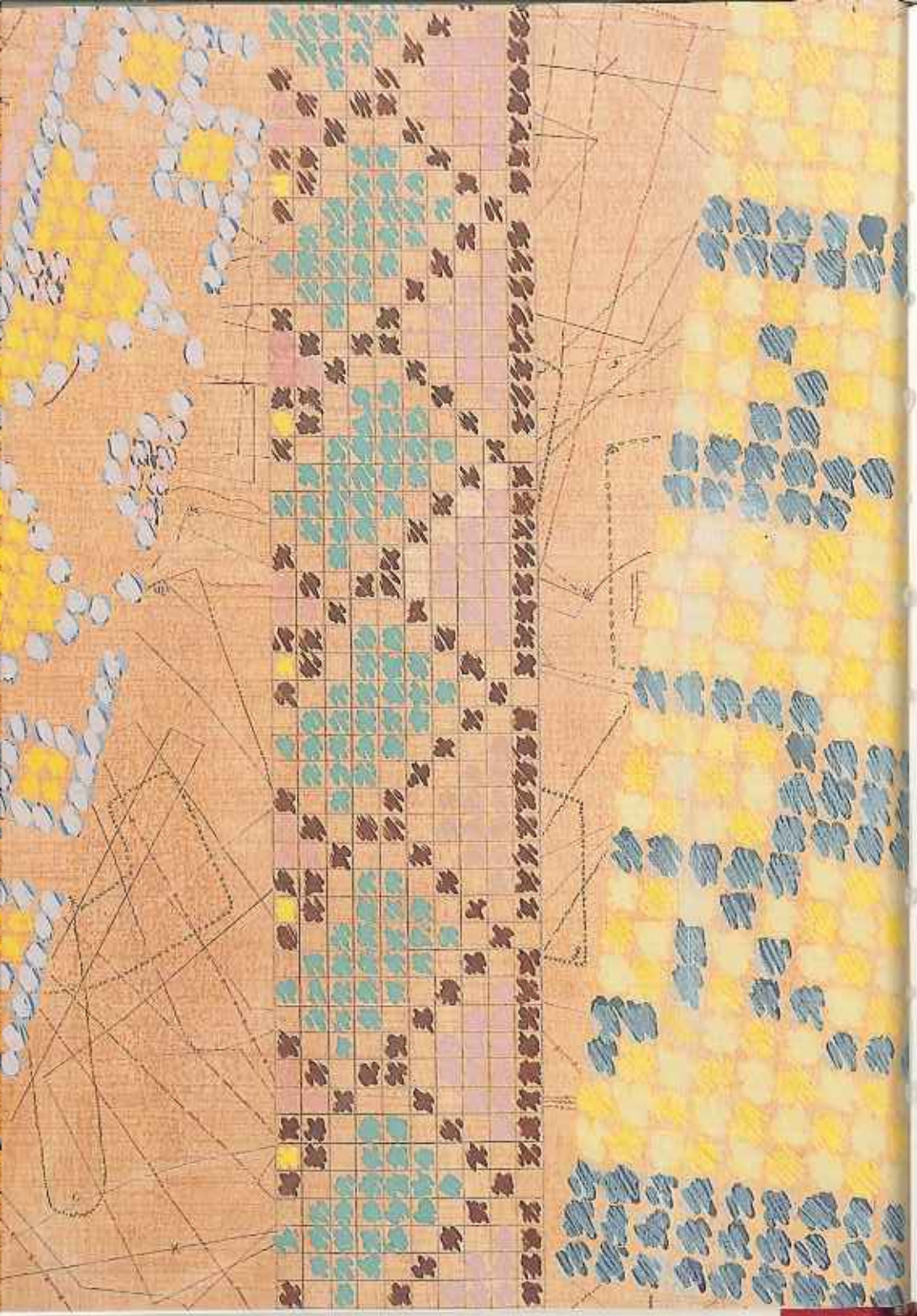

Ángela García
y la pintura feminista de los años 70 en España.
Del *tuyyo* al yo[1].

Isabel Tejeda Martín

La historia del arte ha sido reescrita una y mil veces desde que en el siglo XVIII Winckelmann la inventara; en aquel entonces el arqueólogo alemán construyó una lectura que primó en el pensamiento occidental durante décadas en la que daba la supremacía de un arte perfecto al clasicismo de raíz grecolatina mientras despreciaba las manifestaciones creativas de la llamada Edad Oscura. La historia del arte, como la historia misma, ha sido un reflejo de aquello que las épocas, el espíritu de la época si usamos terminología hegeliana, han atravesado con su peculiar punto de vista. El ojo no lo ve todo, sólo aquello que mira, que está educado y avisado para mirar. No somos cámaras de fotos que captan -o que al menos pueden hacerlo- de manera literal lo encuadrado. Si partimos de la evidencia de que el encuadre mismo es ya un tamiz excluyente, coincidiremos en el hecho de que la mirada lo es aún más.

1 Los *tuyyo* eran pequeños manteles con los que las niñas aprendíamos a bordar en el colegio en la clase de labores -desconozco si hoy en día continúa siendo una práctica habitual. También era el objeto que estrenaba nuestro ajuar. Recuerdo haber bordado mi *tuyyo* a los once años, allá por los años 70. Era bordar para mí, pero fundamentalmente para alguien que debía venir, la pareja aún ausente que, de esta manera, se nos mostraba sublimada.

Una de las últimas reescrituras ocurridas en las últimas décadas del siglo XX estuvo vertebrada por los discursos de género en un lento pero imparable proceso que aún hoy heredamos. Autoras como Ende, Sofonisba Anguissola, Marietta Robusti, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Judith Leyster o Edmonia Lewis[2], comenzaron a salir del anonimato total o parcial hace ahora algo más de veinte años; en estos momentos se ponía en evidencia que su producción o, al menos, parte de ella, había sido adscrita a sus contemporáneos varones en gran parte de los catálogos museísticos así como en la bibliografía especializada. Otra parte aparecía como obra anónima. No es que en la historia no haya habido artistas mujeres -si contestamos de manera taxativa la pertinente pregunta que en los años setenta nos hacía Linda Nochlin[3]- sino que su existencia, y con ella su producción, había quedado invisibilizada por el contexto, por los intereses, por los cronistas de su presente y por los historiadores de su futuro dotados de sus peculiares miradas. A esto hay que sumar, obviamente, que sus conocimientos, y con ello su calidad, han estado condicionados por circunstancias en absoluto favorables para la creación[4].

Es evidente, por otra parte, que la historia del arte, aquella con mayúsculas que está escrita en los libros de texto en los que estudian nuestros escolares, se construye exclusivamente con nombres de varones -parece que siglos de asunciones y lugares comunes pueden con las últimas décadas de investigaciones. Resultaría una sandez pretender negar que los varones han sido mayoría no sólo en el arte, sino en la práctica totalidad de ámbitos que atañen a lo público. Pero también sería faltar a la verdad -algo que, subrayamos, se siguen empeñando en obviar los citados libros de texto- pensar que han supuesto el 100%. Una mirada somera por la historia pone en evidencia la situación de marginación que vivieron nuestras antepasadas y el alto precio

2 Cf. CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, Thames and Hudson, 1992. 3 Nochlin se hacía la siguiente pregunta: "¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?", cuya contestación era una refutación del concepto de gran artista o de genio afirmando que no se trata nada más que de un constructo, de un mito. A continuación ponía en evidencia que las condiciones de producción creativa de las mujeres a lo largo de la historia distaban mucho de ser favorables, para acabar concluyendo que invisibilidad no es sinónimo de inexistencia. NOCHLIN, Linda, "Why Are There No Great Women Artists?", en *Artsnews*, 69, nº 9, enero 1971, pp. 22-39. 4 Pensemos que el siglo XIX, cuando se abren las academias de bellas artes a las mujeres, únicamente podían cursar ciertas asignaturas, estándoles vedado, por ejemplo, el estudio de la anatomía o las clases de desnudo con modelo al natural. Vid. DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español (cuatro cientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Cátedra, 1987.

que pagaban aquellas que se salían de las rígidas normas de lo establecido. En el fondo, una ojeada por la vida de nuestras madres e, incluso, por nuestra propia infancia, puede resultar suficiente para aclarar la cuestión de manera rotunda. Y esto creo que se pone de inmediato sobre el tapete si tanto mujeres como varones si hacemos un ejercicio sincero de memoria voluntaria sin caer en el victimismo, un ejercicio que intente prescindir de complejos y de asunciones crónicas,. Por eso son tan esenciales los ejercicios de visibilidad. Los esfuerzos de deconstruir de forma radical el discurso de la Historia y sus constructos.

La crítica feminista se ha centrado, por un lado, en rescatar del olvido a las artistas citadas para así cimentar una cadena de referentes, una genealogía

Composición (serie *Morfologías*), 1973. Acrílico sobre tela, 114 x 114 cm

que facilite el camino a las aportaciones actuales cercenando la posibilidad de que se consideren actuaciones anecdóticas o aisladas; por otra parte, ha realizado verdaderos esfuerzos por subrayar las contribuciones de su mirada *otra*, marcada por su diferente situación, hecho que, en muchas ocasiones, se ponía sibilinamente en evidencia cuando lograban tomar la palabra. El punto de vista y el género de la que, por una vez, es retratada y retrata, transformó de manera harto visible la iconografía de temas tan frecuentes en la pintura como los de *Susana y los viejos* o *Judith y Holofernes*, por ejemplo, en la magnífica obra de Artemisia Gentileschi (1593-1652/53). Transformaciones que, sin embargo, se realizaban de manera inteligente sin romper drásticamente con

el discurso literario que marcaba la tradición y que recogían los tratados mitológicos o la Biblia.

El primer caso citado, el cuadro de *Susana y los viejos* (Pommersfelden, Schloss Weissenstein, 1610), fue atribuido a su padre pese a estar firmada por Artemisia[5]. Frente al voyeurismo consentido y a la sensualidad coqueta que desprendía dicho personaje bíblico en la obra de sus contemporáneos varones, Artemisia Gentileschi pinta una mujer que rechazaba con ambas manos la mirada de los viejos con el rostro espantado, que ya no surgía carnosa de un plácido lago rodeado de vegetación y envuelta en vaporosas sedas, sino que se ocultaba tras un muro; los ancianos no se entrevían escondidos a lo lejos, sino que se volcaban agresivamente sobre el cuerpo de Susana, casi manoseándola. No había jardines edénicos, ni regodeo en la desnudez del personaje. Por otra parte, y dentro de la práctica del autorretrato, sus Judiths eran rotundas mujeres musculosas en primer plano: degollaban con gran realismo a su víctima sin incluir detalles o decorados anecdóticos. Frente a la pretendida debilidad o fragilidad "distintivamente" femenina, eran un ejemplo de fuerza y determinación. Finalmente, su autorretrato de Hampton Court muestra a la artista en el acto de pintar, reivindicando una identidad como individuo y profesional -con nombre y apellidos-, y una identificación con la pintura misma, en un momento en el que eran tan comunes las alegorías representadas por figuras femeninas anónimas[6].

Cuando siglos después la francesa Suzanne Valadon (1867-1938)[7] pinta las escenas de mujeres en la *toilette* tan comunes entre sus colegas varones del impresionismo parisino, también evita por razones obvias cualquier ramalazo que pudiera alimentar el voyeurismo del espectador ante el cuerpo femenino. Ajena al erotismo, a la fetichización e idealización alimentada por el *flou* tras el que Degas o Renoir mostraban a sus mujeres peinándose o lavándose en la tina, la Valadon volvía a utilizar los registros naturalistas de Artemisia y dibujaba cuerpos jóvenes, sí, pero reales, con sus

5 Vid. PEREZ CARREÑO, Francisca, *Artemisia Gentileschi*, Madrid, Información e Historia S.L., 1993, p. 38. 6 Pintado en 1630 durante una estancia de Artemisia Gentileschi en Inglaterra, el cuadro no le fue atribuido hasta 1962. Vid. POLLOCK, Griselda, "Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?", en VVAA, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux- Arts, 1990, p. 69. 7 Suzanne Valadon fue totalmente autodidacta. Hija de una lavandera, entró en el ambiente artístico parisino como modelo abandonando su anterior trabajo en un circo. Vid. CHADWICK, Whitney, op.cit., p. 269.

defectos de pies grandes o espalda con el costillar remarcado; mujeres físicas del momento presente que entraban costosamente en la bañera, con una pierna fuera y otra vulgarmente levantada apoyada en el borde de la tina logrando no resbalarse en el intento (*Abuela y muchacha entrando en la bañera*, c. 1908).

Los dos casos citados entran dentro de la casuística de aquellas artistas que fueron bastante populares en su época, y para las que existía cierta permisividad basada en su carácter excepcional -de excepción-[8]. Sin embargo, tuvieron que pagar duramente su audacia. Y no sólo en su vida profesional sino también en lo personal.

Estas dos pintoras, cuyo trabajo quedó manifiestamente solapado por el de sus contemporáneos y cuyas aportaciones, desde la perspectiva de género, se centraron en una transformación de la iconografía tradicional o del imaginario sobre el cuerpo femenino visto con los ojos de una mujer, nos sirven como antecedente de la artista que nos ocupa en el presente estudio. Y esto es así tanto desde el punto de vista de su situación personal que apenas cambió para la práctica profesional de las mujeres durante esos largos siglos de patriarcado- como de sus innovaciones iconográficas. Durante la primera mitad de los años setenta, Ángela García Codoñer (Valencia, 1944) era una pintora que comenzaba a trabajar en su ciudad natal siguiendo el lenguaje que entonces estaba tan en boga en la escena local: el pop art[9]. Convertido en una versión políticamente más connotada de esta tendencia de origen anglosajón ya que pretendían crear conciencia social a través del arte, el pop en España tuvo, sin duda, su mayor exponente desde los años 60 en el Equipo

8 En el caso de Artemisia, el hecho de ser hija del pintor barroco Orazio Gentileschi facilitó su aprendizaje en el taller familiar. Sin embargo, su trabajo también ha sufrido un proceso de invisibilidad tras el nombre de su padre. Muchos de sus cuadros le fueron adjudicados a Orazio o han permanecido durante siglos como anónimos. 9 En este artículo nos centraremos en dos series de esta autora realizadas en los años 70: *Mises* y *Labores*. Previa a éstas realizó cuadros en los que pintaba cuerpos deformados con una finalidad metafórica; según ella misma nos planteó en una entrevista realizada en Valencia el día 7 de junio de 2003 –entrevista a la que haremos alusión en numerosas ocasiones a lo largo de este texto- esta obra era un reflejo del descubrimiento de su propio cuerpo. Es preciso indicar que la producción de series era uno de los puntos de partida para trabajar por parte de los colectivos artísticos en ese momento, por ejemplo para Equipo Crónica: "para nosotros, 'Crónica de la Realidad' significa objetivación y realismo de los datos utilizados así como tipificación y serialización (sic) de los conjuntos. La serie es, para nosotros, un modo idóneo de unir lo particular con el desarrollo dinámico y dialéctico de lo general", en "Equipo Crónica": Solbes Toledo Valdés [Manifiesto programático], 1964, citado por BOZAL, Valeriano "Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica" en *Del Equipo Crónica a Manolo Valdés*, Valencia, Consorcio de Museos, 1998.

Crónica; en otro orden y contemporáneos a Ángela García sería preciso citar en la capital valenciana al Equipo Realidad.[10]

Se trata de un momento, éste de la década de los 60 y 70, de clara efervescencia del movimiento feminista en Europa y Estados Unidos. Durante estos años, las artistas y críticas anglosajonas intentaban salir a duras penas de la oscuridad o de la periferia en la que habían permanecido sus predecesoras con actitudes mucho más combativas que las utilizadas por la generación anterior. Si bien las vanguardias históricas más que salpicadas -como había ocurrido en el pasado- habían empezado a normalizar la participación de algunas mujeres entre sus miembros, lo cierto es que, a corto plazo, sólo los varones llegaron a ganar reconocimiento. Ha sido, por ejemplo, frecuente durante años, que en los pies de foto de grupo de los "ismos" que ilustraban los manuales o bibliografía especializada, ellas aparecieran reseñadas como "y una desconocida". En este mismo contexto hay aún casos más graves síntomas de la discriminación por razones de género: la famosa taza de piel (*Desayuno en piel*, 1936) de la artista Meret Oppenheim pasará de estatus de objeto a fotografía, sólo porque el objeto lo había hecho esta creadora y la foto del objeto un varón llamado Man Ray -no es extraño, de hecho, encontrar en los viejos libros sobre el surrealismo esta pieza atribuida a Ray.

Años más tarde la situación no pareció variar sustancialmente. Cuentan las pintoras que participaron en las llamadas Segundas Vanguardias que el *Cedar Bar*, cenáculo del expresionismo abstracto en Nueva York, era un lugar donde las mujeres eran más bien consentidas por ser las parejas de pintores como De Kooning (Elaine) o Pollock (Lee Krasner), que por su trabajo como artistas[11]. El resto, como Hellen Frankenthaler o Joan Mitchell, estaban consideradas artistas pertenecientes a un segundo grupo. *Cedar Bar* era el reino del varón, blanco y heterosexual, lo que llevó al ghetto no sólo a las citadas pintoras, sino a

10 Juan Genovés vivía desde hacía años en Madrid. También en Valencia durante estos años pintaban en línea pop Joan Antoni Toledo, Artur Heras, Rafael Armengol y Manolo Boix, ya que Ana Peters –que había participado en 1964 en las primeras reuniones valencianas que proyectaron la conformación de grupos artísticos en la ciudad partiendo de esta tendencia- dejó de pintar a mediados de los 60 y no se reincorporó profesionalmente hasta los años 90. 11 Vid WAGNER, Anne M., "Ficciones. Presencia de Krasner, ausencia de Pollock" en CHADWICK, Whitney y DE COURTIVRON, Isabelle (eds.), *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 1994, pp. 277 304. Krasner llegó a declarar en alguna ocasión que a las mujeres, en *Cedar Bar*, se las trataba como a ganado.

que un artista que "entendía" como Robert Rauschenberg, saliera escopetado de un ambiente que le asfixiaba para iniciar una reacción creativa en contra de esta tendencia. Su lenguaje, más fresco, fue, precisamente, el pop art.

A la castración silenciosa de las artistas mujeres del expresionismo abstracto, sucedió el ruido, las proclamas, las manifestaciones y la acción directa de la generación siguiente, la de García. Una generación que no estaba dispuesta a habitar en los bordes y que deseaban conquistar un espacio propio. Se trataba de artistas que en la década de los años 70 vivieron en un momento muy politizado en Occidente apreciándose de manera especialmente aguda en Estados Unidos con los últimos coletazos de la tan contestada Guerra de Vietnam, la época de euforia postsesentaiochista; cuando se

Composición (serie *Morfologías*), 1973. Acrílico sobre tela y soporte de madera, 150 x 100 cm

demostraba día a día que las manifestaciones públicas masivas podían transformar realidades intolerables y se ensayaban alternativas al poder en todas direcciones; años de apertura de espacios artísticos no institucionales como *112 Workshop* o *PS 1*[12] y de la ruptura más radical y política en el arte desde el dadá tanto en lo que respectaba a las convenciones artísticas como al *establishment*.

12 *112 Workshop*, llamado más tarde *White Columns*, se encontraba en 112 Greene Street y fue fundado en 1970 por Gordon Matta-Clark y Jeffrey Jew. El *PS 1*, actualmente adscrito al MOMA, se denominó en un principio *Institute for Art and Urban Resources* y fue una iniciativa de Alanna Heiss en 1971. Vid. *5000 Artist Return to Artist Space, 25 years*, (Claudia Gould y Valerie Smith ed.), NY, Artist Space, 1998, p. 27.

Colectivos de mujeres como WAR (*Women Artist in Resistance*) se situaban en posición de alerta ante cualquier exhibición artística institucional y evidenciaban cómo las artistas continuaban fuera de los circuitos, cómo eran excluidas sistemáticamente. Y esto lo hacían con manifestaciones y acciones políticas directas[13]. Porque se consideraba que todo era político. Que lo personal era político[14].

Las artistas trabajaban individualmente –fueron los comienzos de Judy Chicago, Linda Nochlin o Miriam Schapiro- pero no tenían en ningún momento reparos, más bien al contrario, en trabajar a menudo en grupo y firmar de idéntica manera anulando sus identidades personales. Esta idea de trabajo creativo colectivo era la misma que había animado a algunos creadores europeos a actuar en equipo como forma diferente de posicionarse respecto a la institución arte; una postura ya de por sí disidente en su planteamiento fundacional por tener vocación antiindividualista –subrayemos lo fundamental que es para el mercado y para el sistema en general el concepto de individuo, base esencial de la idea de genio como ser diferente y superior al resto.

En la conquista de un espacio propio, estas artistas rechazaron en cierta medida la pintura al considerarla demasiado contaminada por el discurso androcéntrico, tanto por su tradición iconográfica como por las últimas tendencias formales –con el expresionismo abstracto a la cabeza. Por ello comenzaron a servirse de otros lenguajes como la fotografía, la performance, o la instalación, intentando construir discursos nuevos a partir de cero. Las artistas que continuaron ejerciendo de pintoras lo hicieron con un sentido crítico y político que ponía en evidencia los contenidos patriarcales implícitos en este medio, bien a partir de la recontextualización o parodización de grandes temas y obras popularmente conocidos de la historia del arte, bien acabando con la pureza de la pintura y su halo de lenguaje superior propugnada por la modernidad al plantearla híbrida, una pintura que se mezclaba con otras prácticas artísticas.

Lo que pone en evidencia la situación "alternativa" de estas artistas americanas y aún francesas de los años 70 –quizás los casos más conocidos y estu-

13 Las primeras manifestaciones de artistas feministas norteamericanas se hicieron contra el Whitney Museum cuando este centro organizó una exposición en 1969 en la que la participación de mujeres era anecdótica. Las protestas llevaron a la creación del *Women Artist in Resistance* (*WAR*). Años después nacería el colectivo *Guerrilla Girls*. 14 Vid. "Women Liberation: Notes From the Second Year", en *Journal of the Radical Feminist*, Nueva York, 1970, recoge la cuestión sobre la ligazón de lo personal a lo político en el feminismo de la época.

diados- es que, en muchas ocasiones, su disidencia no traspasa los límites de su contexto más inmediato y cuanto menos sus fronteras nacionales, encontrando eco en una prensa especializada que, por otra parte, a duras penas llegaba a España. Ángela García trabaja contemporáneamente a *WAR*, a Chicago o Schapiro, sin embargo nunca llegarán a conocerse. Si bien el contexto de nuestro país, atenazado por un aislamiento no sólo político, sino también económico y cultural,[15] imposibilitaba la llegada fluida de información, lo cierto es que en el entorno de García sí se conocían obviamente los trabajos de Warhol, Lichtenstein, Mel Ramos, Oldenburg, Allen Jones o Wesselman.[16] Artistas estos citados que entraban dentro de lo establecido, desarrollaban su trabajo dentro de las estructuras tradicionales de los museos y galerías, mientras que sus contemporáneas, con sus actitudes beligerantes y combativas, seguían siendo invisibles mucho más allá de las plataformas por ellas constituidas y, desde luego, en el ámbito internacional[17].

Ángela García Codoñer, en este sentido, vive un doble aislamiento, el que compartía con sus contemporáneos por la dictadura que tenía sometido nuestro país, y el que, por su condición de mujer y artista feminista -y sobre todo por esto último- la hacía una *rara avis* dentro del panorama español. Si las *WAR* habían creado una cadena de actuaciones colectivas de arte de guerrillas y las estudiantes americanas podían contar con los oasis que suponían Fresno y Calarts[18], García Codoñer asume, casi por obligación, la entonces llamada

15 Nuestro aislamiento era la paradójica base que permitía al entonces ministro de Información y Turismo Manuel Fraga lanzar proclamas publicitarias tipo "Spain is different". 16 Los artistas españoles se relacionaban, tanto por razones culturales como de proximidad geográfica, con el entorno de países latinos europeos; Arroyo vivía exiliado en París o, por ejemplo, el Equipo Realidad, pasó algunas temporadas trabajando en Milán. García Codoñer cuenta cómo estos artistas valencianos viajaban por Europa para ver pintura, al tiempo que reconoce no haber tenido contactos con las plataformas feministas anglosajonas: "Cuando aún éramos estudiantes, nos íbamos a la Bienal de Venecia, a Madrid a la exposición de Zurbarán"; sin embargo pudo ver la pintura americana en su viaje de novios a EEUU en 1968, donde confiesa haberse sentido atraída por el trabajo de Wesselman -por sus recursos gráficos que no por sus temáticas o iconografías- y por Rosenquist –del que afirma le interesaban sus empastes. 17 La escasa repercusión mediática de estos colectivos no era, como es natural, exclusiva de las artistas mujeres, sino de gran parte de los creadores que se movían por los espacios alternativos neoyorquinos.18 En 1970, Judy Chicago inició un experimento educativo en Fresno, California, que contestaba la modernidad formalista de Greenberg introduciendo en su programa contenidos de género y feministas, el uso no jerárquico tanto de materiales como técnicas, y que ponía en cuestión las prácticas históricas tradicionales euroamericanas y masculinas. Cfr. WILDING, Faith, "The Feminist Art Programs at Fresno and Calarts, 1970-75", en BROUDE, Norma y GARRARD, Mary D. (ed), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the History and Impact*, NY, Harry N. Abrams, 1994, p. 31.

"doble militancia" que integraba las cuestiones que afectaban a las mujeres con la disidencia antifranquista, pero carece de precedentes en los que reflejarse o compañeros con los que compartir sus inquietudes. Resulta sintomático que trabaje sola en un momento en el que en Valencia era común trabajar en equipo[19], lo que subraya aún más, si cabe, su situación precaria de comunicación respecto a los temas que atravesaban su trabajo en estos años[20].

Si intentamos ver la obra de Ángela García con la perspectiva y contexto actuales, nos parecerá, quizá, una pintura preñada de referencias y de viejas recetas. Lo increíble es que está fechada en la primera mitad de la década de los 70. Hace ya treinta años. Y que, además, se produjo en España, aunque sin apenas repercusión[21]. Esta cuestión espacio-temporal resulta básica para entender la importancia que tiene el redescubrimiento de su obra. Analizar hoy el trabajo olvidado de García conociendo la evolución que ha sufrido el arte contemporáneo en estas últimas décadas es fascinante, ya que se vislumbra como una madre perdida de todas esas referencias y recetas citadas. De hecho, es una de las autoras que inaugura los discursos de género en la pintura española, resultando plausible que se dieran en nuestro país casos como el que nos ocupa que aún permanecen ocultos o escasamente estudiados[22].

Si echamos un vistazo somero sobre el contexto artístico valenciano respecto a la participación de las pintoras a través de los ojos de García, advertiremos cómo su presencia era más bien discreta y que, incluso, disminuía proporcionalmente cuando llegaba el momento de superar la facultad y el amateurismo y se incorporaban como profesionales: "mujeres entonces éramos bien pocas. Aurora Valero, que era mayor que yo y que también hacía pocas exposiciones; Jacinta Gil, mucho anterior; y luego un grupo de pintoras figurativas. Tras mi generación llegó Rosa Torres. Lo cierto es que en mi curso de la facultad había bastantes mujeres, lo que pasa es que, al final, pintando quedamos sólo dos. Nuestro problema es que las mujeres se casaban, tenían hijos y lo iban dejando. Y ahí sí que considero que fui de las primeras que no siguió esta norma. Me costó mucho esfuerzo pero seguí."[23] Sobre trabajos paralelos al suyo, afirma con contundencia: "en Valencia no había nadie que hiciera en aquel momento pintura feminista. Y tampoco conozco ningún caso en España". Lo que hoy por hoy sabemos sobre artistas españolas desde las vanguardias hasta finales de la década de los 60 no cambia mucho la percepción de García Codoñer.[24]

19 Tomás Llorens, en una carta que envía a Mensa en 1964, justo antes de la formación de Equipo Crónica, planteaba al pintor catalán: "Se nos ha ocurrido la idea de formar un grupo. No con la finalidad de ayudar en las operaciones que hoy exige el lanzamiento individual de un artista, sino con la finalidad de definir una tendencia y una intención artística común, por medio de un trabajo que en cierto modo se aproxima al trabajo en equipo... pretendemos hacer una pintura que refleje los mitos de la sociedad que nos rodea... Como se trata en fin de cuentas de formar una conciencia social (y no a partir del individuo) queremos que la elaboración artística esté controlada por la discusión, lo más racional y objetiva posible, de estos temas." Cfr. LLORENS, Tomás, "Joan-Antoni Toledo y la creación del Equipo Crónica", en *Toledo*, Valencia, Ivam, 1998, p. 13. García Codoñer, hija de este mismo ideario, plantea y firma individualmente su trabajo de los años 70, aunque cuenta cómo, en esa época, realizó numerosos proyectos colectivos con los artistas valencianos citados; un ejemplo fue la muestra colectiva *Los otros 75 años de pintura valenciana*, que se organizó en la capital con el apoyo de las galerías Punto, Temps y Val i 30 como reacción ante una exposición institucional que ofrecía de la historia de la pintura local una visión sesgada. 20 A nuestra pregunta sobre si conocía los colectivos de feministas que en Valencia eran asiduos a la librería *Dones*, contesta "Yo iba a clase, me peleaba con mi marido, cuidaba de mis hijos y estudiaba. No podía perder mucho tiempo en tertulias. Y como no era de la capillita porque no tenía tiempo para reuniones, nunca estuve incardinada a ese grupo. Sin embargo, cuando necesitabas algún libro feminista ibas allí". 21 La serie *Misses*, que se ha mostrado incompleta en las retrospectivas que últimamente se han dedicado a García Codoñer (han sido dos, en Las Atarazanas, bajo el título *Ángela García: 1972-2002*, y en la Universidad Politécnica de Valencia), se expuso por vez primera en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia en 1974. La exposición, pese a su sentido innovador y crítico, no tuvo ninguna repercusión en Valencia. La autora no recuerda comentarios procedentes de la gente que la rodeaba, entre los que se encontraban sus colegas artistas, Valdés, Solbes, Calduch, Ballester y Rosa Torres. En los años 80, su obra giró hacia una pintura mucho más relacionada con el *mainstream* de la época, pintura en la que, creemos, obtuvo resultados menos relevantes.

22 Es preciso citar, en este sentido, la exposición que Ana Peters -pintora que participó en el proyecto de Estampa Popular Valenciana a mediados de los 60- realizó en la galería Edurne de Madrid bajo el título *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo* (abril, 1966). También Mariluz Ródenas participó en el II Salón de Independientes de Valencia (1973) con un cuadro de corte expresionista denominado *Liberación de la mujer* que presentaba junto a *Proyección del hombre*. En la corriente conceptual catalana es preciso citar a Fina Miralles (Sabadell, 1950), cuyas dos muestras individuales coinciden en el tiempo con García Codoñer.. 23 Cuenta Manuela Ballester, que fue compañera de Josep Renau, en su ensayo sobre la escultora barroca Luisa Roldán, cómo era la situación de las estudiantes valencianas de bellas artes en los años 20: "Fui yo, por no sé qué, para mis oscuras razones, quien fue matriculada en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En aquellos tiempos, los últimos de la monarquía en España, la muchacha estudiante era mal mirada en general, pero particularmente lo era la estudiante de las escuelas de bellas artes, pues estas escuelas eran terreno vedado a las mujeres. Recuerdo las burlas groseras de los bedeles, las puyas hirientes con que los mismos maestros trataban de desanimarnos y, en el mejor de los casos, la indiferencia de los compañeros. Con la llegada de la República las cosas cambiaron mucho pero lo de antes era verdaderamente bochornoso, éramos entonces muy pocas estudiantes y recuerdo que, a veces, llegaba a casa llena de congoja y, a escondidas, en mi cuarto, soltaba la espita de mis lágrimas de despecho y coraje." Vid. PRATS RIBELLES, Rafael, "Fueron por delante", en *Mujeres que fueron por delante*, Valencia, Consorcio de Museos, 1998. 24 La generación de artistas mujeres inmediatamente anterior a García Codoñer la conforman, entre otras, Juana Francés (1926-1990), Jacinta Gil (1925), Amalia Avia (1930), Ana Peters (1932), Carmen Laffon (1934), Isabel Quintanilla, Isabel Villar (1934), o Esther Ferrer (1937), con los antecedentes de Maruja Mallo (1902 1995), Remedios Varó (1908-1963) o Marga Gil Roesset (1918-1932). De su misma quinta son Aurora Valero (1940), Soledad Sevilla (1944), Susana Solano (1946) o Rosa Torres (1948). Es preciso subrayar que García Codoñer carece de referentes en la historia del arte, ya que las artistas citadas, pese a en algunos casos abordar cuestiones relativas a la feminidad o al reflejo de la vida de las mujeres en su trabajo, carecían de una perspectiva crítica o política. El referente primordial de la pintora que nos ocupa es la realidad que ella misma vive, que reprueba y contra la que se rebela.

Por ello, para entender su trabajo, es imprescindible recordar la transformación vertiginosa que vivía nuestro país, transformación que, en realidad arrastraba de la década anterior. Aproximadamente a mediados de los años 70, y en paralelo a la actividad denodada de las agrupaciones políticas feministas, se produjo en España un *boom* en lo tocante a los estudios de género propiciado por el aperturismo político, por un más que necesario cambio en la legislación y por la querencia a hablar pública y manifiestamente de las cuestiones que antes sólo se susurraban en círculos privados, por no decir clandestinos[25]. Esta tendencia general afectó en las dos décadas siguientes al trabajo de una nueva generación de creadoras que empezó a aplicar el discurso de género a la práctica de las artes visuales y a su propia consideración profesional; una actitud que suponía ya un paso de gigante respecto al constructo, heredado de gran parte de las vanguardias históricas, de las artistas como musas de sus compañeros.

Cada vez había más artistas que entendían el arte como una profesión para vivir –y no como el adorno de señoritas pertenecientes a la burguesía como había sido común en el siglo XIX-; que, con su presencia, normalizaban la situación ya no sólo en las facultades de bellas artes, sino también en las salas de exposiciones y en el mercado. Por otra parte, la irrupción sin precedentes de las mujeres en el arte produjo aportaciones de muy distinta consideración, según la implicación política de cada una de ellas: estaban las que volcaban sus reivindicaciones y sus denuncias concretas ante la realidad femenina en una obra que claramente puede catalogarse como feminista; las que atendían estas cuestiones desde la esfera de la intuición; las que, menos políticas, trataban en su trabajo temas y preocupaciones relacionados con el simple hecho de ser mujeres pero careciendo de un corpus crítico; y, finalmente, están todas aquellas artistas que no abordan la problemática de género en su obra pero, que con su presencia en los ámbitos públicos y profesionales, normalizan cada día la participación de las mujeres en territorios hasta hace poco vedados.

25 Fue una eclosión sin precedentes de grupos de mujeres progresistas reivindicando derechos femeninos. Contaron, además de con el contexto de la transición, con el paraguas de la ONU, que había declarado 1975 como *Año Internacional de la Mujer*. Vid. FOLGUERA, Pilar, "De la transición política en la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975-1988", en *El feminismo en España: dos siglos de historia* (Pilar Folguera, comp.), Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988, pp.111-131.

1974-1975 *Misses*

García inicia su trayectoria en estos años de bisagra, entre la última España franquista y los primeros años de la transición. Una España sensibilizada políticamente que estaba cambiando a pasos descomunales casi tras medio siglo de anorexia cultural y política. Como ya se ha dicho, esta pintora tenía influencias de Equipo Crónica y de Equipo Realidad[26], con los primeros colabora pintando sus múltiples, con ambos grupos comparte amistad, proyectos o salidas al extranjero. Además de su relación con los pintores españoles, conocía, con la profundidad que le dieron sus lecturas pero también sus viajes por Europa y Estados Unidos, a los artistas del pop internacional[27]. No obstante, existen diferencias de bulto con sus colegas en lo que respecta fundamentalmente a los referentes y los temas tratados, aunque, incluso, se observan en su manejo personal del lenguaje y de los elementos gráficos. Estas diferencias, afirmamos, vienen dadas por su citada "doble militancia", por el hecho de que su mirada está condicionada por su género.

Tomemos, como ejemplo y punto de partida, el uso invariable por parte

26 García Codoñer, reconoce el magisterio de Equipo Crónica, con quienes no sólo compartía intereses, sino también una amistad que la llevó a viajar en varias ocasiones con ellos. Ballester y Cardells, integrantes de Equipo Realidad, eran sus compañeros de carrera "Eran gente que aportaba sus inquietudes en la facultad, mucho más que compañeros de curso. Tuve una magnífica relación con ellos... Yo formaba parte de la panda. La verdad es que Equipo Crónica rompía y ofrecía las alternativas nuevas y los demás andábamos un poco a la sombra, como acompañantes." De hecho, en la serie *Oficio y Oficiantes*, realizada por Equipo Crónica en 1974 (una alegoría sobre el arte y los artistas), se parte de una fotografía de grupo tomada por Rafael Solbes en la que aparecen Alberola, fotógrafo que documentó la obra del grupo; la pintora Rosa Torres y Ángela García Codoñer que pintaron parte de sus múltiples; el serígrafo F. Llopis; el pintor Jordi Teixidor; Juan Vicente Monzón y Manolo Valdés. Analizada la serie completa, resulta obvio que existía una crítica al concepto de autoría ya que "el retrato reúne a las personas que de un modo u otro han metido mano en las obras de Equipo Crónica... ¿por qué no presentar a todas las personas que de un modo u otro habían colaborado a pintar las obras firmadas por el Equipo?, ¿de quién eran o a quién atribuir realmente estas imágenes?, ¿a quien hacía la foto original, a quien preparaba los materiales, a quién serigrafiaba las telas, a quienes decidían el resultado?". Vid. MARÍN VIADEL, Ricardo, *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*, Valencia, Fundació Alfons el Magnànim, 2002, pp. 105-110. 27 Se puede hacer y, de hecho, se ha hecho, un análisis pormenorizado de los recursos pictóricos, de la yuxtaposición y asociación de elementos, de la reivindicación renovada de la iconicidad para la pintura que relacione el trabajo de Ángela García con los citados grupos. Si bien estos aspectos son basales e inalienables en un análisis sobre la obra de esta pintora, es importante subrayar que el verdadero interés de su trabajo reside menos en su exploración formal del pop, que en el uso innovador que hace del lenguaje y de la imagen como instrumentos al servicio de un discurso de género. Esto es lo que lo hace tan diferente y que consideramos merecedor de rescatar del olvido. Cfr. DE LA CALLE, Román, "Un nuevo <<Less in more>>", y PEIRÓ, Juan Bautista, "Del gesto al signo. De la cita al collage (And back again)", en *Ángela García: 1972-2002* (catálogo), Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002.

de los pintores pops españoles de la ironía y la parodia como mecanismos para cuestionar la realidad a partir de la recontextualización, de la deformación, de la repetición, de la libre asociación de imágenes, etc; un recurso que Valeriano Bozal lee como estrategia de distanciamiento. Pues bien, pocos resquicios humorísticos aparecen en el trabajo de Ángela García Codoñer que afirma, con la perspectiva que dan los años, no entender cómo su trabajo "estaba tan contenido con toda la rabia que tenía dentro"[28]. Y es esa irritación la que considero debió neutralizar cualquier tipo de caricatura social en su pintura, aunque algunos atisbos pueden observarse en sus más antiguos trabajos –como *Desfile* o *Recortable*, ambos de 1974-, precisamente aquellos que acusan de forma más obvia el peso y la influencia de sus colegas.

Por otra parte, si sus contemporáneos se sirven de referentes de la historia española de la pintura como representación de la historia del poder, proyectándolos, de manera sibilina e irónica, como una crítica a la actualidad política –algo habitual en la izquierda española y en los disidentes al régimen-, ella trabaja en un ámbito casi invisible, no tocado, borrado, tapado, oculto. Aquellos que rechazaban la dictadura franquista y denunciaban el secuestro de las libertades raramente hacían extensibles estas reivindicaciones al colectivo que salía peor parado en esta coyuntura política: las mujeres[29]. Respecto a esta situación, Ángela García Codoñer nos contó como "en aquel momento no había hombres feministas. Ellos estaban muy ocupados haciéndole la guerra a la dictadura, y yo lo estaba intentando abrirme un poco de espacio a mí misma. Era la misma guerra pero con distintos frentes. Pero ellos no eran nada solidarios. Incluso en los partidos de izquierda, y yo me asomé por alguno de ellos, había que dar una imagen de apoyo a las mujeres porque era lo que tocaba, pero no se sentía realmente. Y es que yo creo que lo

28 Es curioso pensar que en los años 80 surge precisamente en Valencia el primer colectivo de pintoras neopop, *Equipo Límite*, y que su trabajo, con temáticas de referencias femeninas en su mayoría, aplica la ironía y la parodia que era corriente en el pop de los años 60 y 70 en España y que les sirve como instrumento de distanciamiento y desafección, careciendo de la acidez y desgarro de García Codoñer. 29 De hecho, a partir de los años 80, algunas feministas comenzaron a cuestionar que los partidos políticos de izquierda fueran capaces de ofrecer alternativas a las reivindicaciones del colectivo femenino, lo que provocó que parte de sus afiliadas abandonaran la militancia. Por ejemplo, a finales de los años 70 "la dirección nacional del PCE decidió que el Movimiento Democrático de Mujeres [que había nacido en su seno en 1964] jugó un papel importante durante la dictadura, pero que en los albores de la democracia había perdido su razón de ser". Rosa Pardo, "El feminismo en España: Breve resumen, 1953-1985", en FOLGUERA, Op. Cit., p. 137.

entendían, porque muchos de mis compañeros eran personas inteligentes, pero es que no les tocaba a ellos. Nadie está dispuesto a perder privilegios".

Las mujeres españolas antes de los años 70 eran un colectivo privado de las libertades individuales mínimas. Hoy resulta aberrante la imagen de una mujer oculta bajo un *burka* que carece de poder sobre su visibilidad inmediata y física, pero también privada del derecho a la sanidad, a la educación y a la libertad de movimiento. Son grados más acá, obviamente, pero las mujeres españolas de la década de los 70 no podían tener pasaporte sin el permiso de su tutor varón –fuera padre o marido-, ni asistir a la universidad, ni trabajar, ni cobrar un salario, ni abrir una cartilla en un banco, por muy mayores de edad que fueran. La tutela de los hijos, hasta 1970, concernía exclusivamente al padre que podía darlos en adopción sin permiso alguno de la madre. De esta manera, se mantenía la separación por esferas que se había atrincherado en el tejido social desde finales del siglo XVIII en Occidente: las mujeres tenían asignado el espacio privado, mientras que a los varones correspondía el público. Cualquier aparición de una mujer por esta última esfera era controlada y medida.[30]

En estos cuadros de mediados de los 70, García Codoñer cruzaba la cuestión de los mecanismos de la imagen y su difusión por los *mass media* y por la cultura popular, con las excepcionales aunque autorizadas apariciones de las mujeres en la esfera pública; nos referimos a los concursos de belleza, certámenes que ya habían sido punta de lanza en el llamado "feminismo de la segunda ola"[31]. Como contrapartida abordaba el tema del aparente reino que

30 En el Código Civil vigente durante el franquismo, los artículos referentes al Derecho de Familia inhabilitaban a las mujeres a tomar decisiones sin el permiso por escrito de su marido o padre; incluso carecían de personalidad jurídica de forma similar a los menores de edad o los disminuidos psíquicos. Esta situación se mantuvo hasta 1975. 31 El primer reportaje televisado de una manifestación feminista en EEUU tenía como tema "No more-Miss America" (septiembre de 1968, Atlantic City). Como referente proveniente de la cultura popular debe entenderse la serigrafía *Misses en traje de baño*, un retrato de grupo en forma de friso realizada en 1970 por Equipo Realidad. Sin embargo, cuando desde el Fresno State College, se realiza el póster *Miss Chicago and the California Girls* (1971) dentro del programa feminista de Judy Chicago, las estudiantes aparecen disfrazadas de misses parodiando exageradamente los estereotipos femeninos de belleza y de seducción al enfrentar las coronas, bandas de reinas de la belleza y bikinis, con botas de combate, axilas sin depilar, michelines, maquillajes de muñecas peponas o miradas licenciosas; las estudiantes de Fresno intentaban invertir, con buenas dosis de humor, las opresivas imágenes de las mujeres que proyectaban los medios de masas. Vid. WILDING, op. cit., p. 38. Es interesante comparar el trabajo de García, igualmente, con el de la artista Pauline Boty en su serie *It's a Man's World* de principios de los años 60; en él la pintora ponía en evidencia la mirada patriarcal que cosificaba el cuerpo femenino. Vid. RECKITT, Helena y PHELAN, Peggy, *Art and Feminism*, New York, Phaidon, 2001, p. 54.

para las mujeres era la casa, la más directa representación del espacio privado. Las mujeres como sustentadoras de la familia y enclaustradas en el hogar disfrutaban de una concesión que les permitía asomarse a la esfera pública: cuando a través de estos concursos se convertían en 'reinas por un día" y en la encarnación del erotismo y de la sexualidad.[32] En la pasarela el valor fundamental y prácticamente único que podía aportar una mujer era su cuidado aspecto físico, un aspecto que se debía ajustarse a cánones culturalmente aceptados. Enfundadas en su bikini las chicas actuaban como autómatas haciendo el mismo tipo de movimientos a la vez, siguiendo un patrón de conducta fijado, con la voluntad secuestrada.

De esta manera, Ángela García habla del franquismo, pero no sólo de ello. Pone en práctica la máxima feminista de aquel momento: lo personal es político. Y no trata estas cuestiones de forma autobiográfica, sino que lo excede. Si Equipo Crónica propone su versión de quiénes somos los españoles y responden que somos nuestro patrimonio visual -nuestra cultura, nuestros reyes, nuestra historia, y, cómo no, el Guerrero del Antifaz-, García cuestiona ¿pero quiénes son las mujeres españolas? A lo que responde, son los cuentos de hadas, son las revistas del corazón, son las telenovelas, son los bordados aprendidos machaconamente en el colegio, es la vida privada. No hay reyes ni reinas -bueno, sí, las de la belleza-, ni historia con mayúsculas, ni entierros del Conde Orgaz, ni imágenes de magnicidios raptados de la televisión. Los elementos cardinales y contextualizadores de sus cuadros son la Blancanieves de Disney, Cenicienta, Azucena,[33] las imágenes que suponen el *summum* del arquetipo femenino: los concursos de belleza. Referentes de la cultura popular, sí, pero de la cultura popular de las mujeres que García Codoñer conoce y

32 En realidad García Codoñer trabaja poniendo en evidencia los arquetipos que surgen "con la división en esferas —lo público y lo privado— y el fortalecimiento de la disyuntiva mujer-naturaleza/varón-cultura, y otras oposiciones binarias como intuición/análisis o sentimiento/razón; la mujer queda, por tanto, relegada al cuerpo y a la condición de inferioridad que éste comporta en la cultura occidental. De esta manera se fomenta la idea de que la mujer nace mientras que el varón se hace. La mirada dominante dislocará el cuerpo femenino de manera maniquea: por una parte soportará la carga del ideal de naturaleza y belleza —ligado a ser el objeto del deseo voyeurístico— con su referencia clásica a la bondad en la madre amantísima, la virgen casta o la amante fiel; por otro, comportará un peligro siempre latente expresado con la creación de una teratología femenina de vaginas dentadas, mujeres lemnias, histéricas, mujeres fatales, etc", en TEJEDA, Rabel, "El tono dorado. El tacto, de seda. La piel, sana", en *Femenino plural: reflexiones desde la diversidad*, Valencia, Consorcio de Museos, 1996. 33 "Los chicos leían *Azañas bélicas*, y nosotras *Azucena*. Nos enseñaban a ser buenas, a soportar, a ser humildes, a no ser pretenciosas. Tenías que ser estupenda para luego poderte casar", nos dice Ángela García.

repite insistentemente. Otra de sus fuentes fundamentales de información gráfica, debido a la carencia de literatura crítica feminista en aquella época en España, fue la revista *Triunfo* (1946-1982), medio de comunicación vital en estos años que también fue la referencia iconográfica más importante de Equipo Realidad[34]. Sin embargo, es preciso subrayar que la baza fundamental de su formación política es su propia experiencia vital.

García pinta con aerógrafo el rostro borroso de una *miss* enmarcándolo en blonda (*Composición*, acrílico sobre tela, 1974). Pero su identidad está negada ya que tacha la mirada con una banda horizontal de piernas bien torneadas, como se hace con aquellos que en los medios de comunicación deben permanecer anónimos -los policías, los presuntos delincuentes, los hijos de los

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

famosos. Aunque quizás lo hace porque a nadie le importa en realidad quién es. La identidad poseedora de las piernas mil y una vez repetidas no existe; son cuerpos sinuosos y bien formados, convertidos en carne en el mercado y coronados con *strass*, meros objetos de compraventa. Las mujeres se muestran como clones sin libre albedrío, alienadas, seres construidos a partir de un

34 A finales de los años 60, la revista *Triunfo* introdujo temas como la liberación sexual, el matrimonio, la familia o el papel de una nueva mujer que podía hacer aparecer un "hombre nuevo". Vid. PLATA, Gabriel, *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de Triunfo (1962-1975)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999. Sobre el Equipo Realidad y *Triunfo* Vid. GANDIA CASIMIRO, J., "Hoy tengo una duda: quizás no eran ellos quienes pintaban, sino que lo hacían sus imágenes", en *Equipo Realidad*, Valencia, Ivam, 1993, p. 8. García Codoñer reconoce que el libro de Betty Friedan *La Mística de la feminidad* (1963) publicado en España a finales de los años 60, fue básico en su formación política.

modelo que no permite veleidades. Recordemos el aviso en *Metrópolis* de Fritz Lang: cuando la bella cíborg se sale de la norma derrumba el sistema y anticipa el Apocalipsis. Bella sí, pero inactiva, sin voluntad.

Si los referentes utilizados y las cuestiones tratadas por García Codoñer hacen que su pintura se diferencie de la de sus contemporáneos, respecto a los medios plásticos que emplea para construir imágenes se sirve de recursos similares siempre y cuando pueda ponerlos al servicio de su discurso concreto. Por ejemplo, en esta serie, en cuadros como *El desfile* o *Recortable*, hace habitual una estrategia expresiva que resulta también frecuente a partir del año 1972 en los cuadros de Equipo Realidad: el *flou*. De esta manera, sus *misses* aparecen con los perfiles inexactos, imprecisas, borrosas. El *flou* ha sido utilizado generalmente por algunos pintores pop –y recordemos igualmente los magistrales barridos de Gerard Richter- como estrategia para desequilibrar la lectura directa de la imagen. Sin embargo, en García a esto se suma el hecho de que una figura difuminada lleva implícita la idea de ensoñación y de deseo, de lo misterioso e inalcanzable procedente de la herencia de la pintura romántica o también, como hemos comentado anteriormente, de ciertas obras de temática femenina pintadas por impresionistas como Renoir o Degas.[35]

Sin embargo, frente a la consideración de la pintura como medio puro[36], García se encara a ella de forma híbrida, siguiendo más el pop británico de Hamilton y sus *collages*, el proto-pop de Robert Rauschenberg, o, por su lado más político, el *collage* de John Heartfield[37] y las versiones ibéricas de Renau y Ballester. Por ejemplo, *Composición* (1974) es un acrílico con *collage* en el que utiliza fotografías de las *misses* recortadas de revistas que mutila en pequeños fragmentos; más tarde, reaprovecha dichos fragmentos y los serigrafía una y otra vez en las diferentes series de cuadros que pinta a lo largo de estos años y que dan, sin duda, continuidad iconográfica a su trabajo de la década de los 70.

La repetición de una imagen utilizándola más tarde en los *collages*, le dieron continuidad iconográfica a sus series de estos años. Por un lado hacia uso

35 También era un recurso común en la postalería *kitsch*, en la fotografía erótica y en el cine de esos años. 36 La mayoría de sus contemporáneos más próximos pintan uno a uno todos los elementos que aparecen sobre la tela, incluso las citas tomadas de los medios de masas. En el caso de Equipo Crónica, utilizan con cierta frecuencia la serigrafía junto al acrílico, y en algunos casos hacen uso del *collage*. 37 Ya en la obra de Heartfield o en la de Renau se juega a contraponer fragmentos de imágenes utilizadas como signos y provenientes de ámbitos distintos para construir un sentido político, no exento de carga humorística en el caso del alemán.

de la serigrafía; por otro se hizo servir de las últimas tecnologías de aquellos años ya que tenía una fotocopiadora *Línea 2* en su estudio. Y esta obsesión por la retícula, que se subraya en estos pequeños recortes de fotocopias pegados, quizás nos conduciría a la obra neocubista de finales de los años 80 y de los 90, un trabajo más que deudor de Picasso y Braque, inclusive nostálgico pero algo frío, analítico.

Con relación al *collage* se encuentra directamente la construcción del espacio, que es otra de las cuestiones relevantes en la obra de García Codoñer. Cuando sus compañeros utilizan citas del arte barroco, elementos de los medios de masas y de la vida cotidiana, los integran pintados de forma desafectada, copiándolos miméticamente y recontextualizándolos en un mismo espacio. Además pintan con acrílico en un intento de borrar cualquier atisbo gestual, de pincelada. Construyen un espacio metafórico en el que una menina convive con una lámpara de los 60 perteneciente a la típica casa de clase media de la época. García, en lugar de mostrar los elementos como un *continuum*, como un ensamblaje que integra los objetos en el espacio, los sitúa de forma violenta, como jirones de realidad que se vuelven a unir dislocados. Corta y separa en bandas intercaladas y paralelas; nunca muestra imágenes completas, como si sólo el fragmento y la discontinuidad fuera posible (*Las hadas y el bordado*, acrílico y collage sobre tela, 1975).

Fracciona los cuerpos de las *misses*, los cuentos de hadas, intercala vainicas y trozos de encaje, implicando el sentido en la disposición formal. Los cuerpos son sólo secciones que tienen valor como tales, como piernas bien torneadas rematadas por unos *stiletto*, cinturas de avispa, cabelleras de gran volumen, sonrisas enmarcadas por grandes y pintados ojos; secciones que carecen de identidad como sujeto. Si en estas condiciones un autor como Wesselman fetichiza, el lugar desde el que mira García, una mirada marcada por el género, sirve de denuncia, coloca estos cuerpos en su contexto real y ofrece la otra cara de la moneda[38].

38 La fragmentación de las obras de 1974 y 1975, puede relacionarse formalmente con el trabajo de principios de los 60 de James Rosenquist –pensemos en el *Vestigial Appendage* del museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles-; al acentuarse esta tendencia a dislocar las imágenes, García inaugura caminos solitarios que tienen ciertas concomitancias con el trabajo de Miriam Schapiro y el movimiento *Pattern and Decoration* en el que esta artista americana estaba integrada y que García Codoñer desconocía. Sin embargo, mientras que Schapiro, de una generación anterior y ligada al Expresionismo Abstracto, sitúa su discurso en la elección de los materiales, en la reivindicación artística de las labores femeninas, en la pintora valenciana se aúna esta lectura a la utilización de la iconografía con fines políticos.

El puzzle está tan disperso como un cubo de Rubik sin hacer: si intentamos encajar las piezas en un ejercicio mental de reconstrucción, sin duda nos quedarán elementos sueltos que no tendremos donde colocar. Es en el proceso de producción no pictórica cuando Ángela García subraya que su mirada es otra a la ofrecida por siglos y siglos de representación de cuerpos femeninos, ya que conjuga la objetividad de la imagen mimetizada –el rostro de Azucena, las piernas de una *miss*- con una gestualidad subrayada por los cortes radicales de lo pintado -aunque limpiamente geométricos-; procedimiento que nos conduce directamente a la mano, a la autora. Una fórmula con la que acaba predominando el montaje sobre la lectura de la imagen primigenia, al tiempo que se colapsa la capacidad narrativa y el sentido representativo de ésta misma. Ahí es donde se concentra la expresión y el sentido.

Porque lo que está construyendo es nuestra memoria de jabón de aceite, de migas de pan, de punto de cruz, de intervalos entre los visillos de los que hablaba Carmen Martín Gaite, de historias fútiles de bella entre las bellas, de románticos sueños de amores perfectos, de un único amor. Y el espacio pictórico es fragmentario porque la historia de las mujeres es fragmentaria, está dislocada, preñada de vacíos; era pobre en el ámbito de la cultura visible y reconocida como tal, poseedora de un pequeño terreno en el ámbito de lo público casi siempre secuestrado. Una historia, sin embargo, tremendamente fértil en el espacio doméstico que, lejos de rechazarse de plano, se reivindica como esfera de creación. Ángela García mezcla la realidad material –el hogar, la familia- con la imagen construida que usurpa su espacio, sean los cuentos de hadas, el ser reinas por un día, o el futuro de un amor sublimado[39]. Pero son cosas que no logran casar en la realidad. Es como la caseta de los espejos de una feria, que te deja entrever reflejos pero que jamás te muestra la realidad como es.

1975-1977 *Labores*[40]

Con *Labores*, una serie iniciada en 1975 que se expuso en la galería *Val i 30* tres años después, Ángela García Codoñer da un paso más allá. Corta de raíz la ico-

39 En la citada entrevista realizada en junio de 2003, García Codoñer revelaba lo importante que había sido la lectura del libro *Libre antes del amor*, en el que "se ponía en solfa cómo a partir de la época romántica empieza la gente a casarse por amor y a ponerse de moda los conceptos sentimentales que lo acompañaban. Anteriormente era por interés, eran las fortunas, las tierras, las familias. Esto también me interesó bastante". 40 En realidad, se puede decir que existe continuidad entre las dos series analizadas en este artículo, ya que los discursos sobre la cosificación del cuerpo femenino o sobre las labores de las mujeres se encuentran en ambas.

nicidad que había caracterizado sus primeros cuadros y que la situaba dentro del pop, trabajando ahora en profundidad una cuestión perfilada someramente en el año anterior: la problemática de las labores tradicionalmente asignadas al género femenino[41] catalogadas por la historia del arte con el grado menor de artesanía[42]. En ocasiones hace uso del *collage* -traslada las fotocopias de las *misses* superponiéndolas a la pintura-, aunque mayoritariamente opta por pintar las matrices, los patrones, los modelos pautados de los bordados calcados en papel de seda. Al final de este proceso, amplía las cuadrículas diminutas de un mantel hasta llegar a perder lo que de obra de miniaturista, de cuidado virtuoso y maquinal, y por tanto teóricamente automático, pudieran tener los trabajos que median las tardes de invierno de nuestras abuelas. En realidad analiza la puntada en su esencia menos decorativa, como un campo de color, como una trama geométrica. De esta manera se acerca al programa estético de Mondrian o Van Doesburg.

De ese análisis se desprende una analogía formal entre las labores femeninas –desde los bordados, al *patchwork*, o a la confección- y los resultados de algunas tendencias de las vanguardias. Ésta resulta una conclusión a la que la pintora valenciana llegó de forma intuitiva, a diferencia del sentido reivindicativo que subyace contemporáneamente en el trabajo de artistas como Miriam Schapiro o Faith Ringgold y en la escuela de seguidoras que marcarán la pauta del arte occidental en las décadas siguientes. Sitúa las labores, símbolo del trabajo femenino, en el mismo nivel de la pintura –un medio considerado jerárquicamente superior y tradicionalmente masculino- al tiempo que se rebela contra el anonimato de la mano, de la repetición, de las partes traseras de las pulcras labores confeccionadas siguiendo siempre el mismo camino, contra el hecho de no poderse salir del patrón que se calca cuidadosamente en las revistas para hacer algo diferente. Subyace el deseo de que el *tuyyo* deje de serlo para ser un *yo*.

Por otra parte, las telas de García no son funcionales, no se pueden poner sobre una mesa para tomar el té, sino que se enmarcan, se protegen con un cris-

41 "En el colegio hacíamos aquellos pañitos de punto de cruz, que siempre me salieron mal. También nos martirizaban con la canastilla. A mí las labores me venían muy bien como referente porque explicaban la deriva de nuestra cultura, la de las mujeres, y plásticamente eran un filón para trabajar". 42 Si Warhol reivindica el diseño, el cómic y las llamadas artes populares contemporáneas nacidas en los medios de masas, parece lógico pensar que también en el seno del pop se reivindicaran otras labores populares tradicionales.

tal y cuelgan de una pared; sus cenefas no tienen continuidad; más bien se cortan llegado a un punto, como los muestrarios que tenía mi madre y que servían para eso, para ser el catálogo en el que copiar lo que se podía hacer. Son simple forma que, al perder su utilidad, se convierten en un discurso político que subvierte la norma y se revela, que coloca los patrones de seda como objeto final y no como medio. Porque la posición concreta del sujeto es importante: si soy Picasso, el sentido de este acto es formal, si soy Ángela García Codoñer, es político[43].

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

Su disidencia se enfrenta a este tiempo medido de nuestras madres y abuelas, y ofrece una alternativa, un cambio. Pero no hay una negación, ni una traición a la particular cultura de vestir el mundo de las mujeres, de construirlo. De forma similar a los presupuestos de los que contemporáneamente parte Miriam Schapiro[44], aprovecha la tradición heredada por la madre.

43 Picasso, de hecho, utiliza páginas de periódicos en su etapa cubista, mientras que García usa los patrones del Burda o de bordados trasladando su realidad cotidiana al terreno de las Bellas Artes; porque es mujer, pinta sus experiencias y su imaginario como mujer. 44 Antes que Rosemarie Trockel en los años 80 o que Marina Núñez en los años 90 –artistas que estratégicamente señalan que la autora de la obra es una mujer al utilizar el *tricot* o un mantel bordado como soporte-, Ángela García integra tanto formal como conceptualmente los elementos decorativos de puntillas y vainicas en la imagen final. Es la casa como superficie, es la comida, lo cotidiano. Manteles que con Judy Chicago nos invitarán a todas a comer con nuestro pasado desvelado y que, muchos años después, Chelo Matesanz utilizará de manera arrolladoramente contundente en *El goloso* de 2000.

Contemporáneamente aparecen en sus cuadros recortables que nos hablan de las muñecas de papel que comprábamos en el estanco de la esquina junto a los cromos, y custodiamos en una caja de zapatos.[45] Muñecas con un amplio fondo de armario de abrigos, bolsos, zapatos o sombreros... de trajes de invierno o bañadores castos para la playa o la piscina. Muñecas aniñadas, de reducida feminidad –como la andrógina Nancy que mi madre jamás me compró- que ataban a su cuerpo los vestiditos con dos tiras blancas dobladas. Muñecas recortables –siempre de género femenino o, como mucho, bebés- que nos enseñaban a ir a la moda, a cuidar el aspecto exterior, a vestirnos como una señorita que sabía combinar bolso y zapatos. Muñecas de *a peseta* para las niñas de familia modesta que en los cuadros de García

Composición (serie *Morfologías*), 1973. Acrílico sobre tela, 115 x 95 cm

Codoñer aparecían desordenadas en un espacio sin coordenadas. Muñecas solapadas (*Composición*, serigrafía, lápiz y acrílico sobre tabla, 1975) por las piernas firmes de las *misses* anónimas que esta pintora valenciana serigrafiaba en filas, a modo de retícula. Y es que nos ponía en evidencia que tras el presuntamente inocente aprendizaje de la infancia llega el fin para el que todo se ha dispuesto durante años. Son las labores de las niñas –cortar trajes para las muñecas antes de hacerlo para una misma- que le sirven de enlace con la serie sobre los concursos de belleza.

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

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

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

A partir de 1978 desaparecen las reivindicaciones políticas y se instala en su lugar la pintura por la pintura -en un primer momento, como recuerdo del punto de cruz que aparecía como referente en la serie *Labores*. Sin embargo, ahora la pincelada ocupa lentamente el lugar de la puntada que desaparecerá como signo: es color y gesto, pero gesto sin violencia, estudiado. El discurso de su trabajo se muestra en clara sintonía con lo que ocurría en la pintura española de los años 80, una pintura que se desmarcaba y distanciaba de los tintes políticos y de las referencias sociales que había mantenido durante los últimos años de la dictadura franquista. Era el momento de la pintura-pintura, como muchos entonces decían. Del "si la pintura ha muerto, nosotros necrófagos".

Pero ésta es ya otra historia.

Las niñas ya no bordan en el colegio,
Las niñas no leen cuentos de hadas y el príncipe está de vacaciones, Las niñas se matriculan en las ingenierías y son brillantes,
Las niñas ejercen su profesión, crían, atienden, organizan y sufren la violencia de género y la discriminación profesional.

¿Ha cambiado la sociedad en los treinta años que tienen estos cuadros? Muy poco en lo que nos ocupa.

Estos cuadros quien expresar, precisamente desde un lenguaje superado hoy, la actualidad del argumento sin superar, para reforzar con unas imágenes del pasado la contradicción de una sociedad "evolucionada y confortable" que permite esta discriminación que conduce a veces a la muerte. No cabe el punto y a parte, es Punto y Seguido.

Ángela García