tardofranquismo* (*Female artists and the late Franco era*). I also curated the prominent MNCARS site: *Fuera del canon. Las artistas pop en la colección* (*Outside the canon. Female pop artists in the collection*), presented in March 2020. <https://www.museoreina-sofia.es/obra-destacada/fuera-canon-artistas-pop> [Online; last entry 15/5/2022].

dictatorship⁴⁵. As I have pointed out in an essay I have been working on in parallel to this one, in *The World Goes Pop* “[...] both men and women were included and, at the same time, they looked towards Latin America, Eastern Europe, the Iberian Peninsula, Asia, etc. The big names were dispensed with, questioning whether Pop was and Anglo-North American product: Warhol, Lichtenstein, and Hamilton were left out, although these artists were, without doubt, like dropped pronouns, as representatives of a canon that was to be abolished. The presence of Equipo Crónica, Equipo Realidad or Rafael Canogar illustrates the low-key external image of some of our best-known artists who, if they were in this exhibition, it is because they were not considered to be part of the pop Olympus”⁴⁶.

This unusual focus on her work came as a shock to Oliver, who started to digest what was happening to her as she was about to retire; she then decides to revisit her past. She opened up the storage drawers in her studio, found old sketches that she had never transferred to canvas, recovered black-and-white photographs of missing or lost paintings, and she started to recover her own memory. She repainted an important work from 1971, her particular version of Rubens' *Las tres Gracias* (*The Three Graces*) (see above), albeit in a format that does not coincide with the original in the Prado. She also redeems herself by painting those old sketches almost therapeutically —these drawings are on display at the UMH in the *Contexto y geografía política del pop en España* (*Context and Political Geography of Pop in Spain*) (Sala Gris, Elche, 2022)—. Many of these sketches presented a simple idea that had to be finished off, dealt with, now; thus, they have been dated 1970/2015, if they belong to the *La mujer* (*The Woman*) series, or 1973/2015 if they belong to *El juego* (*The Game*).

In many of these paintings, Oliver cites older works, which are alluded to in small details. Thus, in *La pareja* (*The Couple*): a man and a woman play parcheesi without apparently communicating with each other; the board has the same image as the acrylic, *La familia* (*The Family*), from the *La mujer* (*The Woman*) series from 1970-1971. In *Game Over*, two couples try to play with clubs cut into pieces (for this work, she used Vicente Mas and three of his colleagues from the UPV School of Architecture as models). *Reverso* gives a greater sense of historical perspective to the sketches from the 1970s, since, in two of the characters, we can make out the silhouette of Solbes and Valdés with their

45 Vid. Dercon, C. (2015). Director's Foreword. In Yale University Press (eds.), *The World Goes Pop* (p. 9).

46 Ángela García: arte feminista en la primera mitad de los años 70 en España. In I. Tejada (dir.), *Ángela García Codoñer* (pp. 4-62). Diputació de València.

backs turned, looking out onto the street of a big city, and surrounded by skyscrapers, as cards rain down, of which we can only see the backs (an image reminiscent of *Golconde* by René Magritte, 1953). In *No quiero ser Marilyn* (*I Don't Want to be Marilyn*), a sufficiently illustrative title, the reference is cinematic in its choice of a fragment from the skirt scene of *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*) from 1955 (instead of the subway ventilation grille, what causes The Girl's dress to rise up —the character never had a name of her own—, are face-down or ripped cards from a Spanish deck). Finally, *Señoritas rosas* (*Pink Misses*) depicts three young ladies as the three monkeys of Japanese Taoism: Izawazaru covers her mouth so as not to speak ill of others, Mizaru covers her eyes so as not to see what is not beneficial, and Kikazaru covers her ears so as not to hear what might harm us; in front of them is the bevelled-edged domino tile from her *El juego* (*The Game*) series from 1973.

In 2019, she continued with the process of exorcising demons from the past, although not now based on any particular series. It is a completely new work in which she makes a critical analysis of her education as a female in the 1950s and 1960s, placing special emphasis on the role played by the Women's Section of the Falange in moulding house-proud and submissive Spanish women. The settings against which Oliver paints these women embroidering are similar; interiors illuminated by a side window, but decorated in a very sober, almost monastic, fashion; these were, in fact, appropriations of works by the nineteenth century Danish painter, Vilhelm Hammershøi (Copenhagen, 1864-1916).

In three of these paintings, the embroiderers, engrossed in their work, apparently appear to be pixelated, although, in fact, what Isabel Oliver is doing is reviving a linguistic resource she had used in both the *De profesión, sus labores* (*By Profession, her Labours*) series and in her landscapes from the 1970s: the image —on one occasion, a self-portrait of the painter herself— is divided into small squares filled with a coloured stitch, alluding to the cross-stitch or *petit point* embroidery technique. These women are, essentially, what they do and they are objectified, as were the landscapes from the 1970s. To the silent interiors of the Danish painter, she adds certain references that clarify and contextualise the meaning of the image: for example, if we look closely at the wall in the background of *La educación femenina 5* (*Female Education 5*), we can glimpse Isabel Oliver's membership card of the Women's Section —the yoke and arrows are very visible next to a passport-sized photo of the painter from the 1960s— on one of the frames of the installation created in 1974 at the Official College of Architects of Valencia. In *La educación femenina 9* (*Female Education 9*), Oliver appropriates *Jovencita cosiendo* (*Young Girl Sewing*) by Hammershøi and

embeds in the background a photograph from the late 1940s of some young Spanish girls embroidering. Oliver paints women in the making, corseted by the embroidery or sewing pattern; with blurred identities: they are one and the same because Spanish women had to be the same, uniform and cloistered inside the home. Lacking sexual desires, they awaited sublimated love without the capacity to decide their future. They had to be chosen and, if not, they would remain trapped in Bardem's *Calle Mayor* (Main Street) (1956). Oliver stresses that the women painted by the Dane in the eighteen hundreds maintained the same behavioural models eighty years later. Because the Silver Age had been erased with the stroke of a pen, sending all Spanish women back to square one, to the patriarchal order. In fact, the other four paintings in the series no longer depict nineteenth century women, but contemporary ones. They may wear jeans and use vacuum cleaners; however, it seems that their fate (to bear the main burden of maintaining the family and the home) has not changed much.

In 2020, coinciding with the lockdown caused by the COVID-19 health-care crisis, she produced a series of self-portraits ("as I didn't have any models, I painted myself"). With one of them, she again appropriates and transforms paintings from the sixteenth and seventeenth centuries, mainly from the Prado Museum. In *Las pintoras* (The Painters), she depicts all the female characters in the foreground of *Las hilanderas* (The Spinners) by Diego Velázquez, as if in an echo. The spinning wheel has been replaced by a small canvas and the woman spinning to the right of the painting is holding a paintbrush while observing one of the pop landscapes painted by Oliver in the first half of the 1970s. The artist is observing herself, generating an allegory of the process she had been living through since 2011: in the recovery of her past memory, she claims her place in the the most recent art history in a similar way to what the Baroque Sevillian painter was doing both in this painting and in *Las meninas*. In the background, the painting within a painting is maintained, a scene from the fable of Al-rachne —Velázquez's particular vindication of the painting as a mental construct—. It should be remembered that the tapestry that serves as the background to this scene depicts Titian's *El rapto de Europa* (The Abduction of Europa), which would later be copied by Rubens, a sophisticated painting in which the material, the thread, is the tool for constructing the image, the work of art. At the feet of the Isabels lies one of the fundamental books of feminist self-awareness in the 1960s and 1970s, *Le deuxième sexe* by Simone de Beauvoir (1949).

This piece prompts her to embark on *Paseos por el museo* (Walks Through the Museum), a series that continues to occupy her to this day

and which remains a work in progress. Oliver ponders on the visibility of women in the past and how they were depicted in museums. Today, we are, like them, consumers of images, and when we are confronted with the way our predecessors were depicted, the uneven pairing throughout history of men, women and art becomes evident. In this sense, the link between women and art is in line with female participation in creative production, as the decision to turn their naked bodies into painted objects is more closely linked to a male formula of combining voyeurism and depiction. In the past, women's relationship with the production of images was, therefore, limited by patriarchal customs and practices regarding the role they should assume in society, politics and the economy.

More precisely, we know that, in royal collections, paintings of a mythological nature, in other words, those that mostly included images of female nudes, and which Isabel Oliver interprets today, were intended for male spectators. The mythological genre, which originated in the Greco-Latin tradition, depicted moral allegories, one of the few alibis available to artists, but also those commissioning the work, for disregarding the strict rules of decorum regarding the depiction of the naked human body. It was a way of circumventing the controls and censorship that came from the powers that be —the Church was the powerful institution that controlled aspects linked to morality.

The celebrated collection of poems commissioned by Felipe II from Titian were originally hung together in a private office. Paintings which, in this case, being for the most important monarch in the Western world at that time, were able to bypass the obligatory allegorical and moralising readings —what Erwin Panofsky called covered symbolism— and be used for the king's erotic and somewhat more prosaic solace. To arouse his desire. It has even been speculated that the male figure portrayed in *Venus y Adonis* could be a king (the female nude in this painting, with her back turned and buttocks showing, is one of the pinnacles of sixteenth century erotic painting). It has also been suggested that the *Danae* was a portrait of one of the king's mistresses.

Felipe II's grandson, Felipe IV, hung some of the paintings, and later ones of similar iconography, in a large room with direct access to the Alcázar gardens. These paintings would be covered when the queen and her ladies passed through for the sake of decorum, only being uncovered when the king visited. Thus, women were not allowed to consume these images for the apparent purpose of protecting them and keeping their honour intact (rather than that of their husbands and owners), something which, when, in the

nineteenth century, they started to become visible producers, was maintained by prohibiting young women from attending courses in anatomy or life drawing.

As Peio H. Riaño denounced in his book, *Las invisibles. ¿Por qué el museo de El Prado ignora a las mujeres?* (*The Invisible Ones. Why Does the Prado Museum Ignore Women?*), the titles of these magnificent paintings in the museum conceal violence against women. This journalist analyses how, at the Prado, they continue using titles that "historians invented in the mid-nineteenth century" and that use euphemisms such as "abduction", "robbery or surprised", stressing that "none of the titles that define these paintings is the original"⁴⁷. The word robbery is especially bloody, implying as it does that that body belongs to someone else, be it a father, a husband or a fiancé.

Oliver starts out with paintings by Titian or Rubens. In *Dánae recibiendo una lluvia de oro* (*Danae Receiving a Shower of Gold*), by Titian (1560-1565), the young woman reclining on the bed is being tricked by a ruse: Jupiter transmutes himself into tiny gold nuggets and thus, according to the museum's website, "possesses" the young woman, which is another euphemism to relate the fact that she is being raped⁴⁸. The word "abduction" conceals two sexual assaults, the one in *El rapto de Europa* (*The Abduction of Europa*) (Titian's 1560 original is preserved in the Spanish museum as a copy by Rubens) and *El rapto de las hijas de Leucipo* (*The Abduction of Leucippus' Daughters*) (Rubens, 1616, in this case in the Alte Pinakothek in Munich). In these two paintings, the will of the women has been extirpated, either through a trick, jealousy or by using physical violence. *El rapto de Europa* (*The Abduction of Europa*), a Phoenician princess tricked by Jupiter, is based on Ovid's *Metamorphoses*: "[...] The princess also dared, without knowing whom she was riding, to sit on the back of the bull; then the god, gradually pushing aside the earth and the dry sand [...]. Europa is frightened and turns her gaze to the coast which, now she has been abducted, she is leaving behind her, and she grabs a horn in her right hand and rests the other on the back of the beast; trembling, her clothes flutter in the wind". For their part, Leucippus' daughters, Hilary and Phoebe, are depicted by the Flemish painter at the moment that they are abducted by their cousins, Castor and Pollux, with Cupid's help. In Rubens' work, the two women, naked of course, put up a great resistance by contorting their fleshy bodies.

47 Riaño, P. H. (2020). *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres* (p. 137). Capitán Swing.

48 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro/0date69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c> [Online; last entry 30/5/2022].

Oliver forces the paintings. In the case of Danae, the Argive princess has apparently been forewarned and has fled from the bed; the golden drops bounce helplessly, with no possibility of orgasm or fertilisation on the sheets. Titian's Europa has dismounted from the back of the bull, abandoned to its fate in the water, and flies away through the halls of the museum. For their part, Leucippus' daughters have found another painting in which to reside, a space forbidden to their captors and aggressors. In these last two cases, Oliver stresses the place of enunciation, a museum that is open today.

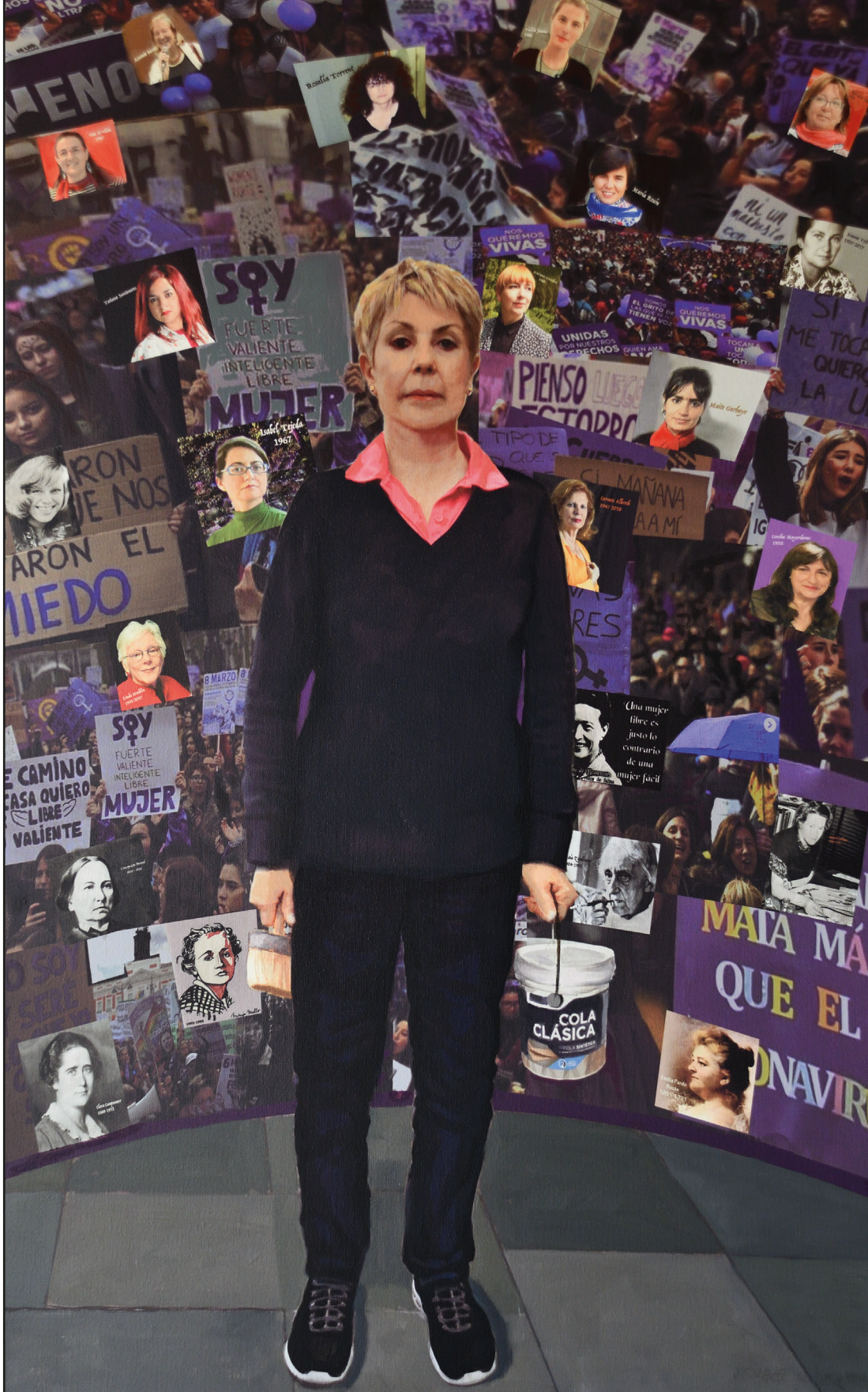
Also in 2002, she painted *Recintos privados (Private Enclosures)*, three paintings that describe the habitat of a sexual predator, of a man who considers women's bodies to be possessions to be consumed. In this series, she revisits the idea of grisaille as well as the appropriations from art history of her paintings from 1970 and 1971. In *Su casa (His House)*, the gentleman sits in a comfortable wingback armchair reading a newspaper. He is the king of the household, as indicated by the large mastiff at his feet which has escaped from the court painting, *Las meninas*, while the woman he is married to appears tiny, locked inside a cage (an appropriation here of a photomontage that the German Argentinian, Grete Stern, produced for the *Idilio* magazine). The references to *Reunión feliz (Happy Meeting)* are obvious. This gentleman has his own cabinet of curiosities, a room where he keeps *Sus trofeos (His Trophies)* and hoards the stuffed animals he has hunted, and his female conquests. Finally, she paints the club, a place of male fraternity where discretion reigns, decorated with paintings of nineteenth century nudes (*El nacimiento de Venus [The Birth of Venus]*, by Antonio Esquivel, 1842, the Prado Museum) and the objectified woman/lamp, which is another reference to Stern. A fourth painting, *Merienda en la biblioteca (Picnic at the Library)*, produced in 2022, alludes to paedophilia by including, in a room lined with books, the room of an "intellectual", the painting *El rapto de Ganimedes (The Abduction of Ganymede)* (Rubens, 1636, the Prado Museum).

Finally, over the last few years, she has painted *Con memoria (With memory)*, a series that shows women in armed conflicts. In a ruined interior, always the same one, a window opens onto a city annihilated by aerial bombardment. Oliver superimposes different images onto this scene. In one of them, she appropriates a photograph of three women whose heads have been shaved for having collaborated with the German army (France, 1945). A common practice suffered by left-wing female dissidents who had fought for the 2nd Republic after the Civil War: they could be purged with castor oil, as happened to my great-aunt Isabel Tejeda Bueso, or have their

heads shaved. A reprisal specifically designed for women that was conducted derisively in a public square, reminiscent of the Inquisitorial trials at the punishment posts or pillories on the outskirts of towns with their own jurisdiction. Their heads were shaved as a symbolic castration by cutting off one of the most visible signs of femininity, long hair. The series is long and also includes female war reporters and photographers such as Gerda Taro (an integral part of the Robert Capa brand), who died in the Republican retreat at El Escorial in 1937, or Dickey Chapelle, a female reporter who covered the Second World and the Vietnam wars.

This exhibition project, which has been given a historical contextualisation in the Sala Gris of the UMH, highlights the fact that museums have been places of misremembrance since, as Voltaire, and later, Walter Benjamin, put it; history is written by the victors; those who hold the power appropriate the narratives. In both historiography and museography, partial historical narratives, in which 50 % of the population, women, have been under-represented, their narratives are marked as absolutes. Female artists, and especially in the twentieth century, feminist artists, have historically inhabited the margins of these meta-narratives promoted as universal. For this reason, this exhibition closes with a self-portrait of Isabel Oliver holding a pot of glue after plastering a wall with her feminist references; women of yesterday such as Pardo Bazán or Clara Campoamor, who laid the foundations so that both she and Spanish women of later generations, can live our lives freely and independently (*Mujeres [Women]*, 2020).

Mujeres. De la serie *Espacio público*, 2020
Técnica mixta y óleo sobre lienzo, 116 x 73 cm
Colección particular











Isabel Oliver. Discursos feministas 1970-2022

1 de abril 2022 - 23 de septiembre 2022

Rector

Juan José Ruiz Martínez

Vicerrectora de Cultura

Tatiana Sentamans Gómez

Vicerrector de Inclusión, Sostenibilidad y Deportes

Raúl Reina Vaillo

Vicerrector adjunto de Cultura y Creación

Javier Moreno Pérez

Directora de la Unidad de Igualdad

María José Alarcón García

Organiza y produce

Vicerrectorado de Cultura

Universitas Miguel Hernández

*En el marco de un convenio con Vicepresidencia y Consellería de Igualdad y Políticas Inclusivas, Generalitat Valenciana

Coordinación del proyecto Javier Moreno Pérez e Ilda Caeiro Arias

Gestión administrativa Encarna López Reina e Inma Teruel Ato

Comunicación o.comunicacion@umh.es

EXPOSICIÓN

Isabel Oliver. Discursos feministas 1970-2022

Sala Universitat. Edificio Rectorado y Consejo Social

Contexto y geografía política del pop en España

Sala Gris. Edificio Rectorado y Consejo Social

Universidad Miguel Hernández de Elche

Comisaria Isabel Tejeda Martín

Artista Isabel Oliver

Montaje Espais (d) Art - Vicent Carda

Vinilos Dharma 10

CulturaLAB *CulturaLAB: Cosas de chicas...WTF*

Dirección y diseño de la actividad Álex Moltó Borreguero

Coordinación de la actividad Ilda Caeiro Arias

Producción del vídeo *Entrevista a Isabel Oliver por Isabel Tejeda*

Dirección Javier Moreno Pérez

Entrevista Isabel Tejeda Martín

Colaboración Grupo de investigación MASSIVA

Dirección de fotografía y cámaras Mario-Paul Martínez, Francisco Cuéllar

Ayudante de cámara y montaje Arianna Pansini

PUBLICACIÓN

Isabel Oliver. Discursos feministas 1970-2022

Edita Generalitat Valenciana

Dirección Isabel Tejeda Martín

Coordinación editorial Marco Francés Grau

Textos Tatiana Sentamans Gómez, Raúl Reina Vaillo e Isabel Tejeda Martín

Fotografías Paco Alberola, Francesc Jarque y Arianna Pansini

Corrección de textos Marta Liaño (laerrataquemata.com)

Traducciones Oficina de Llengües, Matilde Baño Caballero, Daniel Climent Alberola, Alexandra Nieto Jiménez y Centro de Idiomas UMH

Impresión Quinta Impresión

Agradecimientos

A todas las personas que han colaborado en este proyecto y a todo el equipo humano de la Oficina de Cultura, Igualdad y Diversidad que hace posible proyectos de cultura pública universitaria con sensibilidad y profesionalidad.

ISBN: 978-84-09-44182-2

Depósito Legal: A 43-2023

Creative Commons



Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License

Entidades colaboradoras



GENERALITAT
VALENCIANA
Vicepresidència i Conselleria
d'Igualtat i Polítiques Inclusives



UNIVERSITAT
Miguel Hernández

CULT
ura
uemehache

IGUALTAT i
DIVERSITAT



**GENERALITAT
VALENCIANA**

Vicepresidència i Conselleria
d'Igualtat i Polítiques Inclusives



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

CULT
ura
uemehache

IGuALTAT i
DIVeRSITAT