UNIVERSITAT DE BARCELONA

La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia

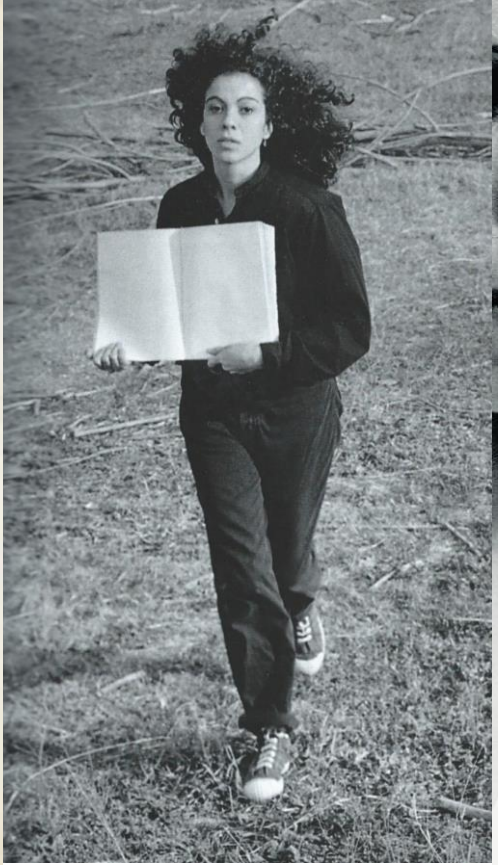
Assumpta Bassas Vila

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative* Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License***.






LA TRAYECTORIA DE TRES ARTISTAS EN EL PASAJE DEL CONCEPTUALISMO EN CATALUÑA: SILVIA GUBERN, ÀNGELS RIBÉ y EULÀLIA

Tesis doctoral de Assumpta Bassas Vila
Dirección: Dr. Martí Peran Rafart y Dra. María–Milagros Rivera Garretas
Plan de Doctorado: EEES: H1801 Història de l'art
Departamento: Història de l'art, UB
2015

Universitat de Barcelona

LA TRAYECTORIA DE TRES ARTISTAS EN EL PASAJE DEL CONCEPTUALISMO EN CATALUÑA: SILVIA GUBERN, ÀNGELS RIBÉ y EULÀLIA

Tesis doctoral de Assumpta Bassas Vila
Dirección: Dr. Martí Peran Rafart y Dra. María–Milagros Rivera Garretas
Plan de Doctorado: EEES: H1801 Història de l'art
Departamento: Història de l'art, UB
2015



“Recuerda para siempre lo que entendiste una vez”

Imperdibles, Silvia Gubern

A mi madre, con amor e ilusión

A Alfred, con profundo agradecimiento

A Heloïse, por fundar una universidad fértil



Agradecimientos

A las artistas, Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia Grau, por la amabilidad con la que siempre me recibieron, por la generosidad con la que compartieron conmigo los documentos de sus archivos y su tiempo. Sin su colaboración esta tesis no hubiera sido posible. Quiero hacer especial mención a Silvia Gubern, por el té y la miel de tantos días sin horas compartidos, la sutil profundidad de su palabra poética que me llega al alma, y todo lo que me ha enseñado permitiendo que me aproximara al relato de su vida y al enigma de sus dibujos y poemas.

A María–Milagros Rivera Garretas, por enseñarme la historia de la libertad de las mujeres y guiarme durante tantos años en la tarea de reconocer y obedecer al orden simbólico de la madre.

A Martí Peran por haber confiado en mi proyecto desde el principio, por acompañarme en mis ritmos de trabajo y poder trabajar desde la disparidad.

A mis padres, por estar siempre, siempre. A mi madre, porque me enseñó con la inteligencia del amor.

A Alfred, por su infinito apoyo. Sin su manera de disfrutar de la paternidad y sin su desinteresado mecenazgo no hubiera podido dedicarme a estudiar ni hacer esta investigación.

A mis hijos, Marcel y Lluc, porque de niños entendieron que una madre tiene vida propia (aunque sin habitación ni dinero) y porque de adolescentes han seguido animando y respetando mi amor al estudio, enseñándome algo fundamental para la felicidad: la importancia de equilibrar tareas.

A mi hermana Pilu y hermanos, a mi suegra Blanca, y a Ana y Marta Vernis. Toda la familia me ha ayudado a lo largo de estos años, cuidando de mis chicos en muchas ocasiones y animándome a seguir adelante.

A mis amigas del Departamento, Laura, Pilar y especialmente, a María José que tiene una sabia y amorosa manera de ayudarme en los momentos críticos y de disfrutar de la amistad en todos los momentos.

A mi amiga del otro lado del Atlántico, María Laura Rosa, por sus orientaciones y correcciones de los documentos de esta tesis en fases previas, por su labor en el proyecto feminista y sobre todo, por esa forma tan bella que tiene de cuidar de las amigas, aunque estemos lejos.

A las investigadoras de Duoda, con las que he compartido tantas reuniones, lecturas y preguntas sobre la cultura de las mujeres, porque me han enseñado a reconocer la grandeza femenina y a enseñarla. Especialmente a la Dra. Remei Arnaus porque continuamente me ha animado a dar lo mejor de mí en la Universidad de Heloïse. Y a

la Dra. Elisa Varela, porque su confianza en mí y su contribución a mejorar la calidad de este documento escrito ha sido crucial para cerrar esta tesis.

A las amigas artistas, Mar Arza, Isabel Banal, Cori Mercadé, Elena del Rivero y Marta Vergonyós, a quienes admiro profundamente, porque compartiendo conmigo sus procesos de trabajo me han enseñado mucho sobre la vida de las artistas y la belleza de la relación creativa.

A Sara Alcina, por ayudarme con profesionalidad y paciencia en la corrección y edición final de este documento..

A las personas que desde las bibliotecas y archivos consultados han colaborado diligentemente en la localización de algunos documentos: Marta Vega, del MACBA, Alba del COAC, Rubén Alcaraz, d'EINA. Y a Maria Manadé, bibliotecaria de Bellas Artes, hoy jubilada, que siempre hizo lo que estuvo en su mano para facilitarme la tarea de investigación.

Al Departamento de Historia del arte, a sus diversos directores y directoras, porque cada año han confiado en mí para impartir docencia en la Facultad de Bellas Artes, porque enseñar es un reto esencial para seguir investigando.

A muchas mujeres sabias, profesoras de universidad, que se dedican al estudio de las creaciones femeninas, porque gracias a ellas mi generación ha tenido modelos femeninos y contenidos con los que alimentar el intelecto y el espíritu.

A todas las amigas que no puedo citar porque la lista sería interminable, pero a quienes quiero agradecer su sincero apoyo.

ÌNDICE

1. Introducción 1

2. Marco teórico–crítico 33

3. La trayectoria artística de Silvia Gubern 63
3.1. Escenas fundacionales de la infancia 63
3.2. Las aspiraciones artísticas 65
3.3. Una adolescencia “abrupta” 69
3.4. Primera promoción de la *Escola Elisava*, 1961-64 70
3.5. Primeras exposiciones en la escena local del arte en Barcelona 73
3.6. Ser artista y ser madre a mitad de los 60 86
3. 7. La búsqueda de lenguaje propio, 1966–68 90
3.8. *Pop art*, línea de fuga 101
3.9. La revelación del dibujo 110
3.10. La exposición en el “Jardí del Maduixer” 115
3.11. El manifesto en la revista MOSCA, 1969 121
3.12. *Primera Muerte*, 1970 126
3.13. Profesora en la *Escola Eina* (1967–73) 130
3.14. El diseño: interiores y gráfico 133
3.15. Prácticas efímeras y conceptuales a principios de los 70 140
3.16. Con la generación de conceptuales, 1972–73 149
3.17. La experiencia de “El Maduixer”, una reflexión más allá del mito 153
3.18. La primera exposición individual en la Sala Vinçon: *Personal*, 1973 161
3.19. Dentro y fuera de la escena del arte, 1976 – 79 173
3.20. Encargos de diseño textil: *Marieta* y *Trastam*, 1979–89 180
3.21. La pintura en la década de los 80 184
3.22. La beca en Calaceite y la vídeo–instalación *Transparències* 198
3.23. El accidente, un punto de inflexión radical, 1987 202
3.24. Década de los 90: la palabra canalizada 205
3.25. Pintura, 1992 207
3.27. La escultura pública *Feníxia* 212
3.28. Una performance en el renacer del accionismo en Barcelona 214
3.29. *I que estimaré més enllà de l’enigma*…, monográfica en el Centre d’Arts Santa Mònica, Barcelona, 1995 216
3.30. Arte, conciencia y espiritualidad: unos apuntes finales 226

4. La trayectoria artística de Àngels Ribé 229

4.1. Infancia y adolescencia 229
4.2. Estancia en París, 1965-69 232
4.3. Barcelona, 1969-72 242
4.4. La primera estancia en los Estados Unidos: Chicago, 1972-74 254
4.5. Nueva York, 1974 267
4.6. Las acciones en *Vehicule Art Inc*, Montreal, Canadá 268
4.7. Los circuitos internacionales del videoarte 271
4.8. La participación paralela en la escena del conceptual en Catalunya 274
4.9. El núcleo de trabajo en Nueva York, 1975-77 279
4.10. Presencia en Barcelona 294
4.11. Punto de inflexión *Can't Go Home* (1977) 296
4.12. El *impasse* antes de su vuelta definitiva, 1977–79 307
4.13. La colaboración en la revista *Heresies*, 1978 315
4.14. Instalaciones en Barcelona, a vueltas con la forma 318
4.15. La década de los 80 329
4.16. *Fil–Sofía. El concepte de fil en la dona–artista*, 1982 331
4.17. Una nueva etapa: apuntes sobre su vuelta a la escultura 332

5. La trayectoria artística de Eulàlia 337

5.1. Breves apuntes de la infancia 337
5.2. Primera etapa de formación 338
5.3. Primeras exposiciones: *Etnografía*, 1973-75 340
5.4. Segunda serie de "pinturas": *La cultura de la mort* 356
5.5. La politización del trabajo 365
5.6. Una experiencia en el cine experimental 377
5.7. De la ciudad a la vivienda: análisis de la desigualdad social 378
5.8. ¿Conceptual feminista? *Discriminació de la dona*, 1977 385
5.9. Análisis global del sistema político y económico: obras entre 1977–79 402
5.10. Colaboraciones en revistas 411
5.11. Dinámicas participativas: postfranquismo y catalanismo 416
5.12. Propuestas en relación con entidades o colectivos 419
5.13. Portadas en la revista *Canigó* 428
5.14. La primera etapa en el extranjero: Londres, Berlín, Japón 431
5.15. Monográfica en Terrassa: "Eulàlia–*Etnografía*", 1986 435

5.16. La estancia en China 439
5.17. Apuntes finales 441

6. Conclusiones 443

7. Resumen 469

8. Bibliografía 471

8.1. Fuentes
8.1.1.Silvia Gubern 472
8.1.2. Àngels Ribé 487
8.1.3. Eulàlia 497

8.2. Fuentes críticas 506

9. Listado de ilustraciones 521

9.1. Silvia Gubern 521
9.2. Àngels Ribé 527
9.3. Eulàlia 530

1. Introducción

Esta investigación nació del deseo de conocer en profundidad las obras y trayectorias de mujeres artistas que habían desarrollado sus prácticas creativas en lenguajes nuevos (performance, instalación, video...), en uno de los periodos de la historia que para mi generación representó un hito en la historia de la libertad, la libertad en la vida de las mujeres y la libertad en el arte.

En el momento en que me puse en marcha, a finales de los 90, mi imaginación había creado un curioso paisaje mítico sobre la libertad en los 60 y 70, a través de las lecturas y debates de mi tiempo sobre la historia de la llamada *época de la transición* en Cataluña: las luchas por la recuperación de la libertad de la lengua y la cultura catalanas y el impulso de los movimientos sociales para exigir un sistema político democrático, entre ellos el feminismo de la segunda ola. A finales de los 60 y en los 70, yo era una niña. El hecho de iniciar esta investigación me abrió la posibilidad de acercarme a conocer aspectos concretos de lo que había sucedido en la calle mientras yo jugaba en casa. Como joven historiadora me interesé por obtener información que fuera más allá de los tópicos que se repetían en los libros de historia del arte del periodo y me resultaban insuficientes, sobre todo porque sentía mucha necesidad de saber más y de forma verdadera sobre las formas de vivir y crear de las mujeres. Por eso, decidí plantear un trabajo que me posibilitara entrar en contacto con algunas de las protagonistas de la vanguardia artística y abrir campo de investigación a través de mis propias preguntas sobre cuestiones que no aparecían en los libros de historia. La labor me motivaba especialmente porque quería preparar clases para mi alumnado que se fundaran en una historia sexuada del conceptual catalán y del arte en general, y el material publicado entonces no me ayudaba.

Algunas de las preguntas que me motivaron para esta investigación fueron: ¿Qué expectativas en el mundo del arte tuvieron las mujeres que quisieron ser artistas en los 60 y 70? ¿Cómo fue su educación, el inicio de sus carreras artísticas? ¿Qué relación establecieron entre su deseo de ser artistas y sus vidas de pareja o familiares? ¿Cómo vivieron la escena de vanguardia que, por primera vez en el país, empezaba a ser mixta? ¿Qué temas escogieron para sus trabajos? ¿Les facilitó el escenario de la vanguardia, como se suele sugerir con ligereza, el desarrollo de sus carreras y de sus concepciones y visiones sobre el arte? ¿Encontraron interlocutoras/es válidas/os entre

sus compañeros y compañeras de generación? ¿Cómo las acompañó la crítica de arte del momento? ¿De qué manera se valoraron sus contribuciones a la creación de nuevos lenguajes y nuevas temáticas en la historia del arte catalán? ¿Qué concepción del arte tenían entonces y cómo la han desarrollado hasta nuestros días? ¿Qué valoración hacen de aquella etapa de creación que coincidió con su juventud? ¿Cuál fue realmente su trayectoria vital más allá de los currículos de exposiciones, y adónde las llevaron las decisiones que tomaron, tanto en la arena pública como en su vida personal?

En la segunda mitad de la década de los 90, contábamos con poca información publicada sobre la escena de vanguardia protagonizada en Cataluña por heterogéneas prácticas llamadas "pobres y conceptuales". Partí de lo que había aprendido en la Universidad Autónoma de Barcelona a finales de los 80. La profesora Dra. Teresa Camps, a través de sus conocimientos de primera mano y de su entusiasmo en la docencia, supo trasmitirnos interés por estudiar arte contemporáneo y el deseo de trabajar con artistas[1]. De hecho, algunas exposiciones que comentaré en esta investigación tuvieron lugar en aulas contiguas a donde yo recibía las clases, aunque no recuerdo bien si las llegué a ver. Más adelante, en Estados Unidos, mis primeras lecturas sobre historia y crítica feminista anglosajona del arte me despertaron un gran interés por conocer aspectos de la historia de las mujeres. Descubrí esta área de investigación gracias a mis primeros encuentros con mujeres feministas en los museos y en la Universidad de Nueva York. Me apasioné realmente por la historia del arte cuando leí los textos de las historiadoras y críticas de arte feministas en las estupendas bibliotecas norteamericanas y en los libros que compré en mercadillos de segunda mano. Cuando volví a Barcelona, en 1995, gracias a la orientación de las profesoras Dra. Fina Birulés y Dra. María Milagros Rivera, me aproximé a *Duoda*, el Centre de Recerca de dones de la UB, con el deseo de aprender a investigar sobre la historia de las mujeres y encontrar una universidad de mujeres y fértil.

Una vez decidida mi área de trabajo y las preguntas de mi tesis, seleccioné cinco artistas de una lista que confeccioné a partir de las primeras publicaciones que cayeron en mis manos sobre el conceptualismo catalán. Finalmente hoy, en este documento, presento el trabajo realizado sobre tres de ellas: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia Grau (conocida como Eulàlia). El principal criterio de selección fue el

[1] Algunas de mis compañeras/os de Facultad también se han dedicado a trabajar en el ámbito del arte contemporáneo: Dra. Maia Creus, Clara Renau y Jordi Pedrosa, por ejemplo.

hecho de que las artistas fueran localizables y tuvieran interés en iniciar un proceso de trabajo basado en entrevistas y conversaciones. En ningún momento pretendí determinar la selección de artistas en relación a características comunes en sus trabajos ni similitudes en sus trayectorias, que, como se verá, son muy distintas. Mi interés principal fue conocer de primera mano experiencias diversas de artistas mujeres que habían formado parte de la vanguardia conceptual y ver si podía detectar, en el transcurso de la investigación, pistas que me ayudaran a comprender cómo crearon y vivieron la libertad recién llegada a la sociedad y a sus vidas. Finalmente, esta selección también ha adquirido sentido porque las tres artistas representan momentos cronológicamente significativos en la historia del conceptualismo en Cataluña. El trabajo conceptual de Silvia Gubern aparece en un periodo muy temprano, finales de los 60 y es, por lo tanto, pionero en la historia del conceptual catalán. El de Àngels Ribé se enmarca en los años centrales y ejemplifica una trayectoria a dos bandas, fuera y dentro del país. El de Eulàlia Grau es tardío respecto a las fechas que señalan el declive de esta tendencia artística en nuestro territorio y muy independiente de los lugares comunes del conceptual.

Cuando las seleccioné para mi estudio, hacia 1998, ninguna de ellas contaba con una primera reconstrucción de su trayectoria. No existían monografías ni estudios completos de sus propuestas. De hecho, parecía que habían desaparecido del mapa artístico. Debo decir que, en un par de ocasiones, escuché un desgraciado o malintencionado comentario que situaba a dos de ellas al borde de la cordura. Dado que la recopilación de la documentación básica era un trabajo prioritario y necesario, tanto para estas artistas en aquellos años, como para mí (una necesidad para llevar a cabo cualquier otro estudio), consideré que mi tarea debía empezar por el principio y reduje mi ambición inicial de elaborar cuestiones temáticas, aunque sin renunciar del todo a las primeras preguntas que habían impulsado mi interés en la investigación.

A partir de aquí, me impuse un doble objetivo. Por un lado, un trabajo de recopilación de datos y de fuentes primeras –las que existían y las que me interesaba producir a través de las entrevistas personales. Este material constituyó el archivo de documentos, cronológicamente organizado que a dia de hoy contiene fundamentalmente: artículos de crítica de arte, crónicas sobre exposiciones de la época, documentos de trabajo de los archivos de las propias artistas, entrevistas, fotografías. De esta manera, pude ir elaborando una panorámica detallada de sus obras y de sus movimientos en la escena artística. Un trabajo que fue muy laborioso

porque la mayoría de obras conceptuales habían sido efímeras y debía imaginármelas a partir de las descripciones verbales de las artistas y de las imágenes de baja calidad que encontré en revistas y catálogos. Sólo Àngels Ribé contaba en aquel momento con un taller donde pude ver también algunas de sus recientes obras escultóricas. Eulàlia me recibía en su casa, donde guardaba sus pinturas embaladas en una habitación y sus obras en papel y documentos de trabajo y registro de exposiciones en un mueble archivador. Silvia Gubern mantiene todavía parte de sus obras en trasteros y cajones de los armarios de su casa en Llinars del Vallés. He de confesar que aunque me dí cuenta de que había mucho trabajo por hacer y esta labor a veces desbordaba mis posibilidades reales para organizar el material y me desanimaba, el hecho de poder ver algunas de sus obras que en aquel momento se desconocían y, sobre todo, los encuentros con estas artistas fueron momentos muy emocionantes y motivadores en mi proceso de investigación.

A partir de esta base documental, mi objetivo fue realizar una primera lectura de sus trayectorias a partir de la documentación existente: la recepción crítica de la época y los escasos artículos que proponían lecturas de sus obras y una valoración de su contribución al arte de vanguardia. Sin embargo, me interesaba especialmente añadir datos nuevos, ampliar los existentes e incorporar especialmente los que tuvieran relevancia significativa para la comprensión de la libertad femenina en la historia. Así pues, el objetivo de esta investigación fue confeccionar una monografía de cada una de ellas que pudiera resultar para mí, y eventualmente para otras historiadoras/es, una base documental útil, todo lo completa y detallada posible, que permitiera, más adelante, derivar artículos específicos sobre temas concretos.

De manera que el trabajo realizado para esta tesis consiste, básicamente, en la elaboración de un archivo y en la redacción de tres monografías comentadas. Una labor de "recuperación histórica", como historiadora feminista, de tres itinerarios de artista, especialmente detallados en la etapa considerada como "conceptual", con el objetivo de contribuir a trabajar de manera sexuada –teniendo en cuenta la diferencia sexual femenina[2]– la historia del arte de la vanguardia de los 60/70 en Cataluña, concretamente el conceptualismo. Me interesaba especialmente abrir este campo de

[2] La noción de *diferencia sexual* es un punto de partida en esta tesis. La base de la historiografía feminista de la diferencia sexual la he aprendido en las publicaciones de la Dra. María-Milagros Rivera Garretas, y está especialmente sintetizada en: *La diferencia sexual en la historia*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005. Comento este punto de partida historiográfico y político en el capítulo 2: "Marco teórico-crítico".

estudio a la pregunta sobre la libertad femenina[3], entender en qué consistió para las mujeres, en un periodo de la historia clave para comprender algunas cuestiones que hoy en día son importantes también en nuestras vidas.

La construcción del archivo personal del itinerario artístico de cada una de ellas me llevó a poner en práctica las tareas clásicas de la historiadora: la búsqueda de documentos, su recopilación, la organización de fuentes primeras, y en mi caso, opté también por la producción de datos a través de las entrevistas personales a las artistas. Antes de comentar este trabajo de campo, es importante citar que enseguida tuve que confrontarme con el dilema sobre la forma que debía tomar esta reconstrucción para que me permitiera dialogar con algunas cuestiones que las historiadoras feministas del arte han debatido teóricamente y surgen cuando están en juego los objetivos mencionados. Para tomar esta decisión, fueron básicas las lecturas de las investigadoras anglosajonas que han dedicado una amplia reflexión a las formas de hacer historia. Por ejemplo, las clásicas aportaciones de Norma Broude y Mary D. Garrard[4] y los ensayos de Griselda Pollock.[5]

Especialmente relevantes para mi empresa fueron los debates de la llamada "tercera ola" de la historia feminista del arte, sobre la validez actual de la monografía como forma de hacer historia. Esta tipología clásica de estudio había entrado en desprestigio en los 90, en favor del enfoque temático, el llamado "caso de estudio", reforzado teóricamente por el auge de un nuevo campo de conocimiento, la "cultura visual". En este punto, me fue muy útil el volumen de Kristen Frederickson, y Sara E. Webb, *Singular Women. Writing the artist*.[6] Se trata de un libro que hace una síntesis de un seminario titulado "The Politics of Rediscovery: The Monograph and Feminist Art History", celebrado en Nueva York, en 1997, donde se discutieron directamente diversos planteamientos de monografía y se pusieron de relieve algunas cuestiones que una historiadora feminista confronta cuando quiere escribir sobre una artista en singular.

---

[3] La noción de *libertad femenina* la introdujo en el pensamiento político la jurista y feminista italiana Lia Cigarini. Vid. En las páginas: 10-13.

[4] Broude, Norma y Garrard, Mary D. *Feminist and Art History: Questioning the Litany*. Nueva York: Harper and Row, 1982 y *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Nueva York: IconEditions, 1992.

[5] Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writings of Art's Histories.* Nueva York: Routledge, 1999.

[6] Frederickson, Kristen y Webb, Sarah E. (eds.) *Singular Women. Writing the artist.* Berkeley/Londres: University of California Press, 2003.

El conflicto está entre el deseo de seguir rescatando la memoria de las artistas y valorando sus producciones y los problemas que ha señalado la teoría feminista post–estructuralista que consideró relevantes las teorías de Roland Barthes sobre "la muerte del autor". La crítica al mito moderno de un "yo" autoconsciente como fuente creadora y omnisciente de actos y decisiones cayó como un rayo paralizante en el proceso de recuperación de las trayectorias de artistas, labor a la que se había dedicado una buena parte de la historiografía feminista. Aunque, por fortuna, al poco tiempo pudimos leer voces críticas, muy lúcidas, de mujeres y hombres, que se preguntaban si no era sospechoso que se privilegiara la línea teórica post–estructuralista en el momento en que las artistas habían alcanzado tanta visibilidad e interés en la escena artística. Los artículos que leí en los 90, particularmente el de Craig Owens[7] y más tarde el de Amelia Jones, fueron muy importantes para entender que aquella teoría que se había situado como modelo canónico postmoderno, con incidencia en el campo de los "Estudio de las mujeres" –me refiero a la tendencia llamada postfeminista–, tenía consecuencias perversas para su desarrollo, visibles en los artículos de sus "popes" principales. Amelia Jones demostraba como Benjamin Buchloh, por ejemplo, mantenía el rechazo a hacer significativa la diferencia femenina en su trabajo crítico y argumentó que el postfeminismo suponía una vuelta a la cultura de lo masculino.[8]

Aunque considero muy interesante que algunas críticas feministas anglosajonas encararan los debates que iban surgiendo en el pensamiento contemporáneo masculino, porque contribuían a continuar con una práctica autorreflexiva del "hacer historia", algunas discusiones teóricas confundieron y ralentizaron durante una época –los años 90– buena parte del impulso con el que se había iniciado la historia feminista del arte en su proceso político de recuperación y lectura de la creación y la creatividad de las mujeres. De hecho, la historia feminista del arte ya había iniciado en sus orígenes un espacio reflexivo–teórico porque la historia social del arte está inscrita en la base de formación de las mejores historiadoras feministas.[9] La complejidad teórica también existía en esta línea de estudio, gracias a las invetigaciones de

---

[7] Owens, Craig. "El discurso de los "otros": las feministas y el postmodernismo" en Foster, Hal (ed). *La Posmodernidad*. Madrid: Kairós, 1985: 93-184.

[8] Jones, Amelia. "El Posfeminismo: ¿vuelta a la cultura de lo masculino?" en *100%*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo, 1993: 198-217. (Jones, Amelia. "Post-Feminism - A Remasculinization of Culture? " en *M/E/A/N/I/N/G. Contemporary art issues*, nº7, 1990: 29-40).

[9] Por ejemplo, la producción de Linda Nochlin, una de mis lecturas iniciales: *Women, Art and Power and Other Essays*. Nueva York: Harper and Row, 1998 y *The Politics of Vision: essays on Nineteenth Century Art and Society*. Nueva York: Harper and Row, 1989.

Griselda Pollock, interesada en incorporar las reflexiones de la teoría psicoanalítica. Esta pionera y prestigiosa historiadora feminista del arte nos convencía de la importancia de mantener problemática la relación entre "artista y obra", aconsejándonos estar atentas a reconocer el trabajo del inconsciente en la producción del "yo". Por otro lado, Pollock había alertado del peligro que suponía utilizar lenguajes historiográficos clásicos – como la monografía – porque consideraba que tenían poca efectividad cuando el objetivo de la historia feminista era actuar como una *intervención* radical en el canon de la historia del arte[10] y por tanto transformar la disciplina, en vez de situar nuestros trabajos como un apéndice que se limita a añadir nombres de artistas mujeres a la historia. Su reflexión había demostrado que, por muy bien elaboradas que estuvieran las investigaciones, si la historiadora no tomaba conciencia de las estructuras con las que funciona la historiografía patriarcal, sus trabajos se convertían en un material que acaba relegado a un capítulo final "prescindible" en los volúmenes que conciben la historia del arte "naturalmente" sin mujeres. Así mismo, otras historiadoras habían comentado que la monografía tiene, en el caso de las mujeres, un doble riesgo. Añade el peligro de celebrar la excepcionalidad de la artista estudiada en detrimento de la valoración de las demás artistas del periodo. Incluso se puede llegar a crear un nuevo canon de artistas mujeres excepcionales, paralelo al de hombres excepcionales, hecho que no ampliaría la estructura de la historia ni desplazaría la perspectiva *modernista* del arte que, como explicaré en el siguiente capítulo nos perjudica mucho en el trabajo de sexuar la historia del arte y el conocimiento.

¿Hay que buscar una alternativa a la monografía o bien hay que "des–masculinizar" la monografía de manera que no reproduzca la obsesión del genio individual y original? ¿Qué lugar tiene hoy en día el estudio de una artista (como estrategia feminista) en la historia del arte de los tiempos postmodernos? Son preguntas de Kristen Frederickson quien, finalmente, rompe una lanza en favor de continuar con la labor de recuperación y reconstrucción de trayectorias de las artistas, siempre y cuando la propia historiadora responda con conciencia a varios de los puntos mencionados. La prestigiosa historiadora Anne Higonnet, por ejemplo, en su artículo de contribución a este debate, comentaba su experiencia y llegaba a conclusiones interesantes. Por un lado, había dedicado una monografía a Mary Cassatt, y por otro, trabajó en una aproximación temática a las imágenes de la maternidad e infancia de la obra de esta pintora

[10] Pollock, Griselda. "Feminist interventions in the histories of art: an introduction" en *Vision and Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*. Londres: University Press, Cambridge, 1993: 1-17.

impresionista. Higonnet concluía que no es necesario optar por un punto de partida excluyente, es decir: "Are we oblige to have one master method, one master narrative, one answer to all questions?"[11]. Para esta prestigiosa historiadora, el problema viene cuando una confunde un proyecto con otro y se quiere llegar a una respuesta que resuelva definitivamente todas las cuestiones y no tenga en cuenta que cada género o formato narrativo sirve a objetivos diferentes.

Es evidente que una monografía no soluciona todos los problemas que la historia feminista del arte tiene planteados, pero el estudio detallado de las trayectorias de las artistas tiene un papel específico e importante en la recuperación y valoración de la creatividad y de la creación de las artistas. El género de la monografía puede ofrecer posibilidades si incorporamos una dimensión reflexiva que huya del relato omnisciente y de la ortodoxia impuesta por el modelo clásico de la historia masculina del arte. Así es como, por ejemplo, reconozco que a la hora de escribir sobre las obras de estas artistas, he combinado los datos cronológicos con breves reflexiones de cuestiones biográficas, culturales y sociales que iban surgiendo, o me he detenido en la interpretación de las obras de los críticos/as de la época cruzándola con la mía propia, distinguiendo los parámetros teóricos de aproximación empleados en cada caso. Los epígrafes que van organizando el texto siguen, en general, la clásica pauta cronológica pero, puntualmente, también dan espacio a apartados temáticos en los que he considerado importante detenerme. De esta manera, el eje de construcción histórica puede flexibilizarse, interrumpiendo una ficticia cadena de hechos y huyendo de una narrativa que se configurara como un discurso omnisciente.[12] Por esta razón, también dedico una atención dispar a obras y periodos, adaptándome a la especificidad de la trayectoria singular de cada artista.

Por otro lado, no pretendo que mis lecturas de las obras sean consideradas definitivas, ni me propongo agotar las temáticas o consideraciones que podrán derivarse del estudio de los mismos trabajos desde otros marcos interpretativos. Me ha parecido

---

[11] Higonnet, Anne. "Two ways of thinking about Mary Cassatt" en Frederickson, Kristen y Webb, Sarah E. (eds.) *Op.cit.,* 2003: 100-110.

[12] Otra posibilidad que ensayé en un artículo fue crear escenas históricas puntuales a partir de una fotografía. Se trataba de organizar el artículo casi escenográficamente, es decir, situando los personajes y elementos como si se tratara de un escenario, y dar voz a la historiadora en la escena. Esta opción no me pareció posible en el formato de tesis. Ver un primer intento en el ensayo: Bassas Vila, Assumpta. "Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión" en Aliaga, Juan-Vicente y Mayayo, Patricia. (eds). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013: 211-236.

también muy importante dejar cuestiones abiertas, para huir de la tendencia de la monografía clásica a idealizar las trayectorias dándoles una coherencia absoluta y un sentido único. Me parece que, en definitiva, cada itinerario singular es una suma de encrucijadas y la escritura produce, por unos momentos privilegiados en el tiempo, la posibilidad de crear núcleos de sentido, como dibujos en el espacio. Algunas de las cuestiones inconclusas han representado un reto para mí al que me he propuesto responder. Otras las he mantenido abiertas y esbozadas, con la función de dejar en evidencia la concepción fragmentada del pasado y la imposibilidad de enhebrarlo con una sola aguja. No estoy diciendo que haya que renunciar a escribir sobre estas cuestiones, sino que la monografía tiene límites, como comentaba Higonnet, y hay que acompañarla de otros formatos –el ensayo, por ejemplo– para desarrollar ciertos temas.

Sobre las posibilidades actuales de la monografía, Frederickson también se da cuenta –un poco de pasada– de una cuestión que a mí me ha resultado fundamental y necesita desarrollo teórico. Me refiero a la relación significativa que muchas veces se da entre las historiadoras y las artistas escogidas para sus estudios, de manera que en la escritura de la historia se trenzan dos historias, la de la artista y la de la historiadora:

> "...behind the story of the artist involved was that of the art historian. All the authors expressed great interest (...) in exploring how they had come to write about the artist they knew so well. We noted that all the art historians we had approached were female. Why was this? Why (...) are nearly all monographs on women artists written by women?" [13]

En los siguientes párrafos, esta autora se queda atrapada en el último aspecto del descubrimiento: la constatación de que la mayoría de monografías de artistas mujeres son escritas por historiadoras mujeres y asume que este hecho refleja la devaluación del tema, según la confusión simbólica que produce el conocimiento moldeado por el patriarcado: "Is it assumed that in writing about male artists one is writing about *art*, whereas in writing about women artists one is writing about *women*?"

Sin embargo, en mi caso – y creo que en el de muchas otras actualmente –, el hecho de que las mujeres historiadoras, hoy en día, optemos por estudiar mujeres artistas demuestra ser una práctica de libertad política. Es ridículo seguir discutiendo sobre la

---

[13] Frederickson, Kristen. *Op. cit.*, 2003: 7.

valoración de “la categoría mujer” en el paradigma de la historia canónica del arte hecha por hombres (o por mujeres) que consideran *insignificante* (exenta de significados) la sexuación femenina. Es decir, aquellos/as que consideran una anécdota el hecho de ser hombre o mujer, o bien los/las que entienden que esta cuestión es relevante para constatar únicamente la desigualdad social entre los sexos. Llegar simplemente a esta conclusión significa no haberse parado a pensar, en pleno siglo XXI, la importancia fundamental, real y simbólicamente, de la diferencia sexual en la vida de cada una/uno y desconocen o quieren ignorar la cultura de las mujeres en la historia.

¿Por qué no partir de la premisa inversa, es decir, plantear precisamente que la selección que hace *la* historiadora de *la* artista no es una empresa de “salvamento” ni una labor menor, sino una apuesta política de libertad femenina? ¿Por qué no insistir una vez más en que la relación entre dos mujeres es una estructura simbólica que genera sentido y hace historia? De la misma manera que, muchas veces, las mujeres decidimos conversar con mujeres en las reuniones porque nos interesa más escucharlas y participar de lo que vaya a salir de esas conversaciones, a tener que quedarnos mudas frente a los monólogos de los hombres en sus corrillos o a tratar de que estos nos escuchen abordando una cuestión que consideren de “suficientemente interesante”. La nuestra es una elección libre hecha “a lo grande”, es decir, una manera de hacer política de lo simbólico.

En este ámbito de reflexión, han sido fundamentales para mí las reflexiones de las pensadoras italianas del feminismo de la diferencia que introdujeron la noción de “libertad femenina”[14] dando un horizonte radical al feminismo y poniendo las bases de otro punto de partida, un nuevo inicio, para hacer historia de las mujeres. Son referentes los textos de mi codirectora de tesis, la Dra. María–Milagros Rivera

---

[14] Sobre la noción de “libertad femenina” desde el pensamiento de la diferencia: Cigarini, Lia. “Libertad relacional” en *DUODA. Revista d’Estudis de la diferència sexual*, nº 26, 2004: 85-91 y “La libertad femenina” en *DUODA. Revista de Estudios de la Diferencia sexual*, nº 8, 1985: 85-91. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62834/91162 [Consultada:15-08-15]. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/61869/89316 [Consultada:15-08-15].

También: Sartori, Diana. "Libertad "con". La orientación de las relaciones" en *DUODA: Revista d’Estudis de la diferència sexual*, nº 26, 2004: 105-118. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62837/91164 [Consultada:26-09-15]

Jourdan, Clara. "La fuerza de la igualdad y la libertad de la diferencia. Reflexiones sobre algunas necesidades y contradicciones del mundo pospatriarcal." *DUODA: Revista d’estudis de la diferència sexual*, nº 38, 2010: 59-67.

http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/201933/269639 [Consultada:26-09-15].

Garretas. Sus trabajos científicos en el área de la historia de las mujeres en la época medieval y sus libros de teoría feminista[15] son algunos de los mejores ejemplos de esta línea revolucionaria, abierta y libre del ensayo político y de la historiografía contemporánea. Sobre este punto en concreto, destaco el artículo, "La historia que rescata y redime el presente"[16]. También los seminarios, las mesas redondas, conferencias y libros de las pensadoras de la diferencia sexual italianas –especialmente Luisa Muraro, Chiara Zamboni, Clara Jourdan, Annarosa Buttarelli, Diana Sartori y Wanda Tommasi– han ido fundamentando mi aproximación a la noción de libertad femenina.

De manera resumida, la propuesta política del pensamiento de la diferencia para escribir historia a partir de lo que llamamos "el orden simbólico de la madre"[17] pide desplazarse radicalmente de la definición de libertad que emerge en la narrativa de la historia moderna (masculina), especialmente la definida libertad del sujeto moderno, originada en el pensamiento de la ilustración del XVIII. Pero también de toda lógica narrativa que sitúe la libertad como un objetivo a largo término, como si fuera el fruto del progreso de la propia dinámica histórica de la modernidad, en la que los únicos agentes del cambio son los movimientos revolucionarios sociales o los inventos de la ciencia y la tecnología. En el caso de las mujeres, escribir historia partiendo de la libertad femenina también significa ir más allá de la definición de libertad que emerge como horizonte abstracto en los procesos de emancipación femenina de "liberación". Y, evidentemente, la libertad femenina de la que hablan las pensadoras de la diferencia no tiene nada que ver con la libertad que se ofrece en el marco del posmodernismo como una cuestión de pluralismo y libre mercado.[18]

El pensamiento de la diferencia sexual considera que la libertad femenina es una experiencia real y simbólica que ha existido en todo momento, dado que la libertad es fundadora de la historia humana y tiene que ver con las relaciones que entablamos con las demás personas y los pactos a los que llegamos, también con nosotras/os mismas/os. No se trata de entender la libertad como una cuestión subjetiva, ni una

---

15 Rivera Garretas, María-Milagros. *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icària, 1994.

16 Rivera Garretas, María-Milagros. "La historia que rescata y redime el presente" en *DUODA. Revista d'Estudis de la diferència sexual*, nº 33, 2007: 27-39.

17 Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y Horas, 1994.

18 Una mirada académica que analiza la noción de libertad en las diferentes corrientes de pensamiento feminista, y que especifica la que se halla en la base del pensamiento de la diferencia sexual puede leerse en: Zerilli, Linda. *El feminismo y el abismo de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económico, 2008: 187- 238.

idealización del libre albedrío, sino de una experiencia de práctica política en el orden de lo real y en el orden de lo simbólico. Por lo tanto, su existencia puede rastrearse en aquellas expresiones, gestos, movimientos, preguntas, decisiones o indecisiones de las mujeres que se desplazan de lo que las predetermina socialmente. Pero también puede captarse a partir de aquellas acciones que suponen una aceptación consciente de lo que se presenta en la vida y no permite elección y es acogido libremente. El pensamiento de la diferencia sexual anima a las historiadoras a trabajar en ese espacio impredecible donde cada una contrata consigo misma y con su tiempo y circunstancias, y anima a dar cuenta de ese lenguaje imperceptible por donde se expresa la independencia simbólica respecto a los mandatos –no sólo los roles de género de su momento, sino de la política sexual y de los determinismos de clase social y de raza. Es importante aclarar que a partir de este marco teórico–político, el estudio de la libertad femenina no está dedicado a recopilar las transgresiones de roles y de género, sino a desplazarnos de una de las estructuras del pensamiento patriarcal, la que nos induce constantemente a pensar la historia y la vida a partir de dicotomías (víctima–opresor, rebelde–sumisa). Así lo entendí cuando lo explicó Luisa Muraro haciendo referencia a su experiencia de descubrimiento personal del sentido de la libertad, en el grupo de autoconciencia italiano que compartió con otras mujeres en los 70. Escribe Muraro:

> "En el feminismo tuvimos una experiencia distinta de la libertad. Las prácticas del feminismo nacen interrogando la experiencia que estaba muda. No la suprimen sino que la escuchan, en el sentido que hacen silencio, hacen vacío. No la sustituyen con la afirmación sino que la inscriben, con su mudez en el discurso, de manera que se detenga el movimiento de la lógica de la identidad y se vuelva o pueda volverse significativa la falta de coincidencia entre sí y sí: el hueco por el que pasa la posibilidad de lo otro y la relación con los otros, como una posibilidad de libertad para mí". [19]

Aunque esta línea de trabajo no está especialmente desarrollada en el campo de la historia del arte, mi interés ha sido situarme –en la medida en que he sido capaz– en

---

[19] Muraro, Luisa. "Enseñar la libertad. Premisa sobre la elección de este tema para este encuentro" en Birulés, Fina y Peña Aguado, María Isabel (eds.). *La passió per la llibertat / A passion for freedom. Acció, passió, política. Controversias feministes*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, 2004: 54. Puede leerse también en *DUODA. Revista d'Estudios de la diferencia sexual*, nº 26, 2004: 77-83. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62832/91161 [Consultada: 22-10-2015].

ese principio político de investigación y aprovechar esta toma de conciencia para procurar no pensar desde los tópicos – los míos propios y los sociales – vinculados a la noción de libertad, en tres de los escenarios que modelaban mi imaginario de la libertad. Uno, la escena del cambio social y político en la Cataluña de los 60 y 70 donde la palabra libertad adquirió contenido explícito a partir de la interpretación de la transición política, el proceso hacia la democracia y la recuperación de la cultura catalana. Dos, en el ámbito de la vanguardia artística, donde habitualmente la libertad es entendida como un valor de rebelión y transgresión de convenciones sociales y artísticas. Y tres, en la escena del feminismo y la revolución sexual, que coincide en Cataluña con el cambio social y que llevó a una "liberación" de la educación sentimental recibida durante el franquismo y a poner en cuestión las relaciones de y entre los sexos y las costumbres sociales que perpetuaban una determinada política sexual.

Metodología

Para poder rastrear otra noción de libertad y apuntar alguna reflexión en estos tres planos, opté, metodológicamente, por dar espacio importante a las entrevistas y conversaciones con las artistas sobre sus propias trayectorias. Sus recuerdos de las vivencias de los procesos de trabajo, los eventos, las exposiciones, las obras, los núcleos de relación, sus encuentros con la crítica de arte, etc..., sin desligar –en la medida de lo posible y si la artista aceptaba hacerlo público– los hechos biográficos que iban emergiendo como significativos en la vida de cada una de ellas. En la mayoría de casos, especialmente con Silvia Gubern, fue la propia artista quien me hablaba de las relaciones personales con su familia, maestros, compañeros, hijos o hijas, viajes, amistades, etc. En otras ocasiones, he sido yo misma la que me he preocupado por preguntar y dejar constancia de algunos hechos en sus vidas que me parecen relevantes en relación a procesos creativos, y básicamente para ir generando una historia del arte verdadera, en la que podamos entender como indisociables todos los aspectos de la vida, no sólo aquellos considerados artísticos o sociales.

La relación entre los hechos biográficos y la reconstrucción de la trayectoria artística es uno de los temas que se considera espinoso en la escritura de una monografía de artista. En un principio, las historiadoras feministas criticaron que los historiadores clásicos, en las escasas monografías que habían dedicado a artistas mujeres, hubieran puesto más atención en las cuestiones biográficas, especialmente a aquellas

situaciones escabrosas y/o las referidas a las vidas sexuales de las artistas, en vez de hacer estudios críticos de sus obras y una valoración profunda de sus contribuciones.[20] Hoy en día, sin embargo, existe cierto consenso, poco teorizado todavía, sobre la importancia de hacer significante la vida personal de la artista, desde una postura política que nada tiene que ver con aquellas actitudes patriarcales. Se trata de un gran reto para toda la historiografía que se halla inmersa conscientemente en un proceso de redefinición. Uno de los núcleos de esta transformación es precisamente trabajar la relación entre lo privado y lo público, la vida personal y la vida social, guiados/as precisamente por reflexiones al respecto elaboradas por la teoría feminista.[21]

Como historiadora y crítica de arte me interesa una aproximación rigurosa a las obras y producciones artísticas para conocer y reconocer la presencia y contribución de las artistas en la cultura. Sin embargo, no puedo concebir esta aportación como si únicamente se tratara de un corpus de producción material separado de la historia de vida de cada artista. No me interesa la historia como un mapa de producciones y etiquetas sino como materia viva, relacional a ser posible, que nos invita a su interpretación y nos abre a reflexiones imprevistas, como así me ha sucedido. Por ejemplo, más allá de las aportaciones a la cultura material, esta investigación me ha permitido asomarme a concepciones del arte, la libertad y la creatividad que en un principio no conocía y ahora me interesa mucho estudiar. Un itinerario de investigación que me llama y me aleja del enfoque de la historia del arte de corte *modernista*.[22]

En la cuestión sobre el valor y uso de la biografía como dato relevante en la interpretación de las obras, me orienté también por el interés de algunas de las artistas –especialmente de Silvia Gubern– por entrelazar vida y arte. De hecho, ésta fue una idea que impulsó de manera radical la vanguardia de los 60 y 70, de la que ella misma fue protagonista en su juventud. Actualmente, aunque de manera diferente, Silvia Gubern sigue manteniendo vivo este principio estético, quién sabe si adelantándose de nuevo a su tiempo y encabezando una nueva manera de entender que el tiempo de

---

[20] Un ejemplo muy estudiado es el caso de Artemisa Gentileschi, como apunta Mary D. Garrard en *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

[21] La relación antinómica "público/privado" es una estructura del orden patriarcal que encontramos en la base de la historia y de la política, como nos alerta María-Milagros Rivera Garretas en "Ni mujeres privadas ni mujeres públicas: lo personal es político" en la Biblioteca Virtual Duoda.
http://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/es/secundario11.html [Consultada el 16-08-2015].

[22] En la segunda parte de esta introducción explico a qué me refiero con "relato de corte modernista."

la vida es tiempo continuo de creación (una cuestión muy femenina que exploramos también en *Duoda* en un seminario).[23] Sin embargo, hay que tener presente que aquella premisa de los 60 y 70, se convirtió a veces en una retórica que sirvió a diversos fines. En este sentido, como veremos en el núcleo de las trayectorias de las artistas, en algunos momentos resultó una trampa para las mujeres jóvenes, dado que las llevó a situarse de manera muy vulnerable en el mundo del arte y a situaciones complicadas de gestionar en la propia vida, y hoy difíciles de narrar.

La lectura de los libros de Mara R. Witzling, dedicados a reunir escritos de mujeres artistas del siglo XX y ofrecerlos como fuentes primeras para la historia, me confirmaron la importancia de empezar "hearing women's voices", es decir, escuchando la voz de las mujeres.[24] Un punto de partida esencial en la historiografía feminista que no debe confundirse con la idea de hacer sencillamente un registro transparente de la voz de la artista, es decir, de eludir el trabajo de contraste con las fuentes de la época. Se trata de dar espacio y lugar fundamental a la interpretación de la realidad vivida por la propia artista, y de ofrecer este material como fuente para la interpretación. Este inicio es muy importante porque las experiencias narradas por las artistas revelan contenidos que las narrativas canónicas neutras (a–sexuadas) no han considerado o son incapaces de reconocer con los códigos "neutros" que utilizan. Han sido las experiencias de ciertos artistas hombres las que se convierten en *las* palabras, *los* lugares y *los* hechos que se consideran significativos para la historia. Y es fundamental desplazarse de ahí para poder escuchar la experiencia femenina y narrarla.

Esto no quiere decir que me haya sentido obligada a mantener la perspectiva creada por la narrativa de las artistas en el relato de su pasado. Escuchar la voz de la artista abre la posibilidad de resquebrajar la dura costra que se adhiere a la narrativa de una historia que se repite y se encalla en los tópicos y encontrar los núcleos de sentido verdadero de la historia, los matices, aquello inaudito (no oído). En la lógica *modernista*, una vez las artistas (o los artistas) ya están historiados en los periodos cronológicos o en las tendencias etiquetables, parece como si el pasado artístico ya no tuviera nada más que contarnos. Por eso la historiografía catalana es poco abundante,

---

[23] Varela Rodríguez, María Elisa. "La experiencia y el tiempo de la creación siendo fiel al origen" en *DUODA. Estudis de la diferencia sexual*, nº 33, 2007: 61-83. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/121113/167056 [Consultada: 21-08-2015].

[24] Witzling, Mara R (ed.). *Voicing our Visions. Writings by women artists*. Londres: The Women's Press, 1991, y *Voicing Today's Visions. Writings by Contemporary Women artists*. Londres: The Women's Press, 1994.

porque a menudo los temas de estudio se consideran cerrados listando los hechos y los nombres, focalizándose en los “objetos de arte” o en los “procesos“ y etiquetando las experiencias masculinas como valores universales. En cambio, la historia del arte más interesante empieza cuando se la escucha encarnada, como quien escucha la narración de un viaje sin destino fijo y empieza a reseguir lo para satisfacer su deseo de entender un poco más los periplos humanos y orientarse en el suyo propio.

Por lo tanto, mi intención no es añadir nombres a la historia de la vanguardia conceptualista del arte catalán. En mi caso, estos nombres ya existen en la narrativa oficial. He tratado, de alguna manera, de darles presencia, corporeidad. Me refiero a ofrecer pistas nuevas que puedan motivar a los y las investigadoras/es y estudiantes a seguir trabajando en relación con nuestro pasado inmediato. Por ejemplo, conocer las experiencias de las artistas de vanguardia que protagonizaron relaciones nuevas con sus compañeros de generación permite plantearnos qué sucedió en la política sexual del siglo XX, en el momento en que la escena artística de vanguardia fue por primera vez una escena mixta –de hombres y mujeres jóvenes– donde se experimentaban nuevas relaciones entre y de los sexos. ¿Cuál fue la creatividad que se generó en estas nuevas situaciones? ¿De qué manera afectó a la creatividad femenina una nueva vivencia de la sexualidad libre? ¿Qué sucedió con la creatividad masculina? Desde ahí, podríamos elaborar una nueva investigación para empezar a entender lo que comporta realmente la libertad de las mujeres en nuestra historia.

Witzling trabaja a partir de textos escritos (reflexiones, cartas, poemas, etc...) de mujeres artistas del XIX y XX, materiales que no han sido estado contemplados hasta el momento como fuentes primarias para elaborar la historia de la modernidad artística, ni forman parte de los debates de arte contemporáneo que están de moda. En mi caso, esta labor de escucha de la palabra de las artistas la he hecho a través de las entrevistas orales y las conversaciones personales con ellas. Puntualmente, también he tenido en cuenta algunos textos escritos de Eulàlia y, sobre todo, en el caso de Silvia Gubern, porque se trata de una artista que tiene una amplia producción textual en forma de poemas y textos, automáticos y canalizados, sobre su concepción del arte y del conocimiento.

Evidentemente, las fuentes orales son una de las bases de la historia. Sin embargo, registrar y atender las voces de las mujeres en el sentido que tiene para los estudios biográficos – área de trabajo importante en el feminismo– tiene un doble cometido. No

sólo estamos utilizando un método de trabajo sino que políticamente atendemos a la singularidad de la experiencia de la autora que se da existencia real y simbólica a sí misma. La selección y énfasis en los temas, las formas de nombrar ciertas cuestiones, lo que omite, lo que insiste en aclarar...

Como he comentado, me planteé esta investigación como una pequeña contribución a la historia del arte catalán de vanguardia de los 60 y 70, pero también como una aventura personal motivada por el deseo de iluminar un poco más mi comprensión de la historia reciente de las mujeres, una generación anterior a la mía, que yo tenía como referente en mi deseo de encontrar lugar en el mundo de la cultura. Concretamente, me interesaba saber más de como encarnaron y vivieron la libertad desde sus experiencias de vida y de creación. Por eso, me decanté por trabajar con artistas vivas, que estuvieran dispuestas a tener paciencia y dedicarme tiempo de conversación y en algunos casos sentir cierta complicidad con mi propósito, es decir, que fueran capaces de reconocer también mi necesidad de asomarme un poco a sus vidas para aprender algo sobre la mía. Debo agradecer profundamente a todas ellas su disponibilidad para formar parte de esta investigación, mostrándome sus archivos personales con gran generosidad e interés, pero sobre todo, abriéndome sus corazones y ofreciéndome multitud de horas durante muchos años, mostrando una infinita paciencia ante mi ignorancia o dificultad de comprensión de realidades vividas en otras épocas y contextos culturales y sociales.

Las entrevistas han ocupado metodológicamente la parte central de la creación de fuentes primarias en este trabajo. Las empecé en 1998 y tuvieron lugar, mayoritariamente, en los estudios o casas de las artistas (Barcelona en el caso de Eulàlia, La Floresta en el caso de Àngels Ribé y Llinars del Vallés en el caso de Silvia Gubern) y puntualmente en algunos bares de Barcelona y en mi casa. Se trata de un conjunto formado por cintas magnetofónicas y archivos digitales en mp4, vídeos personales grabados por mí desde la *tablet* o el ordenador.[25]

Planteé las preguntas de manera que nos guiaran, a ellas y a mí misma, en el trabajo de hacer memoria para conseguir un repaso detallado y ordenado de sus trayectorias artísticas. No siempre ha sido fácil que las entrevistas siguieran el guion previsto, porque la memoria de las personas es caprichosa y la conversación entre mujeres

[25] Desgraciadamente, he perdido algunos de estos registros electrónicos, debido a que los ordenadores en los que he trabajado han sufrido accidentes, por lo que en la bibliografía no me ha sido posible listar muchas de estas conversaciones y encuentros con las artistas.

enseguida lleva a comentar temas de nuestra vida actual que nos preocupan. A medida que la confianza entre nosotras avanzaba, algunas entrevistas se transformaron en conversaciones y algunos temas personales de fondo fueron ganando peso. Este proceso se hizo muy interesante para mí porque me permitió identificar y profundizar en cuestiones imprevistas en el proceso de trabajo.

Quiero dejar constancia de que algunas cosas que he aprendido a lo largo de esta investigación no pueden detallarse en esta tesis porque exceden el formato y son parte de la historia de la relación. Sin embargo, sí me parece importante apuntar que escogí conscientemente situar la relación viva entre historiadora y artista como metodología, con toda la intensidad y los riesgos que esto comporta. Poner la relación viva en el centro de un trabajo historiográfico significa una novedad que quiere alterar la relación que el método científico canónico de la historia impone por medio de una rígida disociación entre “el objeto de estudio” y “el sujeto que investiga”. De manera que mi investigación no quiere dejar al margen lo que sucede entre la artista y la historiadora en la relación de trabajo.

Este descubrimiento que he hecho en el proceso de trabajo no es un aspecto anecdótico o menor. Desde el principio, se me hizo evidente que se trataba de un tema que necesitaba reflexión importante, pero no encontré referentes bibliográficos para orientarme. ¿De qué manera lo que me sucedía en las entrevistas y lo que iba sucediendo en la relación personal/profesional con las artistas estaba modificando o interviniendo en el proceso de historiar? A lo largo de los años, he podido empezar a hablar de este tema con otras investigadoras que también han escogido trabajar en relación con una artista viva de los 60 y 70 y se han dado cuenta de la importancia de detenernos un poco en esta reflexión. Porque, por un lado, uno de los motivos fundamentales que me llevó a este trabajo fue el interés en poder conversar sobre la vida y el arte con mujeres artistas en los 60 y 70, entendida como una relación entre mujeres con un valor político en la historia y en mi vida. Pero, ¿se dan cuenta las artistas de la particularidad que supone el trabajo con una mujer historiadora feminista? ¿Reconocen el valor cultural y social de esta relación? ¿El valor simbólico de esta relación entre–mujeres puede entrar en la historia del arte y transformarla? Aunque, sin idealizar, porque como toda relación no está exenta de conflictos de intereses que no siempre es fácil manejar.

Más que detenerme ahora en los detalles de lo que me ha sucedido en cada una de las relaciones profesionales/personales con las artistas, me gustaría dejar apuntado que he vivido momentos muy apasionantes y gratificantes, lo que llamo "regalos que da la relación". Por ejemplo, cuando ha nacido el deseo de trabajar en proyectos nuevos que impulsaban la creatividad mútua,[26] o cuando nuestros encuentros han sido espacios de conversación que hemos disfrutado de verdad y, en algún caso, cuando se ha creado un vínculo de amistad. En otros momentos he vivido –y también me parece importante mencionarlo– el desencanto o la decepción, cuando los intereses de la artista por su reconocimiento social –una aspiración legítima sin lugar a dudas– no han tenido en cuenta el valor de mi dedicación a su trabajo y el lugar que ocupa una relación de orden simbólico entre mujeres. Son cuestiones muy complejas de gestionar y de exponer teóricamente, que merecerían desarrollo teórico en artículos críticos específicos.

Desde el primer momento actué teniendo conciencia de que estaba trabajando con un material precioso y delicado como es la vida de una artista viva. Las memorias individuales son material para narrar un pasado histórico pero sobre todo, son parte de la propia vida de la artista que comparte con generosidad. Este aspecto del trabajo se me hizo especialmente patente en una de las conversaciones con Àngels Ribé. Explicaré una anécdota que me hizo repensar mi trabajo como historiadora y a menudo cito en clase. La artista fue siempre amable y estuvo dispuesta a relatar los hechos de su pasado en los que yo estaba interesada en profundizar, pero me llamó la atención sobre lo importante que es entender qué sucede en el proceso de hacer memoria. En algunos momentos, me dijo, el hecho de recordar le resultaba un proceso beneficioso. En otros momentos, las preguntas que yo le hacía le exigían confrontar etapas o aspectos de su vida dolorosos o que no quería revivir. ¿Hasta qué punto la

[26] Entre los proyectos que han surgido a raíz de esta investigación y en colaboracón con las artistas están: la exposición de Silvia Gubern, "Agua de Vida" (2001), en la sala de exposiciones de la Librería de Mujeres de Barcelona, Pròleg. Encargamos a la artista una nueva obra, invitada en el marco del programa de exposiciones "La Colección La Relación" y co-producida por Duoda-Centre de Recerca de Dones, UB. La obra también formó parte de la exposición colectiva "El arte de la relación", en la Capella de Sant Nicolau, Girona, 2004. La artista donó uno de sus dibujos canalizados a nuestra colección. Hay registro documental en la publicación *La Relació. Documents*, 2000-2008. DUODA: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2009: 18-27 y 49. Con Eulàlia, trabajé como mediadora para que su obra formara parte de la exposición de Juan Vicente Aliaga, *La Batalla de los Géneros*, que tuvo lugar en el CGCA de Santiago de Compostela, 2007. A Fina Miralles la puse en relación con artistas amigas con quienes poco después ella ha trabajado en colaboración: Isabel Banal y Marta Vergonyós, por ejemplo. He invitado a Silvia Gubern, Àngels Ribé, Fina Miralles y a Eugènia Balcells a finales de los 90 y principios de la década del 2000 a dar conferencias en diversos actos organizados en la Facultad de Bellas Artes. De alguno de ellos tengo registro en vídeo y/o en audio en mi archivo personal.

historiadora puede estirar del hilo de la vida de la artista, por muy justificada que esté científicamente la necesidad de hacer historia de la vida de una mujer? De este tema se deriva otro que también ha sido importante a lo largo de estos años, especialmente en el momento de la escritura de esta tesis. Me refiero a la selección de los datos que la historiadora debe revelar y aquellos que forman parte de las confidencias personales entre dos mujeres en la relación de confianza que se establece en el proceso de investigación.

En este espacio de reflexión, los artículos de Amy Ingrid Schlegel y de la conocida historiadora de la performance, Kristine Stiles, apuntan aspectos interesantes Ambas escriben sobre la experiencia propia en casos de investigación con dos artistas vivas en el momento de la investigación: Nancy Spero[27] y Carolee Schneemann, respectivamente.[28] Schlegel se queda anclada en el dilema de cómo manejar su posición como historiadora y la autoconciencia feminista que la lleva a hacer lo que llama, a partir de Lisa Ticker, un "trabajo motivado",[29] es decir, que incluye la relación política con el tema de estudio, en este caso una artista viva que merece ser mejor valorada y reconocida socialmente.

Kristine Stiles se acerca más a la cuestión que me interesa y explica los altibajos de su relación con Carolee Schneemann en la época que realizaba el proyecto de rescatar y publicar los textos epistolares de esta artista. Stiles hizo una lectura crítica de aquel material y se lo entregó a Schneemann para revisar. Poco después, la artista empezó a escribir un libro sobre sus trabajos. La investigadora había trabajado profesionalmente sobre aquellas cartas durante mucho tiempo con la idea de editar un volumen que aportara luz sobre el trabajo de la artista y que, evidentemente la ayudaría en su carrera como profesora académica, cuando se dio cuenta de que Carolee Schneemann había tomado ideas de su manuscrito para su propio libro. El proyecto de la historiadora no llegó a publicarse porque la editorial que lo había encargado consideró que el libro de la artista ya se ocupaba suficiente de lo que proponía Stiles. Contándonos esta especie de "making off" de las tensiones y conflictos dialogados que surgieron en sus relaciones personales/profesionales en aquel periodo, la historiadora hace una reflexión sobre este complejo trabajo entre

---

27 Nancy Spero murió en 2009.

28 Schlegel, Amy Ingrid. "Codex Spero. Rethinking the monograph as a feminist." y Stiles, Kristine. "At Last! A great Woman Artist. Writing about Carolee Schneemann's Epistolary Practice." en Frederickson, Kristen y Webb, Sarah, E. (eds.) *Op. Cit*., 2003: 200-212 y 213-237.

29 Ticker, Lisa. "Feminism, Art History and Sexual Difference" en *Gender*, nº 3, 1988: 92-128.

historiadora y artista viva como una cuestión con incidencia en la producción de la historia y que a menudo se hace visible:

> "My aim in narrating this anecdotical story is to contribute to the demystification of the art historical process of writing about a living artist, making explicit the implicit role that such relationships play in shaping the production of art history, a factor that is often taken for granted". [30]

Paralelamente a las entrevistas, empecé esta investigación recopilando documentos originales y artículos de crónicas o críticas de la época. Los primeros documentos originales que obtuve fueron fotocopias de los que se hallaban almacenados en unos sobres marrones en los archivadores del *Centro de Documentació Alexandre Cirici*, situado en la segunda planta del Centre d'Art Santa Mònica. Empecé a elaborar mi propio archivo, una labor que fui completando principalmente en las bibliotecas y hemerotecas de Barcelona (Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, Biblioteca de la Facultad de Historia del arte –ambas de la UB– , Biblioteca de Cataluña, Biblioteca del MNAC, Biblioteca de la Fundació Miró, Archivo del Museu d'Art de Sabadell). Otra buena parte de los documentos principales proceden de los archivos personales de las propias artistas, quienes me permitieron hacer copias de muchos materiales y, en alguna ocasión, me regalaron generosamente documentos originales que tenían duplicados (tarjetas de exposiciones, imágenes de obras, pósteres, incluso obras en formato documento–original). Algunas de las reseñas críticas o crónicas no tienen la ficha bibliográfica completa porque proceden de recortes de diario que las artistas tenían archivados sin referencia a la fuente. En algunas ocasiones he podido encontrar la fuente por la tipografía o porque conocía el/la autor/a corresponsal de arte del periódico, pero en algunas ocasiones me ha sido imposible saber a qué medio de comunicación pertenecen. En estos casos, doy cuenta de la falta de datos en la referencia bibliográfica de la nota a pie de página y en la bibliografía final.

A lo largo de los últimos años, también he consultado y fotocopiado materiales del centro de documentación del MACBA que en los años del periodo de mi investigación ha ido recibiendo y catalogando fondos de diversos archivos institucionales (el antiguo Centro de Documentació Alexandre Cirici, por ejemplo) y de particulares (galerías como la Ciento, parte del archivo de la Sala Gaspar, de críticos/as, artistas, coleccionistas, etc.) Así mismo he visitado algunos nuevos centros de documentación

---

[30] Stiles, Kristine. *Op. cit.*, 2003: 216.

y archivos que empiezan actualmente a organizar material interno como el de la *Escola Eina* de Barcelona o el del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. En el caso particular de Silvia Gubern, me hubiera interesado comprobar la relación legal que estableció la Sala Gaspar con ella en su juventud, pero, desafortunadamente, no he conseguido acceso. Tampoco he tenido suerte intentando encontrar el archivo de la sala de exposiciones de la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona, donde Gubern realizó una exposición de la que apenas tengo rastro, pues aunque he intentado contactar en varias ocasiones con los responsables de esta entidad, no he recibido respuesta.

Aunque las fuentes para confeccionar mi archivo de trabajo se encontraban mayoritariamente en Barcelona y en Cataluña, en el caso de las artistas que vivieron o hicieron exposiciones, performances y vídeos en el extranjero también he buscado documentos en centros de investigación de aquellos países cuando me ha sido posible contactar con ellos o he estado de viaje en las ciudades donde se encuentran. Concreatmente, en el caso Ribé visité la *Renaissance Society* en Chicago y accedí por internet a los archivos de la *Véhicule Art*, de Montreal, en la web de la biblioteca de la Concorde University Archives. Cuando viví en Buenos Aires en 2008, busqué pistas de la exposición en la que participó en Argentina en la biblioteca de la Fundación Espigas, aunque no encontré rastro de los vídeos que buscaba.

Gracias al desarrollo de los archivos digitalizados en internet –cabe decir que cuando inicié el trabajo no se habían desarrollado tanto como en la actualidad– he podido ir ampliando la búsqueda a través de las hemerotecas *on-line* de revistas y periódicos de la época que hoy en día ofrecen acceso a sus contenidos, y de otras fuentes que han ido apareciendo (blogs de particulares, webs de investigadores/as y periodistas). También he podido contar con el material que me regaló recientemente la profesora y crítica de arte, la Dra. Alicia Suàrez, cuya labor de seguimiento crítico de estas artistas –a través de sus reseñas en la revista *Serra d'Or*, escritas en colaboración con Mercè Vidal–, forman parte de las fuentes primarias de esta investigación.
Dediqué especial atención a conseguir fotografías de las obras de las artistas, tanto a partir de sus archivos personales como en las publicaciones recopiladas. Empecé haciendo fotocopias de las imágenes de las obras a medida que las encontraba reproducidas en los artículos de las revistas, en los archivos personales de las artistas, que se encontraban en desigual estado. Ribé tenía un archivo personal bastante organizado pero con imágenes de baja calidad, Eulàlia Grau tenía muchas reseñas de

prensa de sus exposiciones pero pocas fotos detalladas de sus trabajos y Silvia Gubern no tiene archivo de obra, aunque guarda notas de prensa y varios CD y vídeos documentales. Así mismo, siempre que pude, hice fotografías de las obras que las artistas tenían en sus casas/estudios y, en el caso de Silvia Gubern, he iniciado recientemente visitas a casas de familiares que tienen algunas obras y que amablemente me han dejado fotografiar. No he podido registrar imágenes de todas ellas porque no he tratado de hacer un catálogo razonado (un trabajo que excede el objetivo y posibilidades de esta tesis). Actualmente, Àngels Ribé y Eulàlia cuentan con fotografías de sus obras de mucha calidad hechas por los servicios del MACBA para sus catálogos. En esta tesis he mantenido, en gran parte, mis fotografías originales y las de sus archivos como ilustraciones de referencia. A diferencia del catálogo del museo, he considerado importante incluir imágenes de las reproducciones de algunos documentos porque, en el caso de las exposiciones, y sobre todo de los eventos conceptuales, muchas veces el documento de difusión formaba parte del proyecto artístico presentado y, en otros casos, tiene un interesante valor en la historia de la comunicación de estos proyectos. Aunque tienen una calidad desigual, las imágenes están insertas en el texto como referentes de lo que se va desarrollando. Al final de los capítulos adjunto el listado de ilustraciones, especificando el pie de foto correspondiente.

He dejado para posteriores investigaciones la búsqueda de imágenes de las artistas o de los eventos en los que participaron en los archivos de fotógrafos/as activos/as de aquellos años (Antoni Bernad, Oriol Ponsati, Pilar Aymerich y Colita, principalmente) y en los archivos personales de artistas o amigos/as cercanos/as que pertenecieron a los círculos de amistad de las artistas. Labor que puede ser importante si se requieren fotografías históricas de calidad para publicar. Una excepción muy emotiva para mí es la fotografía de Pilar Aymerich que me envió Eulàlia Grau de la inauguración de su exposición en la Galería Ciento de Barcelona, donde aparece la artista con Maria Aurèlia Capmany y otras dos personas. La foto me sirvió de palanca para profundizar en las relaciones entre Eulàlia y la escritora catalana y añadir datos a una posible escena de intercambios y diálogo de la obra de Eulàlia con el movimiento de mujeres feministas en Barcelona, un campo de investigación que se abrió en esta investigación, como comentaré en las conclusiones.

En la primera etapa de trabajo me fueron muy útiles las primeras bibliografías publicadas sobre las artistas que formaban parte del catálogo *Idees i actituds. Entorn a*

l'art conceptual a Cataluña.[31] Me sirvieron de guía para empezar mi labor de localización y recopilación de material que poco después completé con los curricula que cada artista tenía en su archivo personal, a veces muy incompleto. *Idees i actituds. Entorn a l'art conceptual a Cataluña* fue un proyecto institucional, bajo la dirección de la historiadora Pilar Parcerisas –en la época del Conseller de cultura, Joan Guitart i Agell, del gobierno de Convergència i Unió– que tenía como objetivo registrar el fenómeno del conceptualismo en Cataluña. El proyecto fue ambicioso y propuso hacer memoria de hechos que corrían el riesgo de desaparecer después de que el *boom* de la pintura, la presión del mercado comercial del arte en los 80 y las políticas culturales catalanas y españolas hubieran intentado borrar del mapa la contribución de una generación de artistas que habían planteado con radicalidad la relación entre arte e institución, arte y política, y arte y mercado.

Cabe destacar también algunos catálogos de la década de los 80 de las primeras exposiciones que quisieron mantener viva la memoria de la escena conceptual. Por ejemplo, la exposición pionera en esta labor, *Fuera de Formato*, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en 1983.[32] Así mismo, en el caso de Àngels Ribé, el texto de Maria Josep Balsach[33] en el catálogo de la exposición *Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960–1980* en el Palau Robert, Barcelona 1985, me ofreció la primera lectura de la obra de esta artista al cuidado de M.Josep Balsach, desde una perspectiva personal y crítica muy valiosa, aunque se trataba de una presentación breve. Aquella exposición abordó concretamente el tema de los viajes y los desplazamientos de los/las artistas catalanes/as entre 1960 y 1980. Planteaba un tema de estudio interesante, pero no destacó en ningún momentos una lectura sexuada de estos viajes que, como veremos en el caso de las artistas de esta selección, pueden leerse estrechamente relacionados con una práctica de libertad femenina.

Capítulo aparte merece la bibliografía que se ha ido publicando, a partir del 2003. Algunas exposiciones y catálogos han seguido parámetros *modernista*s que poco han

---

31 *Idees i actitud. Entorn de l'art conceptual a Cataluña, 1964-1980...* Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992.

32 *...Fuera de Formato*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983. El curador fue Rafael Peñalvert. Incluye la obra de Àngels Ribé en la sección de instalaciones (entre las de Ángel Bados, Nacho Criado, Concha Jerez, Antoni Muntadas, Pere Noguera, Carlos Pazos) y también de Eulàlia en otra sección.

33 Balsach, Mª Josep. ""Àngels Ribé" en *Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*.) Barcelona: Generalitat de Cataluña, 1986: 158.

aportado a la profundización de esta historia. Por ejemplo, una ocasión perdida fue la exposición organizada por Rosa Queralt en el MNCARS de Madrid, *El arte sucede. Orígenes de las prácticas conceptuales en España 1965–1980*, en la que, por ejemplo no se incluyó a Silvia Gubern como una de las pioneras. El giro interesante lo prometió el proyecto llamado *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*[34], una empresa colectiva que se propuso dar una perspectiva de la historia del arte "contra–hegemónica" y estudiar la complejidad de los años del tardofranquismo y la llamada transición, abriendo campos de estudio nuevos. En el caso de las artistas, promovió una investigación para estudiar sus producciones a la luz del movimiento de las mujeres y de las teorías feministas.[35] Colaboré en el año 2002 con la investigadora y artista Carmen Navarrete, que formaba parte del grupo dedicado a escribir sobre las artistas, ofreciéndole las reflexiones que en aquel momento tenía elaboradas sobre Eulàlia, Àngels Ribé y Fina Miralles – lo recuerdo porque acababa de nacer mi segundo hijo y la recibí en casa con el niño en una mano y los documentos en la otra. Un asesoramiento que amablemente registraron las autoras en su texto.[36]

Sin embargo, esta radical operación que proponía el proyecto *Desacuerdos* no pudo impulsar, como era uno de sus objetivos, una ampliación de la red de historiadoras y críticas dedicadas a estudiar la producción y trayectoria de mujeres artistas de esta generación. Una experiencia que parece indicar, una vez más, que los proyectos mixtos progresistas no están interesados realmente en introducir la diferencia sexual como base de transformación de la historiografía. Fue una lástima que no se pudiera recuperar toda la labor de investigación realizada por María Ruido, Fefa Vila y Carmen Navarrete en torno a las artistas de los 70. Por fortuna, pudimos leer, además del artículo de las tres autoras en el volumen nº 2 de las publicaciones que *Desacuerdos* generó, otros resultados en textos y conferencias de Carmen Navarrete en 2007.[37]

---

[34] Fue un proyecto en colaboración de investigadores/as que pusieron en relación varias instituciones: MACBA, Barcelona - Universidad Internacional de Andalucía UNIA arte y pensamiento, Sevilla – Arteleku, Donostia y el Centro José Guerrero, Granada. Pueden consultarse los textos en catálogos, en e-books y en web: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=15 http://www.macba.cat/desacuerdos [Consultadas: 26-05-2015].

[35] Una explicación de lo que supuso este proyecto *vid*. Carillo, Jesús. "Conceptual Art Historiography in Spain" en *Papers d'Art*, nº 93, 2º semestre, 2007: 41- 46.

[36] Navarrete, Carmen, Ruído, María y Vila, Fefa. "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español" en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Españo*l. Barcelona: MACBA, 2003: 158-187. Agradecimiento personal en el texto en página, 169.

[37] Carmen Navarrete., "Los años setenta: La transición pactada y las artistas conceptuales" en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros. Santiago de Compostela*: CGAC, 2007: 201-210.

Hay que tener presente que, en el momento en que inicié esta investigación, en 1998, ninguna de las tres artistas que hoy presento tenían un catálogo de exposición con una lectura de sus obras detallada, ni una exposición retrospectiva, ni artículos de fondo, ni tesis que estudiaran sus obras. A lo largo de la década del 2000, pudimos ver una obra reconstruida de Àngels Ribé en la exposición itinerante de la colección Rafael Tous.[38] Es cierto que la mayoría de los artistas hombres conceptuales catalanes tampoco estaban de moda, pero gozaban de prestigio en la escena artística y, a partir de los 90, muchos de ellos tuvieron exposiciones monográficas en instituciones públicas barcelonesas y algunos en el extranjero. Silvia Gubern contó con una exposición individual en Santa Mónica, Barcelona, en 1995[39] acompañada de un catálogo –muy útil para mí en la primera fase de investigación– cuyo número de páginas es una décima parte del que en el mismo centro habían dedicado a uno de sus compañeros de "El Maduixer", en 1990. Mientras que, en el caso de Àngels Ribé, su exposición retrospectiva no llegó hasta el año 2011[40] en el MACBA, y en el caso de Eulàlia, en 2013[41] en el mismo museo. Ambas en un periodo en el que los presupuestos para exposiciones eran muy bajos, dada la crisis económica. La retrospectiva de Silvia Gubern todavía no está programada, que yo sepa.[42]

Cabe celebrar que en esta última década se ha activado una línea de trabajo académico sobre las artistas de los 60 y 70. Por un lado, gracias al impulso de las exposiciones organizadas por el profesor Dr. Juan Vicente Aliaga, centradas en exponer la desconocida producción de muchas de las artistas españolas que estuvieron activas en aquellas décadas. Muestras que han propuesto lecturas de su trabajo desde perspectivas feministas, *queer* y de género, situándolas fuera de los rígidos esquemas asexuados de la historiografía de recuperación del conceptual en

---

38 *L'art conceptual español a la Col·lecció R.Tous*. Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala, 2002.

39 *Silvia Gubern. I que estimaré tret de l'enigma...* Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Cataluña/Departament de Cultura, 1995.

40 *En el laberint. Àngels Ribé*. Barcelona, MACBA, (15 julio – 23 octubre), 2011.

41 *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: MACBA (8 de febrero – 30 de junio), 2013.

42 El caso de las otras dos artistas estudiadas tampoco han sido merecedoras de estudios monográficos. Eugènia Balcells tiene muchas más publicaciones que las demás artistas del periodo, gracias a su empeño personal en apostar vida y patrimonio para continuar activa en la escena de las exposiciones de arte. Fina Miralles animó al Museu d'Art de Sabadell en 2001 a realizar su monográfica, con motivo de la donación de una parte importante de su obra y de su archivo documental a esta entidad. Sin embargo, haría falta una exposición retrospectiva. La investigadora Dra. Maia Creus está realizando un estudio en profundidad de sus escritos, que actualizaría la lectura de su trayectoria a la luz de nuevas investigaciones.

España. J.V. Aliaga ha sabido convocar a artistas y protagonistas de aquellos años y han reunido a las principales académicas que habían ido investigando sobre estas artistas de manera independiente de los proyectos institucionales y en líneas historiográficas innovadoras. *La Batalla de los Géneros* en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela en 2007[43] –museo bajo la dirección en aquel momento de Manuel Olveira– fue una exposición acompañada de un emocionante coloquio[44] que congregó a artistas, investigadoras/es y a activistas feministas de los 60 y 70, sobre todo españolas, y profundizó en el arte del periodo poniendo en paralelo el estudio de hechos históricos, como el nacimiento del movimiento feminista y el de gays y lesbianas en España, fundamentales para las mujeres a finales del franquismo y en la época de la transición. Una primera fase de este esfuerzo colectivo culminó con la investigación que realizó J.V. Aliaga con la profesora Dra. Patricia Mayayo para la exposición *Genealogías Feministas en el Arte Español 1960–2010*. Un proyecto que también sumó y difundió investigaciones, en esta labor de ampliación de hilos de lectura sobre la producción de las artistas en estas décadas. El catálogo incluyó artículos de Incluyó artículos de Noemí de Haro García, Isabel Tejeda, Rocío de la Villa y Beatriz Preciado, y uno mío.[45]

En el ámbito académico, hay que destacar la investigación sobre los 60 y 70 realizada por la profesora Dra. Isabel Tejeda Martín. La reconstrucción de trayectorias de artistas españolas como, por ejemplo Paz Muro (en colaboración con Lola Hinojosa)[46] y su extensa investigación –a partir de un gran número de entrevistas a artistas– son trabajos rigurosos y implicados, una aportación fundamental a la historiografía de la vanguardia española de la 2/2 del XX.[47] Su labor como docente universitaria está impulsando a una nueva generación de historiadoras e historiadores que puede traernos importantes resultados en un futuro próximo.

---

43 *La batalla de los Géneros*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2007.

44 *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*. Santiago de Compostela: CGAC, 2007.

45 .

46 Hinojosa Martínez, Lola y Tejeda Martín, Isabel. "Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70" en *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 26, 2012: 781-794. http://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/3varia/13.pdf [Consultada: 25-07-2017].

47 Tejeda Martín, Isabel. "Prácticas artísticas y feminismos en los años 70" en *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 95-111. Tejeda Martín, Isabel. "Artistas Mujeres españolas en la década de los 70: una aproximación" en *Simposio Internacional Agencia Feminista y empowerment en las artes visuales*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011:71-82.

Por otro lado, en Cataluña, la profesora Dra. Maia Creus ha realizado una interesante labor de recuperación de la historia de la *Sala Tres* de Sabadell en su tesis doctoral, trabajo que ha dado lugar a una exposición y un catálogo entendido como un archivo comentado en el que, obviamente aparecen registradas las exposiciones que allí realizaron Àngels Ribé y Eulàlia[48]. Desde hace varios años, esta profesora y curadora de exposiciones está trabajando en torno a la artista Fina Miralles a partir del fondo de la colección y del archivo del Museu d'Art de Sabadell. Quiero destacar también la interesante labor que impulsa como docente y que ha dado fruto en documentos audiovisuales y conferencias realizados en colaboración con otras estudiosas y con su propio alumnado. Una trabajo que demuestra la importancia de implicar a las nuevas generaciones y de ampliar formatos para hacer y difundir la historia de las mujeres en el arte.[49]

La obra de Fina Miralles ha sido también central para la investigadora Dra. Marta Pol. En su tesis doctoral[50] profundiza en los significados simbólicos de la figura de la mujer–árbol, un arquetipo que emerge en las obras tempranas de Miralles y yo misma había mencionado en un artículo pionero sobre esta artista.[51] Toda esta labor de investigación irá avanzando más rápidamente a medida que podamos impulsarla desde los Departamentos de Historia del arte de las Universidades españolas; si los/las responsables de los programas de financiación de proyectos y la política académica ofrecen los medios necesarios.

El objetivo de mi estudio no es, como he comentado, situar a las artistas en relación unilateral con la cronología y las temáticas historiadas en el conceptualismo hasta ahora, sino obtener datos nuevos a la luz de un itinerario singular, en relación con su tiempo y en relación con deseos y reflexiones que aparecerían incomprensibles o poco significantes si aplicamos únicamente el marco de interpretación *modernista*. Esta

---

48 Creus, Maia (ed). *La Sala Tres 1972-1979. En la ruta de l'art alternatiu a Cataluña*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell, 2007.

49 Creus, Maia."*Matances*. Poder i subjectivitat. Una lectura visual de l'arxiu Fina Miralles" en *Quadern de les idees, les arts i les lletres,* nº. 189 (febrero-marzo), 2013: 47-49. Y el documental con Díaz Bringas, Tamara y Martins, Inés con la colaboración de Victoria Sacco. *Matances. Fina Miralles*. Sabadell: Fundació Ars i Museu d'Art de Sabadell / Ajuntament de Sabadell amb la colaboración d'ESDI. https://vimeo.com/82548778 . También ha impulsado y tutorizado trabajos de alumnado de ESDI en torno al trabajo de Fina Miralles: https://www.youtube.com/watch?v=oNZIFty9yGs [Consultada: 12-09-2015]

50 Pol, Marta. *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a reflex de la seva cosmologia*. UAB, 28-11-2012 (tesis doctoral).

51 Bassas, Assumpta. "Fina Miralles: natura, cultura i cos femení" en *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'art de Sabadell, 2010: 91-107.

ampliación de la base de datos y, sobre todo, el interés en dialogar con la trayectoria vital de la artista me ha llevado a cambiar el título de la tesis y a hablar de lo que he denominado *el pasaje* del conceptualismo. De esta manera, las prácticas conceptuales aparecen no tanto como una etiqueta que enmarca exclusivamente su aportación a la historia del arte, sino como un momento vivo en un itinerario mucho más largo y complejo, una etapa en la que se cruzan cuestiones variadas, no solo de orden artístico sino también de historia de las mujeres y de la historia de la política sexual en la vanguardia de los 60 y 70, como comento en las conclusiones. Una operación que no debe leerse como una falta de foco en el estudio sino todo lo contrario, como una decisión conscientemente tomada por la historiadora para ser fiel a la práctica que guía la hipótesis de trabajo: la escucha de la experiencia femenina libre. Una premisa que –en la medida de lo posible– es la que tiene que dar verdadera coherencia y rigor a este trabajo.

Cuando inicié esta investigación partía, como he apuntado, de la necesidad de conocer a mujeres que fueran ejemplos representativos de los procesos de búsqueda de libertad en el arte y en el mundo en la generación que me antecede. En aquel momento, creí que la carrera profesional en el ámbito artístico, la transgresión de los roles femeninos tradicionales y el reconocimiento social en el ámbito público de la cultura representaban momentos estelares en la historia de la libertad de las mujeres. No tenía conciencia de que pudiera existir una tradición femenina de la libertad más allá de la que imaginaba a través de los relatos míticos de rebelión y emancipación femenina. Por lo tanto, rechazaba de pleno la posibilidad de reconocer la libertad que me había enseñado mi madre, una mujer, ama de casa y madre de familia que llevaba a cabo una labor tan grande como es la crianza y educación de sus tres hijos y dos hijas, realizada día a día con amor, generosidad y entusiasmo. Una mujer a quien yo le reprochaba con rabia que no me hubiera dado nunca a leer los libros de Simone de Beauvoir. Podríamos decir que empecé esta tesis para demostrarle a mi madre que la libertad se hallaba fuera de casa. Tuve la suerte de que mi madre –que sufría enormemente con mi actitud de rechazo de su legado materno– nunca se cansó de indicarme –con su incombustible ilusión y desde el respeto a mis decisiones– que la libertad era otra cosa. Fui también afortunada porque esta investigación me ofreció la posibilidad de poder disfrutar de tiempo de relación con mujeres que me ofrecieron honestamente sus reflexiones personales sobre temas importantes en sus vidas –momentos felices y también dolorosos–, y me dieron pistas para revisar a fondo mi imaginario de la libertad de las mujeres. Este trabajo ha sido pues un punto de

inflexión importante en mi vida. Ha consistido en un apasionante, demasiado largo y muchas veces tortuoso recorrido, en el que huyendo del simbólico materno he encontrado pistas para poder volver. Escribo en esta introducción mi motivación más íntima porque creo que puede interesar a algunas otras mujeres de mi generación que, como yo, nos formamos en la universidad de los 80. No sabíamos entonces que el legado cultural recibido allí, los mitos sobre la libertad que heredamos y las formas de trabajar en la cultura, nos alejaban de manera tan brutal del legado de nuestra madre y, en definitiva, del misterio de la experiencia de la libertad femenina que custodiamos y podemos traer al mundo, si somos conscientes de la importancia de conocer más a fondo la cultura de las mujeres y trabajar en el orden simbólico de la madre.

Curiosamente, en el mundo académico de finales de los 90 en Barcelona, mi investigación no era considerada de mucho valor cultural. Recuerdo una profesora que me miró con cara de resignación cuando le comuniqué mi tema: "¿Mujeres en el conceptual? Bueno sí, había algunas... pero sus trabajos no eran los mejores de la época... ¿por qué perder el tiempo? " Por fortuna mi deseo de saber de las artistas de vanguardia surgía de la necesidad personal de desvelar el misterio que aquellas mujeres entrañaban para mí y en mi propia vida. Se trataba de un impulso en la dirección de la hacer *historia viviente*[52] que la historiadora italiana Marirì Martinengo ha desarrollado y define así:

> "Hay una historia viviente anidada en cada una y cada uno de nosotros, formada por memorias, por afectos, por signos en el inconsciente; no creo que solo tenga valor histórico lo que está afuera, lo que otro ha certificado, la famosa historia objetiva. Yo narro una historia viviente que no rechaza la imaginación, una imaginación que hunde sus raíces en la experiencia personal, historia más verdadera porque no borra las razones del amor, no expulsa las relaciones de su proceso cognitivo".[53]

---

[52] Marirì Martinengo desarrolló la noción de historia viviente a partir de una reflexión que le hizo María-Milagros Rivera Garretas en uno de sus textos. La *historia viviente* consiste en reconocer que el motivo que pone a una historiadora en camino para hacer historia es la necesidad de deshacer un nudo en su propia vida que sólo ella puede descubrir si se lanza a la labor de hacer también *su* historia. Vid: desarrollo histórico de esta noción y sus frutos en: Marirì Martinengo. "Me llama desde siempre: la respuesta a la llamada" en *DUODA. Estudis de la Diferència Sexua*l, nº49, 2015: 68-94.

[53] Martinengo, Marirì. "La voz del silencio. Me llama desde siempre" en *DUODA. Revista d'Estudis de la diferència sexual*. nº 40, 2011: 44.

Este trabajo de investigación que hoy presento se ha alargado y ha sufrido pausas a lo largo de los años por razones diversas pero también, quizás, porque no es fácil cambiar las dinámicas aprendidas que a menudo funcionan para despistarnos del trabajo que debemos hacer poniendo en práctica el legado materno de libertad, ese amor por lo que una quiere hacer o por lo que una acepta que tiene que hacer, con amor, cuando le toca.

2. Marco teórico–crítico

El deseo de reconstruir y leer algunas trayectorias de mujeres artistas que formaron parte de la vanguardia del conceptualismo en Cataluña, me llevó a plantearme una serie de cuestiones, algunas metodológicas que ya he comentado en la introducción, y otras que articulan debates teóricos en los estudios feministas sobre la tarea de historiar mujeres artistas de las vanguardias del siglo XX. Aunque esta tesis no se centra en desarrollar sistemáticamente los temas de estudio que la teoría feminista ha abierto en el ámbito de la historia del arte en este campo, he considerado pertinente anotar brevemente algunos núcleos de debate que me han ayudado a mantener una actitud reflexiva y creativa en esta investigación. Me hubiera gustado centrarme exclusivamente en las cuestiones que emergen del tema concreto "mujeres artistas y el conceptualismo", pero este es un campo de reflexión todavía incipiente. He localizado algunas contribuciones clásicas que pueden dar luz y otras pioneras específicas que comentaré a lo largo de este capítulo.

Para empezar, cabe señalar que la mayoría de historiadoras que han dedicado estudios que reconstruyen o exploran la trayectoria de una artista de las vanguardias del siglo XX plantean un preámbulo en el que señalan la importancia de tomar conciencia de la narrativa histórica de la vanguardia en la que a menudo se nos propone insertar, sin problemas, a la artista que investigamos. Este espacio de reflexión sirve para tomar una distancia crítica necesaria, lo que Griselda Pollock llamó: "encuentros feministas con el canon."[54]

El canon de la historia del arte moderno del siglo XX es una narrativa organizada a partir de la suma de movimientos artísticos, entendidos en el marco de una lógica de narración llamada *modernism* que se impone para definir también las llamadas vanguardias de la modernidad tardía o neo–vanguardias, como es el caso del conceptualismo. El riesgo que corría mi investigación –y del que he sido consciente– es que esta narrativa se mantuviera como una estructura implícita y me impidiera ensayar una nueva manera de aproximarme y abordar los itinerarios creativos de las artistas, sus producciones y la comprensión de sus nociones de arte y creatividad. De hecho, la mayor parte de los textos de la escasa bibliografía crítica sobre las artistas

[54] Pollock, Griselda. "Differencing. Feminist's Encounter with the Canon" en *Op. cit*., 1999: 23-38.

estudiadas repiten el mismo esquema de lectura, de corte *modernista*. Por eso, mi primera opción fue, por un lado, buscar estudios sobre el conceptualismo que han transformando el marco de interpretación. Por otro lado, incorporar las reflexiones del pensamiento de la diferencia de origen italiano que me han ayudado a entender el sentido libre de la diferencia sexual en la historia del arte.

Respecto a la primera cuestión, me interesó la operación realizada en la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s* en el Queens Museum de Nueva York en 1997.[55] Esta práctica curatorial se proponía descentrar la historia hegemónica del arte conceptual anglosajón y posibilitar el estudio de prácticas conceptualistas en base a las historias generadas en puntos geográficos diversos que no se habían contemplado. Propone deshacer el modelo de interpretación que considera que las prácticas conceptuales no–anglosajonas son derivadas, "de reflejo" o desviaciones de la corriente central originada en Estados Unidos e Inglaterra. Tal y como exponían tres de los ideólogos de *Global Conceptualism*, Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, en el texto de presentación de la exposición, la distinción entre arte conceptual y conceptualismo es importante si nos interesa una perspectiva que quiera tener en cuenta contextos concretos de producción, recepción e interpretación de los procesos artísticos y aprender a leerlos de manera dialógica en relación con sus contextos específicos:

> "It is important to delineate a clear distinction between *conceptual art* as a term to delineate an essentially formalist practice developed in the wake of minimalism, and *conceptualism*, which broke decisively from the historical dependence of art on physical form and its visual apperception. Conceptualism was a broader attitudinal expression that summarize a wide array of works and practices which, in radically reducing the role of the art object, reimagined the possibilities of art vis–à–vis the social, political, and economic realities within which it was being made".[56]

Esta operación crítica se llevó a cabo, sobretodo, por la presión que ejercieron las/los investigadores/as latinoamericanos/as y permitió cuestionar también la jerarquía colonial implícita en el canon *modernista* del arte, la jerarquía "centro–periferia". La

---

55 *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum, 1999.

56 *Ibid*., 1999: VIII.

intención de *Global Conceptualism* era crear un mapa de núcleos, sincrónicos o no, y generar lecturas de cada contexto geopolítico. Como apunta en la introducción del catálogo el profesor Stephen Bann, este giro tenía intención de abrirnos a repensar la modernidad e impulsar nuevas "maneras de ver":

> "(...) *Global Conceptualism* offers an alternative framework of multiple "points of origin." The contention is that global conceptualism marks a radical shift, not merely in the morphology of *modernist art* but in the pattern of art's development and diffusion worldwide. This perspective would certainly mark out the art exhibited here as representing a decisive break with the preconditions of artistic development during the modern movement. But it might go further than that. Global conceptualism may be the visible proof that the Western hegemony in ways of seeing, ushered in by the perspectival science of the Renaissance, no longer holds sway".[57]

En lo que atañe a la historización del conceptual en Cataluña, desde los artículos críticos de síntesis histórica de Alexandre Cirici hasta el canon establecido por el libro de Simón Marchan Fiz[58] y continuado en Cataluña por la historiadora Pilar Parcerisas,[59] pude darme cuenta de que la valoración de nuestras prácticas se hace siempre en relación a lo que se ha considerado y definido canónicamente como "corriente internacional", la cual se considera sinónimo de "modernidad."[60] Una lectura que se corresponde con la división centro/periferia, núcleo/derivaciones clásica de la perspectiva colonialista con la que se ha forjado el canon *modernista*.

---

57 *Ibid*., 1991: 3.

58 Marchán-Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1990.

59 Parcerisas, Pilar. *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal. 2007. El libro de Pilar Parcerisas incorpora el término "conceptualismo" y cita la exposición comentada, pero la narrativa de la historia continúa situando como referentes canónicos lo que sucedía en el ámbito llamado "internacional". Simón Marchan Fiz, un historiador clásico del conceptual español, en el prólogo de este libro, entiende el término conceptualismos como sinónimos de diversidad y de pluralismo, y también lo remite a los dos ejemplos canónicos del conceptual anglosajón: la producción de Kosuth y la de *Art and Language*. Creo que en estos dos casos no se entiende el giro estructural que proponía el término conceptualismo originalmente en el proyecto curatorial del Museo de Queens.

60 Ha trabajado en esta dirección: Carillo, Jesús. "Històries de l'art contemporani en l"Estat espanyol: temptejant els límits de la disciplina" en *Papers d'Art*, nº89 (2º semestre), 2006: 35-39 y especialmente en "Conceptual Art Historiography in Spain" en el archivo: *Vivid Radical Memory* http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/bud_essays/carrillo.pdf [Consultado: 8-09-2015], publicado también en *Papers d'Art*. nº93, (2º semestre), 2007: 41- 46.

Por eso modifiqué el título de mi tesis y escogí el término “conceptualismo”, en vez del término “arte conceptual” (o “prácticas pobres y conceptuales”). Esas nomenclaturas fueron útiles en sus días –a veces también discutidas por los/as propias artistas– pero en la actualidad son insuficientes para acoger la diferencia y la libertad femenina. *Global Conceptualism* supuso un desplazamiento crítico, pero no se interesó ni estudió con detalle las prácticas de las mujeres artistas en ninguna geografía. La diferencia sexual continuó invisible como texto significante y transversal en esta nueva narrativa. En este sentido, la perspectiva “global” no tiene, a mi entender, fuerza crítica suficiente porque, finalmente, no modifica el unívoco eje de lo masculino, entendido como el sujeto “falsamente neutro” de la historia. Es cierto que amplía la óptica reductiva del formalismo pero, por ejemplo, concibe el marco de la política en términos de movimientos sociales, partidos políticos y procesos anti–dictadura, olvidando el ámbito de la política sexual y las nociones de “política” que elaboraron las mujeres desde los movimientos de autoconciencia y en relación con otras mujeres, es decir, el giro de “lo político” que el feminismo de la segunda ola introdujo como óptica de análisis. En este sentido, no es de extrañar que el “Grup de Treball” fuera el único representante de la escena catalana que fue invitado a la exposición *Global Conceptualism* y al que se le dedica un párrafo en el capítulo sobre la Europa Occidental, subrayando especialmente su militancia antifranquista.

Como explicaron las historiadoras feministas pioneras que trabajaron sobre mujeres artistas de las vanguardias históricas de principios de siglo XX, el problema principal de la estructura *modernista* de la historia no siempre es la exclusión de sus nombres. De hecho, en los tres casos que he estudiado, los nombres de las tres artistas forman parte de la historia del conceptual catalán. Se trata de que la estructura *modernista* imposibilita estudiar la trayectoria y la obra de las artistas desde parámetros que contemplen la densidad y complejidad de las experiencias femeninas del mundo y del arte. La estructura *modernista* funciona desorientándonos muchísimo en el trabajo de rastrear y escribir sobre la relación libre de las mujeres con la creación, la creatividad, la experimentación y el lenguaje, porque nos empuja a someter los temas que vamos encontrando a los núcleos de análisis ya elaborados a partir de una historia que no significa la diferencia sexual libre de las mujeres.

La historiadora inglesa Katy Deepwell explica muy bien algunos de estos problemas en la introducción del libro que coordinó, titulado *Women Artists and Modernism*,[61] una publicación que reúne ensayos de varias autoras. Para empezar, define el *modernismo* como el paradigma que concibe el estudio del arte como una sucesión progresiva de movimientos y tendencias artísticas, y cuyo objeto de estudio es básicamente "el objeto" o "la práctica artística". Un patrón que surge en el s. XX, se consolida con A. J. Barr en el MoMa y configura una narrativa que explica las propuestas artísticas en función del valor de "novedad", o bien de "reacción" frente a la propuesta anterior, poniendo el foco en el eje París – Nueva York y destacando casi exclusivamente "la pura visualidad" como dimensión artística. La división formalista: "Classic Modernism" (1890–1939), "High Modernism" (1940–65) y "Late Modernism" (1965–1998) ha dirigido buena parte de la historia del arte y de los programas académicos – y en parte, lo continúa haciendo hoy en día. Deepwell se apoya en la reflexión del pensador cultural Raymond Williams para mostrar que el *modernismo* se convierte sutilmente en sinónimo de "arte moderno" y de "pasado significativo", apelando también a la noción de "hegemonía" de este mismo autor (y en el origen de Gramsci, como ella misma apunta). Por tanto, la modernidad vendría a ser lo que Deepwell llama una especie de "corporate system" y la historia del arte del siglo XX una selección de formas visuales de la cultura producidas en algunos momentos por algunos artistas.

Por este motivo, quienes se han dedicado al estudio de la producción de escritoras y artistas de la primera mitad del siglo XX han tenido que empezar sus estudios poniendo en evidencia la distorsión que produce el *modernismo*. De esta manera, se ha creado un campo de estudio que se conoce como *crítica feminista al modernismo*.[62] Sin embargo, Katy Deepwell señala la importancia de que las historiadoras vayamos más allá de la estancia crítica, porque el objetivo es contribuir a seguir desarrollando investigación, generando estudios de trayectorias y casos específicos que sirvan para definir el valor de determinadas áreas y temáticas que se han ignorado o se han

---

61 Deepwell, Katy "Introduction" en Deepwell, Katy. (ed.) *Women artists and Modernism*. Manchester/Nueva York: Manchester University Press, 1998: 1-17.

62 Por ejemplo en los prólogos de los libros de: Chadwick, Whitney y Latimer, Trizia True. "Introduction" en *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars.* New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutdgers University Press, 2003: xiiii-xxiv; Perry, Gill. "Modernism and *les femmes peintres*" en *Women artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and "Femenine" Art 1900 to the Late 1920*. Manchester: Manchester University Press, 1995: 5-9. También: Meskimon, Marsha. *We were'nt Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. IB Taurus, 1999; Wagner, Ann. *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Krasner, O'Keefe and Hesse*. Berkeley: University of California Press, 1979.

considerado como temas de segunda categoría, muchas de las cuales son cuestiones esenciales en las vidas de las artistas e importantes pistas para reflexionar sobre sus procesos de creación. Deepwell nos urge a trabajar en nuevas definiciones de "modernidad", como propuso en su día Griselda Pollock en "Modernity and spaces of feminity",[63] artículo clave que abrió otro fructífero campo de trabajo en la historiografía feminista del arte. Dado el gran número de investigaciones con las que contamos en el ámbito occidental, es importante dejar de lado la idea creada por la historiografía canónica de que las artistas eran presencias ocasionales en el ámbito de la vanguardia artística y, por tanto, de interés relativo o marginal en relación a la definición de las prácticas de vanguardia o de sus políticas. Se trata de escribir teniendo en cuenta que cada mujer tuvo un punto de vista específico, y corporeizó y expresó experiencias de modernidad en vez de meramente reflejar las experiencias de "lo moderno" que han sido configuradas en los relatos masculinos. Este punto es conocido como la "asimetría de la modernidad" y ya fue indicado por Kate Millett en su libro *Sexual Politics*,[64] una de las principales publicaciones feministas de la segunda ola.

A partir de esta reflexión, una de las posibilidades que se abren es considerar a las mujeres artistas o escritoras como "outsiders" en la modernidad canónica y situarlas en una "modernidad en los márgenes". Una opción que se ha desarrollado especialmente en el área de la literatura.[65] Sin embargo, el debate toma otra dirección, a mi entender más atractiva, cuando las investigadoras entienden la asimetría como una aportación diferente y se preguntan qué experiencias de la subjetividad femenina y qué hechos definirían la modernidad si se tuviera en cuenta la diferencia sexual como fuente de sentido. La intención en este caso es atravesar el parámetro centralidad/marginalidad y entrar de lleno a definir los temas de estudio que surgen cuando se rastrean los intereses y preocupaciones de las artistas y los cambios en la política sexual, entendidos como definitorios de la modernidad para ambos sexos, ya

---

63 Pollock, Griselda. "Modernity and Spaces of Feminity" en *Vision and Difference. Feminity, Feminism and Histories of Art*. Londres: Routledge, 1988: 50-90. Una versión reducida y traducida al castellano en Cordeiro Reiman, Karen e Sáenz, Inda (eds). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007: 249-282.

64 Humm, Maggie. "Critical Modernism" en *Modernist Women and Visual Cultures*. New Brunswick, New Jersey: Rutdgers University Press, 2003: 12.

65 El libro que me interesó en este sentido fue el de Benstock, Shari. *Women of the Left Bank*. *Paris 1900-1940*. Austin: University of Texas Press, 1987. En castellano: Benstock, Shari. *Mujeres de la rive gauche*. Barcelona: Lumen, 1993. La película que me animó a saber más sobre la modernidad de las mujeres en los años 20-30 fue: *Paris was a woman*, 1996, de Greta Schiller, con guión de Andrea Weiss.

que cualquier experiencia se da sexuada pero es culturalmente enriquecedora para todos/as.

Una reflexión muy clarificadora en este sentido es la de Janet Wolff, reconocida pionera feminista en el campo de la sociología del arte, en un artículo de 1990, reproducido en el catálogo de una de las primeras exposiciones en España que se alinearon con este propósito –la organizada por Mar Villaespesa y titulada significativamente *100%*, en Sevilla. Wolff exploraba a fondo las nociones de modernidad y hacía un estado de la cuestión que sintetizaba de esta manera:

> "Tres cosas están claras. Primero, la definición de lo moderno, y la naturaleza del modernismo derivados de la experiencia del hombre y que, por lo tanto excluían a las mujeres. Segundo, las mujeres, por supuesto, tenían su propia experiencia del mundo moderno, y se ocupaban de articular eso mismo en la literatura y la pintura. Y, tercero, no hay duda de que las escritoras estaban tan comprometidas con la revolución en los lenguajes literarios y artísticos como lo estaban los hombres. Por eso es posible y esencial volver a escribir la historia del modernismo mostrando el papel de la mujer en el mismo".[66]

Sobre este punto es importante acordarnos de la contribución de Susan Rubin Suleiman, teórica de la literatura que demostró la importancia de crear pensamiento teórico sexuado sobre la noción y construcción histórica de la vanguardia. El libro fundamental de esta autora, *Subversive Intent. Gender, Politics, and The Avantgarde*,[67] centrado en estudios de la primera modernidad en literatura, apuntaba un tema relevante para el periodo estudiado en esta tesis. Suleiman afirmaba que tanto el "situacionismo" en Francia, como los grupos de *Tel Quel* en los 60/70 y los grupos feministas posteriores al 68, constituyen genuinas posiciones de vanguardia artística y cultural: "The hallmark of these movements was a collective project (more or less explicitly defined and often shiftong over time) that linked artistic practices and ideological critique of bourgeois thought and a desire for social change (...)".[68]

---

66 Wolff, Janet. "Feminismo y Modernismo" en *100%*. *Op.cit*., 1993: 157. Original en inglés en el capítulo 4 de: Wolff, Janet. *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Cambridge: Polity Press, 1990.

67 Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent. Gender, Politics, and The Avantgarde*. Cambridge, Massachussets / Londres: Harvard University Press, 1990.

68 *Ibid*., 1990: 12.

Esta reflexión nos lleva, por un lado, a explorar detenidamente las relaciones entre las artistas y el pensamiento, la estética y la cultura de las mujeres incentivada a través de los movimientos feministas de la segunda ola, y por el otro a analizar su recepción, tal y como se produjo en cada país o ciudad.[69] Esta línea de trabajo ha dado interesantes resultados porque propone, por ejemplo, crear un nuevo mapa donde los procesos activados por los movimientos de liberación de las mujeres tienen un lugar nuclear y se leen en su protagonismo y/o relación con la vanguardia artística.[70] Se trata de un campo que se deriva como conclusión lógica de un cuestionamiento crítico a la exclusiva noción de "vanguardia" que ha funcionado en el canon *modernista*.

Esta "revolución sin sangre", como la llama la historiadora María–Milagros Rivera Garretas, es fundamental para entender los cambios de las relaciones de y entre los sexos, también de la maternidad, de la sexualidad y el *boom* de la creatividad femenina que tiene presencia y fecundidad en la segunda mitad del XX. Por lo tanto, se trata de dar espacio real y simbólico a la revolución feminista para registrar y leer lo que consideramos la modernidad de las mujeres. Las prácticas políticas de la libertad que surgieron al amparo de aquella revolución –y atención porque se trató de una libertad que no siempre fue formulada en los parámetros que propusieron los movimientos de emancipación de la época– son centrales para entender en qué consiste propiamente la modernidad.

En mi caso, el estudio del movimiento feminista en Cataluña fue uno de los ámbitos de trabajo que se abrió inesperadamente en esta investigación cuando me di cuenta de que las artistas que había estudiado (Silvia Gubern, Àngels Ribé, Eulàlia, Eugènia Balcells, Fina Miralles) habían tenido relaciones de trabajo puntuales con mujeres y/o colectivos feministas. Estos hechos no aparecían como significantes en la escasa

---

69 La historiografía del arte feminista trabaja el movimiento de las mujeres en la primera mitad del siglo XX en artículos de libros dedicados especialmente al estudio de la relación de la estética de las feministas o de sus documentos de campaña o la recepción de las mismas en la primera modernidad como por ejemplo, los de Betterton, Rosemary "A Perfect Woman. The political body of suffrage" en *Intimante Distance. Women, artists and the body*. Londres, Nueva York: Routledge, 1996: 46-78; Betterton, Rosemary. "Women artist, modernity and the sufragge cultures in Britain and Germany 1890-1920" en Deepwell, Katy. (ed.) *Women artists and Modernism*. Manchester/Nueva York: Manchester University Press, 1998: 18-35. En España, tanto en el proyecto expositivo *Desacuerdos*, Barcelona, MACBA como en la exposición *Genealogías Feministas del arte Español 1960-2010* en el MUSAC de León en 2011 se incluyeron documentos del movimiento de mujeres en la exposición, pero este material no se ha estudiado académicamente.

70 Uno de los estudios pioneros en esta línea fue el dedicado al movimiento de las mujeres en Gran Bretaña de las investigadoras: Parker, Rosinzka y Pollock, Griselda. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement*, 1970-1985. Londres: RKP/Pandora, 1987.

bibliografía crítica que existía sobre ellas, porque estos hechos no se habían tenido en cuenta, ni se había valorado la nueva libertad adquirida a la luz de la emancipación en la interpretación de sus trabajos. Es cierto, como comentaré en las conclusiones, que para las artistas estudiadas en esta tesis, ni el activismo feminista de su época ni la práctica política o cultural del movimiento de las mujeres fueron dinámicas que les interesaran en su producción ni en sus vidas, por razones diversas, como comento en cada caso. Sin embargo, la lectura de estos cruces puntuales con las mujeres feministas y las iniciativas en las que colaboraron han sido "descubrimientos" de mi investigación y contribuyeron a abrir un ámbito de trabajo en la historiografía española[71] y argentina.[72]

Pero la historiografía feminista no se contenta con incorporar el movimiento de mujeres como fuerza significativa en la definición de modernidad sino que quiere elaborar una nueva base para trabajar la historia. Deepwell recoge las reflexiones de Barbara Marshall cuando escribe que hace falta sexuar la modernidad (*Engendering modernity*[73]) para hacer historia del arte, y desgrana algunos de los temas fundamentales que concretarían esta labor a nivel práctico y que he procurado tener en cuenta en mi estudio de las trayectorias de las artistas. Por ejemplo, es indispensable estar muy atentas a la relación público/privado que va configurándose en el relato histórico del siglo XX y funciona para excluir o minusvalorar las experiencias femeninas del mundo. Para contrarrestar sus efectos, la historiadora británica propone interesarse en cómo las artistas entienden y viven la relación entre lo privado y lo público. La relación de las mujeres consigo mismas o las decisiones tomadas sobre sus carreras profesionales en relación a sus vidas, configuran un campo de tensiones para explicar cómo se concibe y vive la modernidad. *Sexuar* la modernidad sería también entender los cambios que las mujeres han producido en las relaciones: con sus compañeros, parejas y en las relaciones entre mujeres, así como

71 Por ejemplo: Bassas Vila, Assumpta. "El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los 70 en Cataluña", a *A voz e a palabra. Jornadas del Centro Gallego de Arte Contemporáneo*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, 2007: 219-237; Bassas Vila, Assumpta. "Llegats de llibertat amb política: les artistes conceptuals catalanes dels anys setanta i la fecunditat de la revolució feminista en les arts: Silvia Gubern, Àngels Ribé, Fina Miralles, Eugènia Balcells i Eulàlia" en *Recull de ponències*.*Universitat d'estiu de les Dones.* Cornellà de Llobregat: Ajuntament de Cornellà, 2009: 88-95. Y dado que también realicé una importante labor de estudio del archivo en el Mas (Museu d0'Art ed Sabadell) a finales de lsos 90 i en el año 2000 del trabajo de Fina Miralles, que formaba parte de las cinco artistas seleccionadas en un inicio para este estudio.

72 La investigación pionera de Rosa, Maria Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014.

73 Marshall, Barbara. *Engendering Modernity: Feminism, Social Theory and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1994.

sus decisiones sobre la maternidad.[74] Todos estos temas no han sido entendidos como novedades, cambios, y actitudes radicales de la vanguardia, cuando, de hecho, han incidido y abierto maneras de vivir y crear absolutamente revolucionarias para las nuevas generaciones. Se trata de movimientos vitales que han tenido concreción, a veces en las obras, pero sobre todo, han tenido repercusión en el sistema del arte aunque no se haya estudiado todavía desde esta perspectiva.

Deepwell se da cuenta, por ejemplo, de que, como en el relato *modernista* no existe la figura del hombre-artista-padre, nunca se concibe la idea ni se narra la experiencia moderna de la mujer-artista-madre. De hecho, la maternidad es un tabú en la historia de la modernidad y la idea que se deduce de esta omisión es que tener un hijo/a es una traba si buscas una vida creativa como artista. Especial atención merece también la relación con la madre si queremos interpretar a fondo la experiencia femenina de la modernidad.[75]

Estar atentas a las experiencias femeninas que crean modernidad incluye, evidentemente, reconocer las diferencias políticas, culturales, de preferencia sexual, de religión, de etnia de cada mujer..., sin necesidad de dejar de sostener que la sexuación femenina constituye materia fundamental de trabajo para la historia. En este aspecto, Deepwell prefiere apoyarse en el "esencialismo estratégico" de Gayatry Spivak[76] para defender su interés por un conocimiento sexuado en femenino frente los ataques de las críticas feministas posestructuralistas sobre lo que conciben como una identidad predeterminada por el sexo biológico. En mi caso, no necesito este desplazamiento, hoy en día también cuestionado, porque parto del pensamiento de la

---

74 En este sentido, es interesante: Betterton, Rosemary. "Mother Figures. The maternal nude in the work of Käthe Kollwitz and Paula Modershon- Becker" en *Intimate Distance. Women, artists and the body*. Londres, Nueva York: Routledge, 1996: 20- 45. De manera más amplia, también el libro: Davey, Moira (ed.) *Maternidad y creación: lecturas esenciales*. Barcelona: Editorial Alba, 2007.

75 Estos son temas fundamentales que configuran un área de trabajo clave en esta empresa feminista. Hay una amplia bibliografía sobre el tema. Para mí fue referente: Luisa Muraro. *El orden simbólico de la madre.* Madrid: horas y Horas, 1994. Publiqué un artículo en el que intenté aproximarme a explicar la ausencia de conciencia política sobre lo que supuso la pérdida de simbólico de la madre en la genealogía de la vanguardia de los 70. Bassas Vila, Assumpta. *S.O.S. Searching for the mother in the family album* en *n.paradoxa. international feminist art journal*, volume 15, enero, 2005 y publicado después en Chernick, Myrel y Klein, Jennie. *The "M" World. Real Mothers in Contemporary Art*, Demeter Press, 2011: 171- 188. Este último libro es un referente importante y contiene bibliografía fundamental en este campo. También la artista e intelectual Mary Kelly es una voz pionera y muy articulada en el tema.

76 Esta pensadora india propuso esta noción para poder continuar con un trabajo político desde el feminismo, dado que, en los 80, los debates epistemológicos sobre la identidad cuestionaban cualquier identidad fija como punto de partida en una investigación. *Vid*.: Spivak, G. *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics.* Nueva York: Methuen, 1987.

diferencia sexual, que no pone en duda la certeza con la que puedo hablar de "experiencia femenina", dado que es muy sencillo entender que la experiencia de vida de cada mujer es real, a la vez que diversa de la de las demás, e indeterminada como todo lo que es susceptible de hacer historia.

Deepwell alerta también sobre la idea de convertir a la artista en "perpetua discípula del maestro", una de las mitologías masculinas del siglo XX. Es mucho más interesante explorar la relación de las artistas con sus maestros o maestras en las relaciones que nombramos "de autoridad femenina",[77] sus ideas sobre la enseñanza, la relación con las instituciones formativas, la creación de relaciones educativas informales, etc.

Otro tema importante son las relaciones entre mujeres. En el patrón *modernista* de las vanguardias, las mujeres siempre aparecen en solitario –como excepcionales– o en relaciones mediadas a través de un gran artista, de forma que entran en competición con otra mujer por la atención de un hombre. Lo interesante es ahondar en las relaciones entre mujeres buscando poner de relieve las complicidades y la vivencia de la amistad y los apoyos mutuos, sin dejar de lado el trabajo con el negativo femenino, con todos los matices que emergen en el estudio de cada experiencia.[78]

La sexuación de la modernidad ha producido estudios sobre un tema específico: la "mujer moderna", a menudo encarnada por artistas e intelectuales. ¿A través de qué discursos mediáticos, de cultura o de ideología, a partir de qué actividades, de qué lecturas se definía a una mujer como moderna? ¿Se consideraban ellas mismas –las artistas– mujeres modernas? ¿En qué sentido? Este conjunto de preguntas se han desarrollado en artículos y libros dedicados especialmente a casos de estudio de finales del XIX y principios del XX, y sobre todo hallamos ejemplos del periodo de entreguerras.[79] Incluso en una reciente exposición en el MoMa, museo que representa el paradigma de la narrativa *modernista*, se ha utilizado la noción "modern women" para titular una exposición en la que se propuso hacer una redefinición "políticamente correcta" (es decir, sin entrar en debate) de la idea de "arte moderno" a la luz de la

---

[77] La noción de autoridad femenina la desarrollan las pensadoras italianas de la diferencia partiendo del estudio de los textos de Hannah Arendt.

[78] Importante para desarrollar este aspecto de la relación entre mujeres es: Diótima. *La mágica fuerza de lo negativo*. Madrid: horas y Horas, 2004.

[79] *Vid.* nota 8 y, enn España el libro: Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid: Península, 2001.

presencia y contribuciones de las obras de las artistas que se encuentran en su colección.[80]

De alguna manera, mi interés por saber algo más de la concepción de la libertad femenina en las décadas de los 60 y 70, como hilo transversal en estas monografías, tiene que ver con la concepción de "mujer moderna" que circulaba en aquellas décadas. La figura de la artista es, especialmente en nuestro contexto social y político, al final del franquismo, parte del imaginario social de "la mujer moderna". Como me han confirmado las artistas entrevistadas: ellas eran vistas como mujeres modernas en su época y alguna, por ejemplo Silvia Gubern, se encontró encarnando este modelo de mujer. Entre otras muchas cosas, ser una mujer moderna en Barcelona en los años 60 y 70 era, en definitiva, tener ambiciones para la propia vida que no habían estado pensadas como deber o destino de la feminidad según los cánones heredados del franquismo. El solo hecho de ser artista de vanguardia ya formaba parte de una transgresión del modelo de mujer que existía en el imaginario social de la sociedad catalana. Lo que puede resultar interesante es explorar ¿qué relación había realmente entre las expectativas que ofrecía la vanguardia artística a las mujeres y sus aspiraciones? ¿Qué expectativas de libertad creativa y vital ponen en juego en la vanguardia conceptual, por ejemplo? ¿En qué medida se realizan?, o bien, ¿es posible considerar –a diferencia de lo que se ha dicho– que los escenarios de producción y recepción de la vanguardia conceptual redujeron significativamente el horizonte de sentido de las obras de las artistas que desarrollaban concepciones singulares del arte y de la creatividad?

Una de las investigadoras pioneras en hacerse preguntas de este tipo fue Laura Mulvey, teórica y ella misma cineasta que formó parte de la vanguardia en los 70 con películas y artículos críticos fundamentales. En uno de ellos, "Cine, feminismo y vanguardia", escrito en 1978,[81] Mulvey afirma que la posibilidad de existencia de las

---

[80] Butler, Cornelia y Schwartz, Alejandra (eds.) *Modern Woman. Women Artists at the Museum of Modern Art.* Nueva York: The Museum of Modern Art, 2. He apuntado una valoración de ciertos aspectos de algunas de estas operaciones que han tenido lugar en algunos museos europeos que definen el canon de la modernidad. Bassas Vila. Assumpta. " Com col·leccionar allò que no és capitalitzable?" a *Quadern de les idees, les arts i les lletres*. Sabadell: Fundació Ars (abril-mayo), 2014: 21- 24. http://quadern.fundacioars.org/com-col%C2%B7leccionar-allo-que-no-es-capitalitzable-col%C2%B7leccio-de-reflexions-des-de-la-practica-politica-de-la-diferencia-sexual-femeninai/ [Consultada: 20-09-2015].

[81] Lo escribió con motivo de una clase magistral en el programa "Mujer y literatura" organizado por el comité de Oxford de Estudios de la Mujer, tal y como lo explica en Mulvey, Laura. "Film, Feminism and the Avant-garde" en Jacobus, Mary (ed.) *Women writing and writing about women*, Oxford, 1978. Traducción catalana: "Cinema, feminisme i l'avantguarda" en

mujeres en la cultura depende de la posibilidad de desplazarnos del concepto exclusivamente masculino de la creatividad que se impone como normativo, incluso en la extensión que propone la vanguardia. Explica que en aquel momento, la década de los 70, existía, por un lado, el deseo explícito de las feministas de explorar lo que sería una práctica cultural en un marco libre, no patriarcal, y, por otro lado, un fuerte impulso de la vanguardia artística por crear una nueva estética a partir de la crítica al lenguaje de la representación, aunque en este caso, no se trataba de una crítica naturalmente vinculada a lo masculino, pero sí consciente de que los viejos lenguajes habían absorbido la ideología dominante "igual que una esponja absorbe el agua".[82]

Según Mulvey, las feministas – ella misma se cuenta entre ellas – consideraron que la vanguardia abría una puerta en su propia lucha, especialmente porque proponía la posibilidad de alterar radicalmente los lenguajes de la representación tradicionales, en los que las mujeres no se sentían reconocidas como autoras ni tampoco podían trabajar con los imaginarios creados sobre la feminidad. Por tanto, el anhelo de cambio profundo en la cultura de las mujeres es una importante fuerza de renovación de los lenguajes artísticos en los 60 y 70. Sin embargo, en los escenarios mixtos de la vanguardia –en el caso del cine norteamericano que fue el terreno de trabajo de Mulvey– las mujeres recelaron de la oportunidad que se abría. Dudaron de que la radicalidad de la vanguardia llegara a cuestionar también el dominio de los hombres de los escenarios culturales, y no estaban seguras de que el cambio trajera finalmente la ampliación del concepto de creatividad y cultura al que ellas aspiraban:

> "...las feministas han visto recientemente la vanguardia moderna como relevante en su propia lucha por desarrollar una aproximación radical al arte. En estos momentos todavía es una aproximación cautelosa, dadas las vacilaciones que necesariamente sienten las feministas ante cualquier aspecto de la cultura dominada por los hombres".[83]

Mulvey demuestra que la vanguardia en el cine y el feminismo de los 60/70 compartían algunos objetivos y mostraban cierto reconocimiento de autoridad entre ellos/as:

Faxedas, Lluïsa (com.) *Feminisme i Història de l'Ar*t. Girona: Documenta Universitària, 2009: 83-98.

82 Mulvey, L. *Op. cit*., 2009: 84.

83 *Ibid*., 2009: 84.

> "…de parte de las teóricas feministas hay una conciencia creciente de la tradición de la Vanguardia; y de parte de la Vanguardia, tanto entre directores como directoras, hay una sensación que el reto feminista es relevante".[84]

Principalmente, como se ve en la producción fílmica y también en buena parte de las obras visuales pioneras en aquellos años, la vanguardia se articulaba desmontando los modelos de representación tradicionales y convirtiendo explícitamente la cultura en un campo de batalla para la política. Como nos explica Mulvey, buena parte del cine experimental en los 60 trabajaba con modelos llamados de "estética oposicional o estética de la negación", es decir, la obra de vanguardia se articulaba "en oposición a" las películas comerciales. El cine interesó a mujeres cineastas de vanguardia y a mujeres feministas. Muchas de sus propuestas se centraron en estudiar los modos de representación, y poner en crisis o subvertir los modelos dominantes de representación del cine de Hollywood, de la publicidad, de los libros infantiles, etc. Por tanto, la vanguardia puso de relieve los contenidos sexistas y los roles rígidos que no permitían hablar de la libertad femenina. En esta línea, a las cineastas implicadas en la crítica de la representación les interesó crear y difundir imágenes más reales de las mujeres, como explica Mulvey, "mujeres fuertes e independientes", en las antípodas de la mujer frágil pero también de la "mujer fálica y fascinante como ejecutora de poder", la fantasía masculina que Hollywood había recreado a través del cine popular y comercial como contrapartida paralela a los melodramas, donde aparecían mujeres atravesadas por problemas sentimentales y traumas familiares. En este marco, continúa relatando Mulvey, el/la espectador/a debía conocer la estética que estas películas negaban para saber leer el nuevo código de lenguaje y producir significado a partir de lo que estaban viendo. Por eso, las prácticas del nuevo cine americano de los 60s hacían hincapié en las formas, acentuaban el papel del "significante" y mostraban abiertamente la complejidad de la narrativa en el proceso cinematográfico. Mulvey afirma que este trabajo interesó y fue desarrollado por cineastas feministas dedicadas al cine, pero algunas vieron que el trabajo con el significante no les resultaba suficiente:

> "Pero las mujeres no pueden darse por satisfechas con una estética que restringe el contra cine simplemente a la forma. El feminismo va ligado a su política; la experimentación no puede excluir el trabajo con el contenido".[85]

---

84 *Ibid*., 2009: 92.
85 *Ibid*., 2009: 96.

Una de las conclusiones de su artículo es que existió una gran dificultad para que la ruptura con la estética patriarcal encontrara una expresión formal más allá de la "estética de la negación": ¿cómo evoluciona una estética independiente para salir de la confrontación con la estética dominante?, se preguntaba Mulvey.

A partir de aquí, la teórica rastreaba en lo que considera una práctica cinematográfica feminista para concluir que, de hecho, se hallaba todavía en construcción. Su artículo reconoce que la presencia del feminismo de la segunda ola estaba siendo fundamental para abrir brecha en la cultura en manos de la tradición patriarcal. Primero vino la conciencia del dominio y discriminación, pero casi paralelamente apareció el impulso de crear genealogía femenina de la creación y un lenguaje capaz de modelar una estética nueva de acuerdo con las experiencias de las mujeres. Respecto a una genealogía femenina de la vanguardia, concretamente en el cine, Mulvey sitúa a Maya Deren con "Meshes of the afternoon" (1941) como "madre de la vanguardia." También concluye afirmando que el cine experimental estaba empezando a reconocer que las prácticas cinematográficas feministas estaban transformándolo y se alegra de que el trabajo de las directoras y de las teóricas feministas ganara "fuerza e influencia en los círculos experimentales."

Mi conclusión sobre su artículo es que existió una confluencia del deseo femenino de presencia y voz en la cultura, y las aspiraciones de cambio de las vanguardias de los 60/70, pero no estuvo exenta de tensiones y contradicciones. Precisamente, este es el campo de trabajo que ha emergido de manera sutil y tímida, pero latente, en mi investigación. La cultura de la vanguardia tardía está atravesada por cambios profundos en la política sexual. Llamamos "política sexual" a la estructura de relación que se establece históricamente entre los sexos, mujeres y hombres.[86] Las tensiones y modificaciones en este campo deberían situarse en el centro de la historia de la vanguardia porque son un proceso activo constitutivo de la modernidad.[87]

¿Qué bibliografía presenta casos de estudio de las tensiones y modificaciones que se dan en la política sexual en la vanguardia?

---

[86] *Vid*. capítulos 4 y 5 en el libro Rivera Garretas, María-Milagros. *La diferencia sexual en la historia*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.

[87] Uno de los ensayos que se atreve a hacer un estudio sobre el tema de la política sexual en la historia de la performance de la vanguardia norteamericana, desde un sofisticado sistema crítico posestructuralista es: Block, Susan. *What the Body Cost. Desire, History and Performance*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004.

El artículo de Naomi Segal “Sexual politics and the avant–garde: from Apollinaire to Woolf”[88] se basa en el análisis de textos de la primera modernidad, en el área de estudio de la literatura de vanguardia. Teniendo en cuenta que la vanguardia se presenta como una liberación del *status quo*, de las convenciones morales y de la propia estructura del lenguaje que las fundamenta, a Segal le interesa observar hasta qué punto esta liberación rompe con la política sexual establecida en el marco patriarcal. La autora estudia cómo se articula dicha “liberación” concretamente en la concepción del erotismo, utilizando un conjunto de textos concretos de autores/as que representan canónicamente la radicalidad de la vanguardia. Aunque reconoce que su selección de textos está determinada –y deja abierta la posibilidad de continuar trabajando con otros ejemplos– su estudio concluye con el argumento siguiente: el deseo masculino de ruptura que se explicita en los textos de vanguardia contra lo que llama “el erotismo de la virtud” –el concebido en la sociedad burguesa–, es reemplazado, en los textos de vanguardia por lo que, sin tapujos, ella considera “un erotismo de la violación y de la cautividad”, es decir, un erotismo en el que las mujeres no solo deben mantenerse en segundo plano sino que sufren las consecuencias de la violencia masculina patriarcal.

Por lo tanto, curiosamente, lo que se llama “la erótica transgresora de la vanguardia” sostiene y alimenta desde “lo moderno” una política sexual represiva y violenta contra las mujeres. Por otro lado, en el análisis de los textos de Virginia Woolf y de James Joyce seleccionados por Naomi Segal, la autora descubre otra cosa: la creación de nuevos imaginarios para la configuración de las relaciones de y entre los sexos. Su artículo llega pues a dos conclusiones. Por un lado nos alerta respecto al carácter patriarcal que puede tener la ”trasgresión” reconocida como moderna o de vanguardia,[89] cuestión que conviene pensar para no identificar directamente la vanguardia como una oportunidad de libertad para las mujeres. Por otro lado, nos indica que los cambios en la política sexual se convierten de hecho en sustancia de la modernidad, en algunos de los ejemplos más representativos de la modernidad literaria.

---

[88] Segal, Naomi. “Sexual politics and the avant-garde: from Apollinaire to Woolf” en Timms, Edwards i Collier, Peter (eds.) *Vision and Blueprints. Avant-garde culture and radical politics in early twenty-century Europe*. Manchester: Manchester University Press, 1988: 235-249.

[89] En este sentido, un estudio de la violencia patriarcal implícita y explícita en la vanguardia artística la encontramos en el libro de Juan Vicente Aliaga. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX.* Madrid: Akal, 2007.

¿Qué ejemplos tenemos en este último sentido, es decir, que den luz para estudiar cómo se va trasformando la política sexual en la vanguardia a partir de casos o aspectos del conceptualismo?

Un buen ejemplo de esta aproximación podría ser la reciente publicación coordinada por Cornelia Butler sobre la serie de pioneras exposiciones conceptuales organizadas por Lucy Lippard, conocidas como los "numbers shows" (1969 a 1974). Las muestras llevaban el título del número de habitantes de la ciudad en la cual se realizaban[90] y la última de estas exposiciones, *c.7500*, estuvo dedicada enteramente a obra de mujeres artistas conceptuales y tuvo lugar en el *Califiornia Institute of the Arts* en Valencia, California en 1973.[91] En esta publicación, una de las investigadoras, Sabeth Buchmann, se atreve a confirmar lo que Mulvey comentaba, que en Estados Unidos la vanguardia artística y social en las décadas de los 60 y 70 era predominantemente masculina todavía:

> "(...) Lippard's generation was affected by the social climate of the late 1960s and by the male–dominated sphere that characterized it: social change, in the form of an active response to mainstream avant–garde art constituted primarily by and for men (...)".[92]

Lippard da un paso adelante con la exposición *c.7500*, que, de hecho, quiere ser una respuesta, segun la curadora, a la "misperception, or indeed ignorance, as evidenced on some of her correspondence, about the dearth of women Conceptual artist". Por eso, Lippard no escoge a las artistas por ser o no ser feministas, pero sí por ser mujeres, según explica. Para Cornelia Butler, Lippard se encuentraba en aquel momento explorando el territorio significante que emerge en la correlación entre "female artist / feminist / conceptual territory", espacios que iba definiendo a medida que iba desarrollando su trabajo.[93]

---

90 Butler, Cornelia (ed.*) From conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Number Shows* 1969-74. London: Afterall Books, 2012.

91 Viajó a Seattle, Vancouver y Buenos Aires

92 Buchmann, Sabeth. "Introduction: From Conceptualism to Feminism" en Butler, Cornelia (ed).*Op. cit.*, 2012: 8.

93 De hecho, Lippard había organizado también una exposición llamada "Twenty-six Contemporary Women Artists" en 1971.

Esta crítica de arte norteamericana dedicada a la vanguardia concepual en sus inicios como curadora, enseguida empieza a poner en evidencia las limitaciones que tiene el estricto marco del conceptualismo para explicar lo que están haciendo las mujeres en el ámbito de la creación de nuevos lenguajes. Hay que tener en cuenta que en aquel momento pionero, Lippard no se había alineado todavía con el movimiento de mujeres en el arte que se iniciaba paralelamente a la vanguardia conceptual en esos años. Sin embargo, curiosamente, la exposición *c7.500* tuvo su sede en Calarts, LA, la universidad en la que Judy Chicago y Miriam Shapiro habían creado el *Feminist Art Program* en el 1971, dos años antes. Según descubro en esta publicación, Judy Chicago, que había abandonado su práctica minimalista al tiempo que crecía su conciencia feminista, se manifestaba en aquel momento en contra del conceptual porque lo consideraba "unfemale", pero cambió de opinión cuando visitó la exposición de Lippard.[94]

La idea de que el conceptual era "a–femenino", si se puede traducir así, podría parecer hoy en día una declaración incomprensible, si tenemos en cuenta el gran número de mujeres artistas que formaron parte de los eventos y prácticas así llamados en muchas geografías, y también visto lo que ha representado la herencia conceptual como referente para las artistas de los 90. Sin embargo, lo que pretendo exponer, como he indicado anteriormente, es algo más que una cuestión de cifras, porcentajes o dicotomías. Me interesa uno de los puntos que Cornelia Butler va desarrollando en este caso de estudio: la idea de que había una tensión muy clara entre la práctica conceptual y las aspiraciones de las mujeres en la escena de vanguardia, cosa que en el caso norteamericano resulta muy explícita, dada la fecundidad de la práctica feminista de arte que tuvo lugar en los 70. Y uno de los ejes de esta tensión fue la relación entre lenguaje y contenidos:

> "The relationship between artistic language and subject matter or attitude was a contested issue in feminism, especially in what related to the ability of Conceptual codes to express female concerns".[95]

Butler indica que algo sucede también cuando en las publicaciones canónicas de revisión del conceptual, por ejemplo, en el libro de Alexandre Alberro y Blake Smithson

---

94 Butler, Cornelia. *Op. cit*., 2012: 67.

95 *Ibid*, 2012: 12.

"Conceptual Art: A Critical Anthology",[96] no se incluye la exposición *c.7,500* de Lippard. Conociendo el esfuerzo de Lippard por mostrar explícitamente mujeres en el conceptual, por qué razón el profesor Tony Godfrey se pregunta tranquilamente en una de las publicaciones de difusión sobre la historia del arte conceptual: "Where were they? The curios case of Woman Conceptual Artists".[97] Estos ejemplos de omisión o de incomprensión pueden leerse como evidencias de que la escena conceptualista se considera naturalmente masculina y no quiere abrirse un debate que, para muchos resulta incómodo porque lleva a reconocer que la experiencia femenina del arte configura un territorio significante que se resiste a ser incorporado sin problemas en la historia de la experiencia masculina.

Asimismo, Cornelia Butler se detiene en otra de las cuestiones que indican conflicto, en este caso, a través de la propia trayectoria de Lippard. A partir del 1972, esta crítica norteamericana desarrolla una carrera curatorial interesándose no sólo en situarse contra la práctica *anti–modernista* y anti–mercado que proponía el conceptualismo,[98] sino entrando de pleno en la escena feminista. Butler se da cuenta de que en aquel momento Lippard abandonó la tercera persona que había estado utilizando en sus artículos y empezó a practicar la voz subjetiva, tal y como podemos leer en el ensayo dedicado a Eva Hesse. De esta manera, observamos que esta crítica fue consciente de que la relación con el lenguaje era un campo fundamental para deshacer la "neutralización" que se daba o se imponía de manera sutil también en los escenarios de vanguardia conceptual y en su práctica académica.

Otro de los artículos que me ofrecen pistas para detallar el campo de tensiones que existió en la política sexual en el marco concreto del conceptualismo es el artículo de Jane Wark, titulado "Conceptual Art and Feminism".[99] La autora también menciona que algunas pioneras feministas rechazaron el arte conceptual al inicio. En cambio, otras artistas se sintieron atraídas porque reforzaba líneas de trabajo que coincidían con sus objetivos y las ayudaban a desarrollar sus puntos de partida, como también hemos leído apuntado en el artículo de Mulvey. Wark se interesa en estudiar estas últimas,

---

96 Alberro, Alexander y Smithson, Blake. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, mass/Londres: The MIT Press, 1999.

97 Godfrey, Tony. "Where were they? The curios case of Woman Conceptual Artists" en *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998: 279-298.

98 Sara Sabeth cree que con este desplazamiento radical Lippard señala la relación entre *gender* (la sexuación) y la economía, y que esta es una contribución esencial a la evaluación crítica del canon de la "post-and-neo-avantguardes that is still taking place today."

99 Wark, Jane. "Conceptual Art and Feminism. Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin and Martha Wilson" en *Woman's Art Journal*, v.22 nº1 (primavera-verano), 2001: 44-50.

concretamente cuatro artistas: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleonor Antin y Martha Wilson, cuyas trayectorias iniciales formaron parte de la emergencia de la escena conceptual norteamericana y cuyas líneas de trabajo asumieron tempranamente la conciencia de las luchas feministas de la época.

La autora parte de los estudios de Benjamin Buchloh y Alexandre Alberro sobre el conceptual, las voces postmodernas más autorizadas en la revisión del relato de este movimiento de vanguardia. En esta línea de análisis, los artistas conceptuales son considerados "críticos culturales", es decir, se considera que parte de su práctica artística se constituyó directamente como una confrontación con las formas de producir, exponer, consumir y difundir el trabajo artístico en el mercado cultural. Por lo tanto, los conceptuales son artistas que desarrollaron prácticas auto–reflexivas (Alexandre Alberro) o bien trabajaron en lo que Buchloh ha llamado: "la crítica institucional". La situación social y del arte en los 60/70 los impulsó a posicionarse en una escena compleja en la que se discutía especialmente el rol político del artista. Para Buchloh, el conceptual fue muy consciente de las limitaciones del arte y se posicionó como una "dystopia": "disenchantment with those political master narratives that empowered most of the 20th century avant–garde art".

A partir de esta premisa, la tesis de Wark es que artistas como Martha Rosler, Adrian Piper, Eleonor Antin y Martha Wilson se volvieron escépticas en seguida respecto a la capacidad de la crítica cultural del conceptual porque observaron el poco interés en articular dichas prácticas con la política de los movimientos sociales (concretamente, ella se refiere a los derechos civiles y al feminismo). Las artistas sospecharon que, finalmente, los conceptuales estaban más interesados en instalarse en el marco protegido que les proporcionaba el debate del discurso artístico –el "anti–modernismo" al que hace referencia Benjamin Buchloh– que a lanzarse a la contradictoria escena de la transformación social y simbólica donde se corren fuertes riesgos, como demuestran las dificultades que vivieron las propuestas feministas en aquel marco.

Para argumentarlo, Wark propone una lectura de la serie de fotomontajes titulados *Bringing the war Home: House Beautiful* (1969–72) de Rosler. Esta obra tenía la intención de cuestionar las nociones de "visualidad" y "pictorialismo" clásicas de la fotografía moderna y de posicionarse, por un lado frente a la concepción clásica de la fotografía documental y, por otro, frente a la noción *modernista* del arte. Sin embargo se trata de obras que no pueden entenderse si no se reconoce su articulación con la

militancia de Rosler en la *New Left*, su posicionamiento anti–guerra de Vietnam y su conciencia feminista. La estudiosa comenta que aunque el giro conceptual estructura esta serie, el foco de Rosler es claramente la temática, es decir, la guerra (y, añado, la política sexual). Como comenta Wark, esta estrecha relación de Rosler con los movimientos sociales hace imposible mantener esta obra en las estrictas coordenadas de lo que Jeff Wall llama "fotoconceptualismo" (la estrategia crítica respecto al lenguaje fotográfico documental) y, aunque la reflexión sobre el lenguaje existe, la artista prioriza la dedicación a los temas sociales y políticos.

También el caso de Piper es relevante y muy conocido para demostrar la distancia que las propias artistas experimentaron en este sentido *versus* las prácticas conceptualistas ortodoxas cuando estas se iban legitimando como tendencia artística en las instituciones. La artista explica que revisó la obra que había pensado enviar a la exposición *Information* en el MoMa (una de las muestras que legitimaron las prácticas conceptuales en la escena artística moderna) y retiró su petición de inclusión en la exposición *Conceptual Art y Conceptual Aspects* que iba a celebrarse en el New York Cultural Center, enviando, en su lugar, un párrafo textual que hoy es muy conocido:

> "The work originally intended for this space has been withdrawn... I submit the absence as evidence of the inability of art expression to have meaningful existence under conditions other than those of peace, equality, truth and freedom". [100]

A partir de entonces Piper no quiso hacer obra que se leyera en parámetros conceptuales y empezó a trabajar con su propio cuerpo, en presencia, y en relación con la gente de la calle. Sus famosas *performances no–anunciadas* en 1970, donde ella era el objeto que *catalizaba* – en sus palabras– lo que ocurría entre el espectador y la situación creada, fueron un nuevo punto de inicio en su trayectoria. A partir de entonces, la artista se propuso replantear la relación con el público, encarnando ella misma el objeto de estudio y, poco después, haciendo explícita su toma de consciencia de lo que supone para ella la subjetividad como mujer negra. Resumiendo, estos dos ejemplos le sirven a Wark para apuntar que el conceptual ofrecía a las artistas recursos potentes en métodos y estrategias pero al mismo tiempo:

---

[100] Wark, Jane.*Op. cit*., 2001: 45.

> "Conceptual art's dominant preoccupations posed considerable limitations to the articulations of many feminist concerns, such as Rosler's insistence upon the previously unexamined links between the public sphere of politics and the private sphere of domestic life. Similarly, the subjective basis of Piper's work ran counter to Conceptualism's prohibition against subject–center inquiry as part of its general critique of modernist individualism".[101]

Para mostrar cuales fueron los temas que las conceptuales empezaron a plantear en relación con la cuestión de la subjetividad que ocupó el debate crítico en los 70, Wark comenta también algunos de los primeros trabajos de Eleanor Antin. Reconoce que para las mujeres, tanto el trabajo con la subjetividad como la cuestión llamada de la "otredad", ambas fundamentales en la teoría crítica de los 70, fueron muy importantes, planteadas como prácticas políticas. Lippard – en el estadio anterior a su conversión feminista – introdujo en 1973 el trabajo de Antin en su conocida antología de prácticas conceptuales *Six Years*[102] destacando exclusivamente la importancia de la temporalidad y el proceso. Pero las piezas de Antin de aquellos años eran – como apunta Wark– obras performáticas, irónicas, narrativas, ficcionales y encarnadas, donde lo que estaba en juego era precisamente su pregunta sobre la subjetividad en relación al lenguaje.

Entonces, ¿qué ofrecía el conceptual a las mujeres artistas? Wark no habla de magnas aspiraciones, como podría ser un mayor ámbito de libertad en la expresión de sus propuestas, sino que recoge la reflexión que Lippard hizo en alguno de sus artículos en el que señalaba que el conceptual era "barato, efímero, y sus medios tenían un carácter no intimidatorio... (lo) que impulsaba a las mujeres a participar". Esto, aunque parece una nimiedad ante tanto discurso elevado, puede considerarse seriamente para explicar parte de la historia. Asimismo, Wark señala que la condición "fragmentaria, descentrada y desinstitucionalizada" que Roland Barthes consideró paradigmática de aquel momento no había sido un objetivo real para las mujeres porque precisamente sus producciones siempre habían ocupado un lugar fragmentado en la cultura patriarcal y, justamente en los 60/70, estaban buscando como superar ese estadio.

---

101 *Ibid*., 2001: 46.

102 Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland: California: University of California Press, 1997.

El ejemplo de Martha Wilson le sirve a esta autora para indicar que aunque las mujeres artistas gozaron de un nivel de apoyo considerable por parte de sus colegas hombres que las ayudaron (según dice, más de boquilla que realmente), la escena artística de la vanguardia masculina en los 60/70 se mantuvo reacia a valorar las prácticas de las artistas porque éstas ponían demasiado énfasis en los temas. Por ejemplo, Martha Wilson se estrenó con trabajos textuales y foto–performances que documentó en postales, uno de los formatos clásicos del conceptual. Pero el tema sobre el que trabajó fue el estudio de su propio cuerpo, que aparece visualmente representado y es significativo en la lectura de la obra. La apuesta de las artistas por la investigación de los problemas de la representación del cuerpo de las mujeres no coincidía con la "anti–visualidad" que se consideraba signo "anti–modernista" y era distintivo de las prácticas conceptuales.

Wark concluye explicando que estos cuatro ejemplos podrían dar pie a considerar las prácticas conceptuales de las artistas como *contra–paradigmáticas*, y con esto dar por concluido el debate. Sin embargo, a ella – y a mí – le parece más interesante indicar que lo que se plantea es que existía un conflicto, que puede percibirse también en aquella *hostilidad sutil* por parte del conceptual respecto a las prácticas de las artistas que forman parte de sus filas y nos anima a explorarlo:

> "The dialogue these voices took up with Conceptual art can tell us much, not only about how certain of its strategies were adapted to the work of these four artist but about how their work changed its limitations and questioned of its principal values".[103]

Otro de los valores del artículo de Wark es que nos lleva a tomar conciencia de que el conceptual es muy reacio a incluir ninguna pregunta que partiera de sí ("a subject–center inquiry"). En cambio, en las prácticas artísticas de muchas mujeres feministas o inspiradas por el feminismo, "lo personal" fue un importante material de trabajo. El conceptual rechazaba también una cierta manera de entender "la visualidad" que contribuyó a considerar menos relevantes las obras de artistas que trabajaban los sistemas de representación de la experiencia femenina. Por último, esta autora apunta que las artistas se distanciaron de las reflexiones abstractas sobre el lenguaje (la autoreferencialidad) y del aspecto descorporeizado de las prácticas conceptuales.

---

[103] Wark, Jane. *Op. cit*., 2001: 49.

A mi entender, el valor del artículos de Wark es que problematiza a través de estos ejemplos el imaginario de la vanguardia conceptual entendido como una escena neutra e inclusiva y apunta algunos de los núcleos generadores de tensiones entre esta vanguardia y las mujeres artistas que formaron parte de ella. Por lo tanto, la vanguardia conceptual ofreció ciertas cosas a las artistas pero también negó otras que eran imperativas para las mujeres en aquel momento. La necesidad de desmarcarse – de manera temprana o más tarde – y de maneras muy diversas de la escena conceptual fue también una cuestión de "libertad ganada" por aquellas artistas que se dieron cuenta de que la retórica de ese lenguaje no coincidía con sus expectativas. Ahondar un poco más, al hilo de las trayectorias de las mujeres en la historia del conceptual, puede llevarnos a entender que no es suficiente con aspirar a una escena mixta de vanguardia para configurar una historia del arte renovada. Se trata de crear contextos de interpretación que sean capaces de leer aquellos movimientos que son incomprensibles o imperceptibles si no se reconoce la sexuación como fuente de sentido en la historia.

En esta línea de investigación, ha sido muy interesante para mi propósito encontrar una aportación que ha detectado una de las "incapacidades" de la teoría crítica para leer lo que la diferencia femenina aporta a las vanguardias, en este caso no exclusivamente a la conceptual. Se trata del libro de Susan Best, *Visualizing Feeling. Affect and the feminine avant–garde*, que señala un "ángulo ciego" en la historia del "arte moderno tardío" de los 60/70: la interpretación de la dimensión afectiva del arte.[104] La autora estudia prácticas que pertenecen al conceptual, al minimalismo, al *land art* y al cine estructuralista. Best demuestra que las aproximaciones de la crítica han rechazado de pleno "ver" e interpretar algo que ella sí percibe y no quiere negarse: el sentimiento y las emociones que producen las obras de muchas mujeres alineadas en las vanguardias anti–expresivas, entre las que se encuentra el conceptual.

Best cree que no se ha hablado de este aspecto que ella llama "afectivo", principalmente por dos razones: porque estos movimientos de la tardo–vanguardia se constituyen como anti–estéticos, anti–expresivos y anti–subjetivos, pero también

---

[104] Best, Susan. *Visualizing Feeling. Affect and the feminine avant-garde*. Londres/Nueva York: I.B. Tauris, 2014.

porque la crítica y la historiografía no han desarrollado instrumentos para interpretar esta dimensión de la obra.

Después de dedicar espacio a intentar definir lo que considera "afectos" – en relación con la teoría psicoanalítica y más allá– y de constatar la escasa y pobre terminología de que disponemos para discutirlos, acaba concluyendo que es importante darse cuenta de que, precisamente, el interés de la teoría de vanguardia del modernismo tardío en subrayar la tradición anti–expresiva puede ser un camino para entender porqué la historia del arte no ha sabido leer una de las aportaciones fundamentales de las mujeres a las vanguardias de los 60/70. La autora no pretende invalidar la tradición de interpretación crítica sino abrirla a otro espacio y así impulsar la posibilidad de relacionarnos con la vanguardia desde otro lugar. Con este desplazamiento también conseguiríamos movernos "towards a construction and the building of alternative feminist methods".[105]

Best es consciente de lo que supone entrar al trapo con el sentimiento en el arte. Buena parte de la teoría contemporánea feminista ha trabajado deshaciendo la relación entre mujer–sentimiento en contraposición a la relación hombre–razón. Pero aún a riesgo de que se la malinterprete – y quizás porque ya no le da miedo esa dicotomía – Best puede hablar del sentimiento en el arte desde otro lugar. Según expone, no quiere situarse en la línea del trabajo de los *Estudios Culturales*, que actualmente también están trabajando "el sentimiento y la emoción" como estrategias para interrumpir el significado.[106] Best considera que los afectos son precisamente el campo que ofrece un reto mayor a la interpretación. Ella misma acepta esta aventura y se propone hacer una lectura de las obras de varias artistas: Eva Hesse, Theresa Hak Kyung Cha, Ana Mendieta y Lygia Clark a la luz de estas reflexiones.

Best toma como punto de partida este descubrimiento que ha hecho, es decir, que la innovación que aportan estas artistas radica en la capacidad de saber articular las cualidades afectivas a través del lenguaje que crean para ese fin. Lo importante de su hipótesis es que se atreve no solo a nombrar lo afectivo sino que lo sitúa como una dimensión susceptible de lectura. ¿Por qué la reflexión de Best es pertinente en esta tesis? Porque ofrece una prueba argumentada de que trabajar la diferencia sexual en la lectura crítica aporta novedades interesantes. Best no pretende concluir diciendo

---

105 Best, Susan. *Op. cit*., 2014: 145.

106 Harding, Jennifer y Dreidre E. Pribram (eds.) *Emotions: A Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 2009.

que el trabajo de las mujeres aporta *la* dimensión afectiva de la vanguardia sino que nos enseña a valorar aspectos de la producción de las mujeres que solo son perceptibles y relevantes si sexuamos el conocimiento.

La autora se sitúa en la genealogía teórica que inauguró la exposición *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and From the Feminine*.[107] Su curadora, Catherine De Zegher,[108] había propuesto una lectura de la vanguardia del siglo XX a través aspectos poco trabajados que ella percibía en las obras de las mujeres artistas de vanguardia. De Zegher no situaba la producción de las artistas ni en los márgenes ni tampoco en el negativo (tal y como proponía Kristeva). Partía de la independencia simbólica, dejando de lado el eje de lectura de la vanguardia establecido por la lectura centrada en lo masculino. Best sitúa explícitamente su trabajo en esta genealogía que inaugura una nueva manera de empezar a historiar.

No es el momento de desarrollar aquí la lectura de Best y sus conclusiones, pero sí de subrayar que su punto de partida demuestra que se siguen abriendo nuevos puntos de partida para el estudio de la vanguardia de las mujeres cuando se opta por sexuar estas aproximaciones. Para Best, la posibilidad de enlazar "feeling and form" es precisamente un nuevo inicio, una posibilidad de afinar la percepción y observar "one of the 'different qualities of perceptibility' that feminist theory should illuminate."[109] Aunque se define "agnóstica" en relación a la cuestión de dar nombre y contenido a la diferencia femenina en el arte, cree que el "componente afectivo" se manifiesta de manera consistente y sustancial en el arte de las mujeres que ha estudiado, haciendo de ello un caso de estudio, y no una virtud.

Esta disposición a partir de un nuevo inicio ha sido fundamental también para otra autora, en un contexto geográfico y político muy diferente. Se trata de Donatella Franchi, una artista que participó en el movimiento feminista italiano articulando la política y el pensamiento de la diferencia en los 70 en Italia. He tenido la suerte de

---

107 Zegher, Catherine de. "Introduction. Inside the Visible" en *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and From the Feminine*. Cambridge, Mass. y Londres: The Mitt Press, 1994.

108 Tuve la suerte de ver la exposición en el *National Museum of Women In the Arts*, Washington D.C. y ha sido uno de los referentes más importantes para mi formación. Me he alegrado de ver como Best reconoce esta propuesta curatorial como una via clave para hacer historia feminista de la vanguardia en el arte del siglo XX, tal y como me pareció a mi cuando la comenté en una reseña de hace muchos años en una revista de Bellas Arte de la que he perdido referencia.

109 Best, Susan. *Op. cit*., 2014: 3.

conocerla y escucharla y de nutrirme de sus artículos y clases[110] en donde expuso la noción teórico–política que llama "novedad fértil".

Para Franchi, la vanguardia artística femenina en el arte de los 60 y 70 en Italia está en relación directa con la conciencia de libertad que desarrollaron muchas mujeres, principalmente en países occidentales, en los grupos de autoconciencia feminista en los que se ayudaron unas a otras a reconocer una nueva relación con la creatividad. Por tanto, la novedad en la vanguardia no es exclusivamente el producto material del arte, sino la nueva situación personal de muchas mujeres que transformaron sus vidas a la luz de estos procesos, y el arte de vanguardia estuvo implicado en ellos en algunos casos. Los procesos fueron singulares pero constituyeron un cambio sustancial hacia la independencia real y simbólica de las mujeres que desembocó en la emergencia de creatividad en muchos ámbitos de la cultura, a partir de la nueva manera que tuvieron de situarse en el mundo:

> "Esiste una presa di coscienza femminie che ha messo in circolo nuove energie creative, nel campo dell'sarte come in tutti i campi del sapere, nel modo di stare al mondo secondo i propi desideri, scardinando ruoli, reinventando linguaggi. Questa novità non sta tanto nella produzione di opere e di testi – le donne infatti hanno sempre creato – ma nella nuova coscienza di se stesse come soggetti creatori e in un modo nuovo, imprevisto, di vivere la creatività. Lo/la chiamo "la novità fertile".[111]

Para Franchi, el movimiento de las mujeres fue vivido y debiera ser explicado como una vanguardia, dados los puntos comunes que comparte con la contracultura de los 60 y 70 que se considera una de las fuentes:

> "Nella sua urgenza di cambiamento e di reinvenzione di linguaggi, la recerca espressiva delle donne del movimento degli anni Settanta può avere diverso punti in comune con la cosiddeta contro–cultura degli anni '60 e '70, che è sfociata nel movimento del '99: per esempio, l'aspirazione a eliminare la barriera che separa la creatività dall'impegno politico, l'arte e la letteratura dalla

---

110 Franchi, Donatella. "La novità fertile" en Franchi, Donatella (ed*.) Matrice. pensiero delle donne e pratiche artistiche (Quaderni di Via Doggana)*. Milan: Librerie delle donne, 2004. Un ejemplo de esta creatividad lo desarrolla en un reciente proyecto artístico que explicó en el artículo "La creatividad que pasea entre el arte y la vida" en *DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual*, nº 41, 2011: 26-38.

111 Franchi, Donatella. *Op. cit*., 2004:13

> vita, l'importanza datta al desiderio di ricostruire l'esistenza su basi non individualistiche. Sono, queste, posizioni comuni a tutte le avanguardie del'900, condivise poi dai movimenti degli anni '60 e '70". [112]

Esta artista se inspiraba y dialogaba con los escritos de una crítica de arte italana, Carla Lonzi, fundamental para las pensadoras italianas de la diferencia. Lonzi estuvo activa en la escena de vanguardia en los 60, compartiendo la vanguardia con los artistas creadores de nuevos lenguajes. En este aspecto su papel al inicio fue muy similar a la primera etapa de Lucy Lippard. Lonzi hizo una importante aportación en la reflexión de la función de la crítica de arte y en sus escritos dejó constancia de que la vanguardia masculina se apoyó precisamente en el trabajo de recepción que hacían las mujeres, quienes, a su vez, se negaban, escondían o bien no desarrollaban su creatividad porque sin independencia simbólica se sentían dirigidas a sostener como espectadoras la creatividad de los varones. Para Lonzi, la dinámica de poder en la política sexual patriarcal tiene un efecto destructor de la creatividad femenina, y lo explicita con su propia experiencia. A partir de aquí, como explica Donatella Franchi, a Lonzi se le abrieron dos posibilidades:

> " (...) una, quella usata fino ora, di raggiungere la parità sul piano creativo definito storicamente dal maschio, per lei alienante e riconosciutole dall'uomo con indulgenza; l'altra quella che il movimento femminista sta cercando, della liberazione autonoma della donna che recupera una sua creatività...' E conclude con parle folgorante 'Mettiamo in crisi il concetto che il beneficio dell'arte sia una grazia somministrabile. Non credere più ad una liberazione di riflesso fa uscire la creatività dai rapporti patriarcali".[113]

Por eso, Lonzi actúa de manera diversa a Lippard, y abandona definitivamente el sistema masculino del arte para desarrollar la creatividad a la luz de las relaciones políticas entre mujeres que nacen en los 70 en los círculos de autoconciencia feminista. Ella funda, con otras, el grupo de *Rivolta femminile* y una pequeña casa editorial.[114]

---

112 *Ibid*., 2004:22

113 *Ibid*., 2004: 29.

114 Una de sus publicaciones más importantes tuvo amplia repercusión en círculos feministas, también en nuestro país: Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale.* Milán: Scritti di Rivolta femminile, 1974.

Estas reflexiones han querido apuntar algunos campos del debate historiográfico, teórico–político, feminista que me han servido para abordar con conciencia esta investigación y las conclusiones finales que se derivan. Son pinceladas que señalan campos abiertos para trabajar más a fondo en futuros artículos. Mi ilusión es que puedan también ayudar a otras investigadoras cuando se planteen reconstruir y estudiar la trayectoria y obras de artistas de la vanguardia.

3. La trayectoria artística de Silvia Gubern

3.1. Escenas fundacionales de la infancia

Silvia Gubern Garriga–Nogués nació en Barcelona el 30 de julio de 1941. Su madre se llamaba María Victoria Garriga–Nogués Planàs y estaba casada con Santiago Gubern Salisachs. Fue la pequeña de cuatro; primero vinieron dos chicos, Santiago y Román y después su hermana Eulàlia, con la que se lleva un año.

La artista recuerda que vivió su infancia en un ambiente familiar de poca o nula comunicación, donde las relaciones personales eran rígidas y amargas entre los adultos. Las convenciones sociales modelaban las relaciones personales también, imponían silencios tensos y no permitían la demostración de afectos. Recuerda su casa como un lugar poco estimulante para una niña que se define como tímida, arisca, muy inquieta y libre.

Para explicarme esta situación, Silvia Gubern comenta que hay que entender hasta qué punto la vivencia de la guerra civil se había instalado en su casa[115]. Su madre era hija del banquero Manuel Garriga–Nogués y esta parte de la familia había compartido simpatías con el bando nacional. En cambio, la familia de su padre había estado comprometida fielmente con el bando republicano. Su abuelo paterno, Santiago Gubern Fábregas (Barcelona, 1875–1960), un conocido abogado catalanista admirador de Enric Prat de la Riba, fue diputado provincial (1909–13) y primer presidente del Tribunal de Casación de la Generalitat de la Cataluña durante 4 años en el marco del gobierno de la República española. Durante la guerra civil, su padre tuvo que huir y se refugió en Francia. La vuelta no le fue fácil porque el gobierno franquista le cerró el bufet en represalia contra su padre, y tuvo que confiar en su suegro para sacar adelante a la familia. El abuelo materno, Manolo, vivió en su casa, y sostuvo la economía de la familia en los momentos crítico.

La vivencia de malestar e incomunicación en el seno de la familia durante su infancia coincide con la época de la posguerra en Cataluña. También otras artistas más jóvenes que he estudiado (Fina Miralles, Àngels Ribé, Eugènia Balcells y Eulàlia)

recuerdan un ambiente de tenso silencio en sus hogares. Aunque en cada caso dan una explicación diversa, este es un dato importante para entender que la guerra civil española se coló en la intimidad de los hogares y afectó gravemente las realidades familiares, no solo en lo que concierne al mundo de las ideas sino en las relaciones de afecto durante muchos años después de que finalizara. En el caso de Silvia Gubern, su familia no sufrió penalidades materiales, pero el enfrentamiento entre los miembros de su núcleo familiar, la represión de la dictadura de Franco sobre su padre y el miedo se instalaron en su casa y repercutieron en su cotidianeidad cuando era una niña sin la madurez suficiente para hacer frente a los hechos y a la falta de afectos

Por otro lado, y no menos importante para mi investigación, este dato se añade a la complejidad que tiene, ya de por sí, la relación entre madre e hija. Como sabemos por los estudios de mujeres, esta es una relación singular, fundamental y a menudo compleja. En el caso de Silvia, el nudo con la madre comenzó, según me explica, en su infancia y aparece de manera constante en las entrevistas. Silvia nos da detalles muy duros de la vivencia con su madre desde pequeña: la describe como una mujer de la alta burguesía de Barcelona, guardiana de las normas de su clase social y de su religión, aferrada a "las verdades aprendidas como dogmas"[116]. Quiso reproducir y mantener a toda costa, incluso con hipocresía, este papel de representante de un mundo de hábitos e ideas incuestionables, cuando la realidad de su época era ya otra. Sin embargo, la artista describe actualmente con comprensión la gran dificultad que tenía su madre para aceptar y elaborar las emociones, a partir de la educación que había recibido, muy determinada por la ideología y la religión católica durante el franquismo. También le reconoce la devoción con que cuidó siempre de su abuela materna y la capacidad verbal para explicar historias. Pero el recuerdo de la fría relación de infancia se mantiene crudo: su madre apenas la abrazaba, rehuía el contacto con ella y no la apoyaba, nada de lo que ella hacía le parecía bien o suficientemente bien para merecer un alago por su parte. La sensación que le queda es que su madre proyectaba sobre ella una exigencia de perfección rígida e incomprensible para una niña. Esta vivencia de infancia le generó una gran dificultad para la elaboración real y simbólica del vínculo hija–madre. Sintió una "orfandad de vínculo" que le provocó mucho sufrimiento y la desestabilizó, como más tarde descubrió, produciendo también una falta de confianza en las relaciones entre mujeres. El mensaje que recibió de niña era que "las mujeres eran un peligro; las

116 Entrevista con la autora en Llinars del Vallès, 14 octubre, 1999, (documento en audio).

mujeres éramos rivales y poco solidarias."[117] Hoy en día, la artista habla de su madre con serenidad, desde el perdón y la comprensión, aun cuando reconoce que los conflictos madre–hija han tenido tremendas consecuencias y efectos destructivos en su vida.

Aquella falta de expresión emocional de afecto por parte de su madre fue suplida por ella reforzando su relación con su padre, a quien recuerda como figura fundamental en su infancia, "muy cercano y cariñoso". Santiago Gubern era abogado y en su tiempo libre escribía obras de teatro. Desgraciadamente, la muerte prematura de su progenitor (1955), cuando ella tenía 14 años, la dejó de nuevo huérfana de afecto. La rabia, el vacío y el desengaño frente a esta pérdida irremediable han sido emociones y sentimientos que Silvia ha necesitado elaborar posteriormente a fondo.

Aunque no es foco de esta investigación aproximarnos con detalle a la infancia de la artista ni ahondar en algunos de estos temas, considero que estos datos pueden contribuir a conocer mejor algunos aspectos de su obra y trayectoria posterior. En este mismo sentido, destacaré los episodios de su infancia que ella misma ha sacado a relucir cuando contestaba a mis preguntas sobre su interés por el arte y sus primeros procesos creativos.

3.2. Las aspiraciones artísticas

Remontándose a sus primeras aficiones, su primer impulso no fue ser pintora sino dedicarse a la danza y/o a la música. Le fascinaba el movimiento y la vibración del sonido. También asistía a clases de piano con resultados sobresalientes. Me cuenta que: "cuando era niña volaba, me encantaba el movimiento y hacía con mi cuerpo unos dibujos maravillosos en el aire. Iba a ver ballet siempre que podía. También escribía poesía y pintaba, como muchas niñas, pero me interesaba más el baile." [118] También se le pasó por la cabeza ser actriz y directora de orquesta porque le fascinaba el movimiento de las manos al dirigir.
Hoy se da cuenta de que esa inclinación natural por el movimiento y la vibración del sonido le señalaban algo que considera una enseñanza importante: "que la vida se

---

117 Conferencia de Silvia Gubern en la Facultad de Bellas Artes, (27.11.2000) (documento en audio). Invitada por la autora a un encuentro con el alumnado de la asignatura de Historia del arte contemporáneo.

118 Entrevista con la autora en Llinars del Vallès, 14 octubre, 1999 (documento en audio).

manifiesta a través del movimiento"[119]. Hoy en día la artista relaciona esta vivencia que nacía tan espontáneamente en ella con las prácticas orientales del qi gong y el yoga, por ejemplo, donde el movimiento del cuerpo trabaja para sanar el cuerpo y el alma. Su conversación actual fluye también a través del movimiento de las manos, como si estuviera haciendo un trabajo en el espacio con las energías. Sin embargo, Silvia Gubern no pudo seguir sus inclinaciones naturales y sueños de infancia porque no encontró apoyo en su entorno familiar para llevarlos a cabo e incluso, en alguna ocasión, se lo prohibieron explícitamente sus padres. Por ejemplo, como no obtenía buenos resultados académicos en el colegio, no la dejaron continuar estudios en aquellas áreas.

El colegio la aburría. Cursó primaria y secundaria en las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, en la Rambla Cataluña de Barcelona[120]. Lo que le enseñaban las profesoras –muchas de ellas religiosas– estaba muy desligado de lo que vivía, y le resultaba muy poco estimulante. Cuando volvía a casa se ponía a escuchar las cadenas de música clásica de la radio para poder bailar y hacer acrobacias hasta agotarse. Con la perspectiva de los años, se ha dado cuenta de que ese baile espontáneo que practicaba de niña la salvó de lo que podía haberse convertido en una enfermedad o una neurosis importante, dada la "situación de represión y oscurantismo terrible" que sentía vivir en el colegio y también en la familia. Aunque vivió la posguerra sin problemas materiales, sufría por no contar con un ambiente familiar y escolar en el que poder nutrirse de lo que llama un "alimento espiritual" y poder entablar comunicación profunda con los miembros de su familia, profesoras y amistades. Se recuerda a sí misma como una niña "salvaje" (con fuertes instintos) que buscó en los animales el afecto que necesitaba y encontró en la naturaleza una compañera de profundas conversaciones. Me cuenta que de niña se perdía por la montaña y hablaba con los árboles y los animales, dando rienda suelta a su deseo de amor y comunicación real. Reconoce que la naturaleza fue su mejor "escuela de aprendizaje".

Precisamente, una segunda escena importante que enlaza con procesos creativos posteriores es que, de niña, Silvia sentía una gran atracción e interés espontáneo por la contemplación de la naturaleza. Como veremos, esta relación con la naturaleza tiene un peso muy importante en todo su trabajo posterior en las artes visuales, en el

---

[119] Conferencia de Silvia Gubern en la Facultad de Bellas Artes, (27.11.2000) (documento en audio).

[120] Curiosa coincidencia, pues yo también fui al mismo colegio, aunque muchos años más tarde (1969-1987).

diseño y en la poesía, pero también en el desarrollo de su singular espiritualidad y comprensión del mundo. Como punto de partida recuerda que "en la naturaleza era feliz"[121]. La convivencia intensa con ella tenía lugar durante los veranos de infancia cuando, con la familia, se trasladaba a las afueras de Barcelona. En un primer momento, veraneó en el "Mas María", en Cabrils, un preciosa casa modernista obra del arquitecto Josep Pujol Brull[122]. Después, en Can Garriga–Nogués, en Llinars del Vallés, una casa de veraneo donde, a mitad de su vida, hacia el año 1988, se refugió para cultivar un camino de conocimiento interior. Desde entonces, se ha convertido en su domicilio.

De niña, Silvia sentía que en aquellos periodos estivales en el campo se rehacía anímicamente. Recuerda que era una niña introvertida que tenía mala relación con los adultos y pasaba largos ratos en relación solitaria con la naturaleza para huir del "aburrimiento, la intrascendencia, la superficialidad y la rutina que vivía en el mundo de las personas mayores".[123] Se quedaba con facilidad "en los cerros de Úbeda", empleando una expresión muy gráfica que ha utilizado para explicarme esos estados. Se refiere a momentos en los que se quedaba mirando algo, muy quieta y muy callada. Momentos que vivía de niña de manera tan habitual que incluso les puso nombre. Me explica que cada vez que presentía esta situación decía, "ya está aquí el Espíritu Santo". Seguramente utilizaba esta expresión porque era la que tenía a mano en el lenguaje que había aprendido en la escuela, pero no deja de ser curioso que una niña aplicara la noción abstracta del "espíritu santo" a una vivencia espontánea de relación singular con la naturaleza.

Hoy en día, Silvia Gubern puede explicar esta experiencia de pasividad contemplativa de otra manera, pero la descripción que hace de aquellos momentos en sus palabras de niña tiene actualmente mucho sentido porque apunta una vivencia espiritual experimentada de manera natural, libre y espontánea. Pero, ¿cómo eran esos estados que podemos denominar –para entendernos en un lenguaje común– estados de ensoñación, contemplación, meditación o ensimismamiento? Silvia los describe así: "Era como si algo me abrazara, me rodeara, me llenara, me nutriese... Sentía paz... ya no me hacía falta nada más, era un estado de unidad muy fuerte."[124]

---

121 Entrevista con la autora en Llinars del Vallès, 14 octubre, 1999, (documento en audio).

122 Sobre el Mas María http://vptmod.blogspot.com.es/2014/10/cambrils-mas-maria.html [Consultado: 27.01.2015].

123 Entrevista con la autora en Llinars del Vallès, 14 octubre, 1999, (documento en audio).

124 Entrevista con la autora en Llinars del Vallés, verano 2014, (documento en audio).

Así mismo, hay otra experiencia que Silvia Gubern vivió desde los 3 años como una "pura vivencia", en sus palabras, y ha sido muy significativa en su madurez para explicar ciertas búsquedas. Ella misma se reconoce como "una niña solar, vital, explosiva durante el día" pero, cuando llegaba la noche, se empezaba a encoger, tenía mucho miedo a la oscuridad y, cuando se iba a dormir, no conseguía conciliar un sueño tranquilo por causa de "terrores nocturnos". Los pánicos la molestaron a partir de un sueño que se le repitió muy a menudo durante un periodo de tiempo y que me describe:

> "Cada día soñaba que hacía un viaje a un lugar determinado, salía volando con mi propia cama por la ventana, veía toda Barcelona en panorámica, y me iba a los confines de la ciudad, donde caía por dentro de una torre invertida en la que se abría una puerta. Allí aparecían una serie de seres de formas y de aspecto terrible que me pedían que los ayudara y querían aproximarse a mí. Luego volvía a casa. Hacía cada noche este viaje (…) y, curiosamente, cuando me levantaba tenía ampollas en los pies. Mi madre me las curaba, me ponía tiritas."

Silvia Gubern no pudo compartir estas vivencias con su familia, ni con sus hermanos y hermana porque cuando lo contaba obtenía miradas distantes que la culpabilizaban y la consideraban rara y extravagante. Reconoce que se trataba de una experiencia muy extraña que con el tiempo olvidó, pero que, en años posteriores volvió a vivir. Cuando empezó a trabajar con el material de su propia vida –en la etapa que comentaré más adelante, en la que se formó en terapias de sanación en los 90– la artista investigó a fondo este episodio. Fue entonces cuando puso nombre a lo que había vivido de pequeña y en otros momentos de su vida: se trataba de "viajes astrales."[125]

En diversas entrevistas, Silvia Gubern señala también la importancia que tuvieron ciertas frases que decía de niña de manera espontánea. Hoy las considera como aspectos de la sabiduría que una trae implícita en la infancia, lo que ella llama "el conocimiento del niño/ de la niña", la intuición sobre el camino que se hace más tarde. Silvia recuerda que decía: "Prefiero la nada al todo, porque en la nada está el todo" o

---

[125] Silvia Gubern cree que estos viajes le mostraban lo que llama "una deuda kármica", es decir, de algo que debe hacer. Lo interpreta de la siguiente manera: debe volver al submundo del que ella misma había formado parte y liberar a seres que buscan "subir de vibración" en su desarrollo. También ha tenido otras experiencias donde ha reconocido la llamada de estos seres, cuando visitaba algunos lugares, concretamente en Besalú y en la Iglesia de Santa Anna de Barcelona. Cree que se produce en lugares donde se ubicaban antiguamente los barrios judíos.

bien, “Me apunto al ser, y no al hacer”. Formulaciones sorprendentes en boca de una niña.

La muerte de su padre, a los 14 años, fue un golpe muy duro para ella y la empuja a entrar en una época compleja, considerando que las relaciones con su madre eran distantes y difíciles. Al mismo tiempo, supone la palanca para llevar esas vivencias, extrañas a ojos de su pequeño mundo, más allá del círculo familiar. En aquellos momentos aspiraba a encontrar una vía de salida para vehicular sus experiencias y manera de entender la vida: “Entonces fue cuando empecé a intercambiar valores, a llegar a una toma de conciencia, y empezó a surgir algo en mí, delirios místicos macro cósmicos. A partir de entonces nació en mí la creatividad”.[126]

Otra vivencia de infancia que me interesa recoger en esta investigación es el hecho que Silvia, de niña, soñaba con ser un niño, porque percibía que ellos tenían mucha más libertad que las niñas. Esta experiencia, que comparten muchas mujeres de espíritu libre que aspiran a querer desarrollarlo, marca una relación también compleja con su diferencia femenina.

3.3. Una adolescencia “abrupta”.

En esta difícil etapa de la vida, Silvia Gubern recuerda que buscó consuelo y orientación, por un lado en lecturas científicas y por otro en la filosofía. Le interesaba conocer cómo funcionaba la mente humana. Por ejemplo, se introdujo en la psiquiatría y la psicología a través de libros que se compraba en el “Drugstore” o en librerías por donde pasaba. También consultó tratados de neurología, de acupuntura, de medicina china, de yoga, y le gustó la antropología de Claude Lévi–Strauss. Asimismo, le interesaba mucho la filosofía –una de las pocas materias, junto con la historia del arte, que le habían interesado en el colegio–, especialmente, los neoplatónicos. La obsesionaban las clásicas preguntas: ¿quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? El pensamiento filosófico le llegaba más que la literatura, aunque también en esta área descubrió algunos autores como Hölderlin, Antonin Artaud y los poetas malditos que escribían en la línea que bordea la clarividencia y la locura.

---

126 (Autor/a desconocido/a). “Silvia Gubern: La pintura tiene que reflejar la vida y la muerte” (entrevista) *El Noticiero Universal* (suplemento de verano), (martes 7 de agosto), 1984: páginas centrales.

En esta etapa, cuando barajaba posibilidades para su futuro profesional, pensó también en convertirse en actriz. En la década de los 50, no era sencillo para una chica de su condición social iniciarse en el mundo del teatro en Barcelona. Para las mujeres jóvenes iniciar una carrera de actriz sin el apoyo de la familia las ponía en una situación de riesgo social alto. Como también sentía pasión por la pintura y sabía que esta era una posibilidad factible, se decantó por cultivar su sensibilidad y su deseo de conocimiento a través de esta vía. Es interesante señalar que paralelamente a sus estudios de bachillerato superior en el mismo colegio, a finales de los 50, Silvia había recibido clases de dibujo de la pintora e ilustradora Núria Llimona, un recuerdo que también recoge Cirici en el artículo monográfico que le dedica en 1970 y en el que consigna que Silvia aprendió allí "la visión plana de los objetos y la captación de la forma por el color." En aquellas clases se dio cuenta de que la pintura académica no era su camino. No le interesaban los bodegones ni el estilo realista y tendía naturalmente más hacia la síntesis de las formas y, por tanto, hacia la abstracción. Sin embargo, su maestra supo apreciar su esquematismo natural y recuerda que la aplaudió cuando representó con tres rayas un bodegón de tres sardinas. Gubern nunca ha olvidado algunas cosas que Núria Llimona les decía. Por ejemplo, que no dejaran nunca de vivir y pintar "en estado de enamoramiento". No se refería a estar enamoradas de un hombre, sino de mirar y hacer las cosas desde una relación de profunda admiración y respeto a los objetos y al mundo, en definitiva, amando todo aquello que miraba.

3.4. Primera promoción de la *Escola Elisava*, 1961–64

Habiendo descartado apuntarse a la Escuela de Bellas Artes, porque en la época tenía fama de muy academicista, Silvia se matricula en 1961 en Elisava, una escuela recién creada al amparo del CICF (Centro de Influencia Católica Femenina, iniciativa de Maria Rosa Farré Escofet)[127]. Elisava fue la creación de un grupo de diseñadores, arquitectos e intelectuales de la sociedad catalana que creían en el rol fundamental del diseño en la modernización de la cultura del país. Es interesante saber que la escuela tomo el nombre de "Elisava" a partir del lema del Estandarte de San Ot, siglo XII, primera pieza de arte en Cataluña que se conoce firmada por una mujer: "Elisava me fecit"[128]. El proyecto de escuela fue concebido durante 1960 y apostaba por una

[127] Pinto, Josep Maria. *Elisava, des de 1961.* Barcelona: Elisava, Escola Superior de Disseny i Ingenyeria de Barcelona, 2014: 31.
[128] Ibid.

pedagogía innovadora. La idea la fraguó el tándem Alexandre Cirici Pellicer y Albert Ràfols Casamada, inspirados por la historia de la Bauhaus y concretamente a partir de programas pedagógicos de algunas otras escuelas que recogieron su legado, especialmente, la Escuela de Ulm en Alemania.

Dirigida por el pintor Albert Ràfols Casamada, Elisava tuvo en la primera plantilla del equipo directivo a intelectuales y artistas catalanes relevantes, casi todos hombres: el mismo Alexandre Cirici Pellicer– que ya daba clases en la escuela de secretarias de la misma institución del CIFC (donde enseñaba publicidad)–, Josep Maria Espinàs, Gonçal Lloveras, Manuel Ribas Piera, Jaume Rodrigo, Josep Maria Subirachs, Frederic Pau Verrié y Mercè Colomer como secretaria. En los primeros años tuvo entre sus profesores a muchas personalidades del mundo del arte, la arquitectura y la cultura barcelonesa, entre los que podemos citar a Oriol Bohigas, Francesc Todó, Maria Girona, Josep Guinovart y Toni Miserach, entre otros. Siendo una escuela exclusivamente femenina, casi todo su profesorado era masculino en las primeras épocas. Fue la primera escuela que procuró estudios de diseño en España con metodología innovadora y reconociendo un importante lugar para las humanidades y el arte.

Estudiar en Elisava representaba, en aquel momento, tener acceso a unos estudios rigurosos que profesionalizaban a las mujeres en los campos del novísimo ámbito del diseño, pero a la vez ofrecían una importante cultura artístico–humanista desde una pedagogía del arte innovadora, mucho más interesante que, por ejemplo en aquel entonces, la Escola de la dona y la Escuela de Bellas Artes. La metodología de trabajo y enseñanza era fundamental en todas las iniciativas del CICF y en Elisava esta vocación fue impulsada por las inquietudes del equipo inicial, que llevó a cabo una toma de contacto con pedagogías punteras visitando prestigiosas escuelas de diseño de Europa y USA, cuyos ejemplos sirvieron de modelo para elaborar la estructura y los programas de Elisava. Silvia formó parte de la primera promoción graduada en Elisava. La escisión de profesorado que se produjo en esta institución años más tarde la sorprendió cuando le faltaba un año aproximadamente para finalizar sus estudios. Ella fue parte del alumnado que migró a la escuela Eina, por lo que no dispone de documento que certifique el final de esta diplomatura en Elisava.[129]

[129] Aparece como alumna de Elisava de la primera promoción en la historia de esta escuela, en el libro citado.

Silvia Gubern estudió “grafismo”, una de las dos opciones de los estudios de diseño que se ofrecían al inicio (la otra, “interiorismo”). También asistió a las clases de pintura y teoría que le fueron interesando mucho más. Sus primeros trabajos de estudiante están inspirados en las poéticas de quienes consideró en aquel momento sus maestros. Por un lado, el pintor Albert Ràfols Casamada, en aquellos años 60, había empezado a trabajar con el *collage*, introduciendo de manera sutil recortes de los periódicos en sus cuadros, desviándose de la abstracción lírica que le caracterizaba pero manteniendo cierta atmósfera subjetiva. Por otro lado, recuerda que admiraba obras de algunos expresionistas abstractos norteamericanos. Le había impactado mucho un cuadro de Rothko que vio durante su adolescencia en una exposición internacional de pintura en La Virreina y otro de Arp. Conectó profundamente con estas obras por “su simplicidad y a la vez capacidad sintética y expresividad con el color”[130]. También como referencias iniciales cita a Kandinsky y a Paul Klee, artistas que hacían de la pintura un lugar de meditación. Concebía la pintura como un espacio y un tiempo para desarrollar el sentido de la existencia y así me lo cuenta: “Me interesaba la cuestión filosófica y metafísica: el todo y la nada. Y siempre prefería la nada porque en la nada está el todo en potencia... el todo ya vendrá, la nada es la gran matriz donde entran todas las posibilidades.” Estos son referentes en sus inicios, sin olvidar las clases de Alexandre Cirici Pellicer, a quien considera un “maestro adorable” porque –según explica– en sus clases se respiraba una gran libertad y creatividad.

Cirici impartía “Teoría de la forma”, una asignatura que él mismo había creado sin manual. Silvia recuerda que la clase de este intelectual era muy “Zen” (curiosamente él había estado desde muy joven interesado en el Zen, según confiesa en sus memorias, y había creado una empresa de diseño con este nombre)[131]. En sus clases: “Cirici nos preguntaba por qué la forma de las cosas es así, por qué una pera tenía forma de pera y un árbol de árbol... e íbamos pensando estas sutilezas del pensamiento que me encantaban”[132]. Fue una experiencia clave en su formación, una clase de la que todavía guarda apuntes y que utilizó como base de muchos ejercicios cuando ella misma fue profesora en la escuela Eina. Por otro lado, como veremos, a lo largo de los años, Cirici siempre apoyó el trabajo plástico de Silvia Gubern, a través de crónicas de

---

130 Entrevista con la artista en Llinars del Vallés, 14 octubre, 1999 (documento en audio). Silvia corrige la anécdota de la pintura de Arp que apunta Cirici en su artículo: la vio en una exposición en la Virreina, no en su casa.

131 Cirici, Alexandre. *El temps barrat*. Barcelona: Destino, 1973.

132 Entrevista con la autora, Llinars del Vallés, 14 de octubre, 1999, (documento en audio).

exposición que dieron visibilidad a su obra en los medios y de textos críticos donde combinaba la intuición y el análisis de su trayectoria desde perspectivas muy afinadas, no sólo al inicio sino también en momentos más complicados.

3.5. Primeras exposiciones en la escena local del arte en Barcelona

Colectiva: "Exposición de arte de los socios y amigos del Instituto en homenaje a la memoria de Ramón Rogent," Instituto Británico de Barcelona, 15 – 29 de febrero, 1964.
Individual: Instituto Británico de Barcelona, 30 de noviembre–15 de diciembre, 1964 (Premio B.I.R.A.C.).
Colectiva: IX Salón de Mayo, Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, Barcelona, 1965.
Colectiva: Bienal de Pintura Ciudad de Tarrasa, 1965.
Colectiva: "Última Promoción", **Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 28 de diciembre 1965 al 9 de enero 1966.**

Su paso por la escuela Elisava fue intenso y exitoso. Cuando todavía era estudiante se incluye una obra suya en la **exposición de homenaje al pintor Ramon Rogent que se celebró en el Instituto Británico de Barcelona del 15 al 29 de febrero, 1964**. La muestra incluye obra de artistas invitados con trayectoria, como el mismo Ràfols Casamada, Josep Maria de Sucre, Guinovart, August Puig, María Girona… y otros más jóvenes. Asimismo, en el marco de este homenaje se abría una convocatoria para el premio al **concurso B.I.R.A.C. (en memoria del pintor Ramon Rogent)** para artistas noveles. El concurso se dirigía a aquellos pintores menores de 30 años que no hubieran realizado ninguna exposición individual. Se presentaron 34 artistas. En la lista destaca una alta presencia de mujeres. La obra de Silvia titulada "Abstracto" fue merecedora de este primer premio de pintura, en la edición del año 1964. El jurado estaba formado por: José Mompou, Federico Lloveras, Albert Ràfols Casamada, José María de Sucre, Llorens Artigas, Alfonso Serrahima, Alexandre Cirici Pellicer, Juan Cortès y John Whybrow.


EXPOSICION DE ARTE
DE LOS
SOCIOS Y AMIGOS DEL INSTITUTO
RAMON ROGENT

Fig. 1

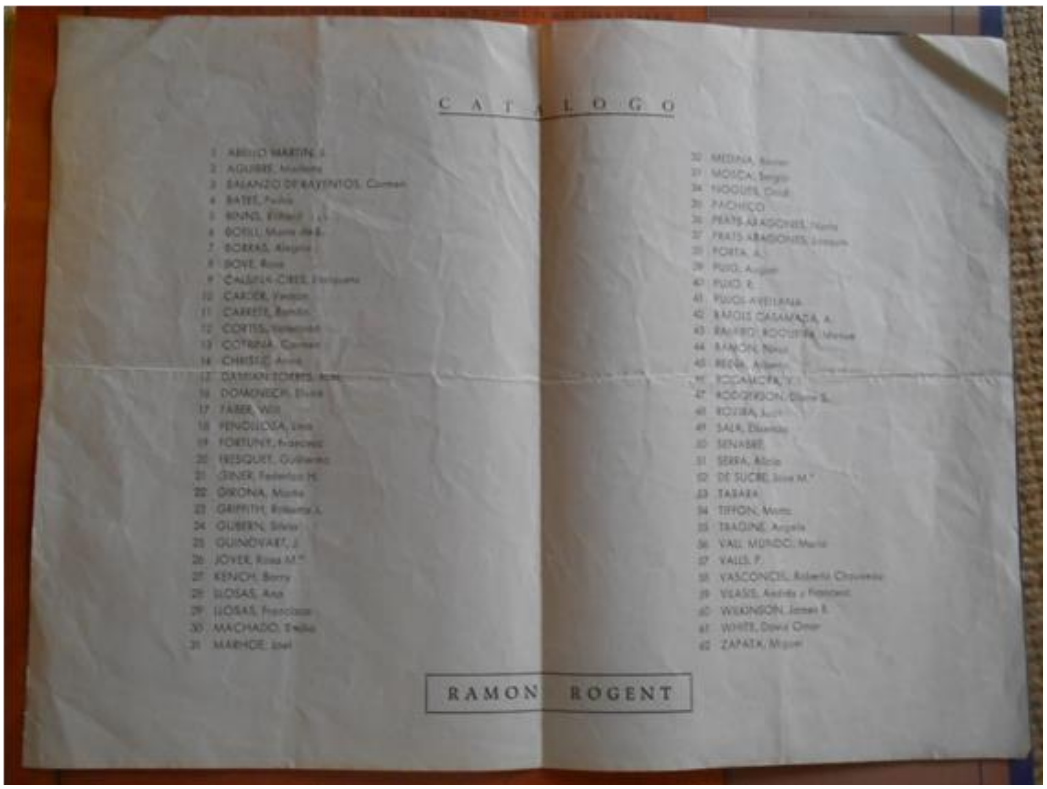

CATALOGO
RAMON ROGENT

Fig. 2

Con la primera exposición que le correspondió como premio, se le abren las puertas para desarrollar una carrera artística como pintora en Barcelona. Esta primera muestra se inauguró en el Instituto Británico de Barcelona (30 de noviembre–15 de diciembre, 1964). La joven promesa presentó pinturas y *collages* que pudieron verse al lado de las cerámicas de Sergio Mosca, joven ceramista ganador del mismo galardón en el

ámbito de artes aplicadas. Acudió mucha gente del mundo cultural a la inauguración y también su madre.



Fig. 3

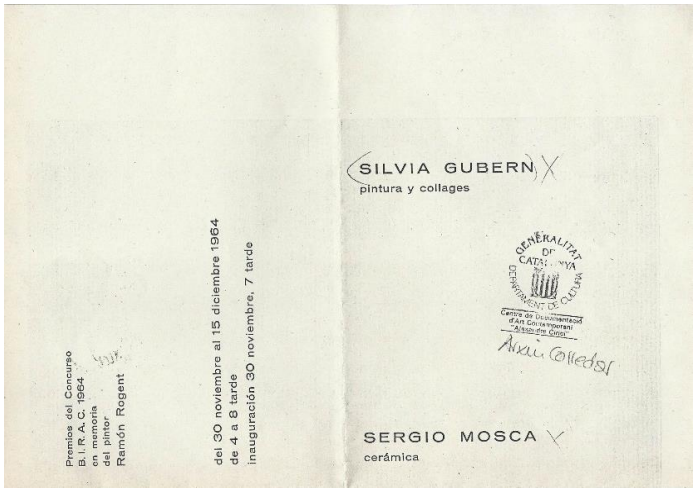


Fig. 4

En el folleto que imprimió esta entidad, situada entonces en la Avda. del Generalísimo 532 Franco (hoy la Diagonal), el pintor y profesor Albert Ràfols Casamada escribe una breve presentación a la obra ganadora, en la que destaca el talento y la originalidad de la joven artista. Reconoce en ella "un gran deseo de elaborar un lenguaje propio y apto para la comunicación visual" y cree vislumbrar un "fuerte temperamento de pintor". Es curioso cómo el deseo sincero de alabanza de su maestro se afianza en uno de los contrafuertes clásicos de la cultura masculina: se le da valor al trabajo de una mujer artista masculinizando el oficio de pintor y describiendo las obras en términos que le añaden características tradicionalmente asociadas al artista de sexo masculino: "Sus pinturas violentas e instintivas, pero no alejadas de la razón ni de la sensibilidad..." [133]

He tenido ocasión de ver un par de estas primeras pinturas que componían la exposición en una colección privada[134] y en algunas imágenes reproducidas en los artículos de la época.

En la elogiosa reseña de la revista *Serra d'Or*, Cirici describe las pinturas y cita los materiales incorporados como *collage*: periódicos, pasamanería, cenefas, papel secante, un medallón retrato, y una gran variedad de imágenes de segunda mano: fotografías (destaca la de Charles Chaplin), números, letras.... Destaca la combinación de colores y el lirismo que se desprende de las obras que este crítico lee como "paisajes industriales". En las fotos del evento, pueden percibirse algunos de sus

133 Casamada, A. Ràfols. "Silvia Gubern. Pintura y collages" (texto de presentación). Barcelona: Instituto Británico, 1964 (folleto s/n).

134 Colección de Lali Gubern. La artista cree que podrían localizar algunos más en casa de amigas compañeras de clase de aquel momento.

cuadros y se aprecia el *collage* con imágenes de periódicos, así como algún objeto insertado; un pincel, por ejemplo.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Silvia Gubern entra en la escena artística por la puerta grande. Alexandre Cirici la considera “la gran revelación del otoño” y la pone de ejemplo para demostrar el éxito de la pedagogía “sintética del arte” de la escuela Elisava y el potencial de los/las jóvenes artistas allí formados/as. Se deshace en elogios sobre la originalidad y calidad de sus obras que destaca de entre las de otras alumnas (Rosalia Pujó, Mariona Aguirre, Dolors Cabassa) y aconseja al público que esté atento al desarrollo artístico de esta artista.



Fig. 12

En las críticas de la época,[135] más duras que la entusiasta mirada de Cirici, las obras de Silvia Gubern se relacionan con la corriente del “pop art” por los “pegados” (se entiende, el *collage*), pero también, en algunos textos, se habla de cierto “informalismo”. José Corredor Matheos critica la facilidad y el efectismo de lo que llama “el sarampión popartista” y la riñe por la facilidad que supone caer en el mimetismo de esta corriente que triunfa internacionalmente, y también por quedarse en lo meramente decorativo.[136] Aunque en otra de las crónicas, un cronista destaca

135 Recortes de prensa sin referencia bibliográfica.

136 Corredor Matheos, J. “Silvia Gubern y Sergio Mosca en el Instituto Británico. “Las exposiciones.” *Destino*, nº1964 (12 diciembre), 1964.

positivamente el “sentido decorativo de buen tono” de sus pinturas y pone de relieve lo que llama “la gran pasión por el color” y el carácter organizado y reflexivo de la composición. Una tercera crónica considera sus pinturas tímidas y edulcoradas, aunque valora su “buen gusto y notable sentido del color” y la anima a seguir desarrollando sin timidez “la delicadeza y la finura” de sus composiciones y la “graciosa expresividad”.[137]

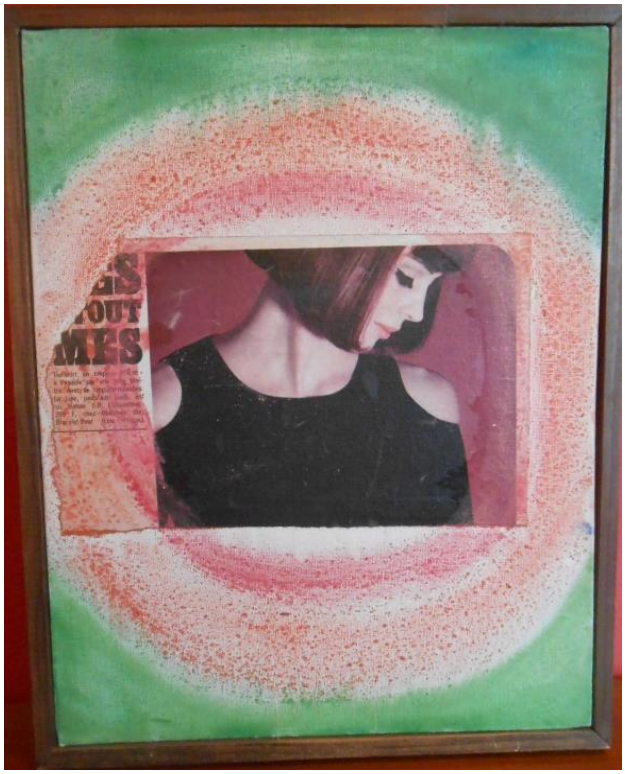


Fig. 13

En esta primera exposición, sus obras debían mucho a la influencia de su maestro Albert Ràfols Casamada y las recuerda como: “pinturas de colores muy planos y muy ‘fauvistas’, composiciones regidas por la horizontal, en general de composiciones abstractas, pero con algunos símbolos y figuraciones discretas”. No se acuerda de por qué empezó a introducir elementos externos: “papel de periódico, la imagen de una mujer que me gustaba y que vi en una revista de *Elle* o de un *Vogue*, cenefas en papeles que había descubierto y comprado en Mallorca, y algunas cosas que encontré en “Els Encants” de Barcelona, donde me gustaba ir. También algunas cifras, porque ya me interesaba la numerología”. Silvia era consciente de que estaba buscando un lenguaje: “en aquel momento todavía no lo tenía, estaba experimentando...”.[138]

---

137 Recortes de prensa sin referencia bibliográfica.

138 Entrevista con la autora, Llinars del Vallés, 14 de octubre, 1999 (archivo audio).

Mientras repasamos aquellas obras no recuerda que les pusiera título.[139] Reconoce que convivían dos lenguajes, abstracción y figuración, una dualidad expresiva muy marcada. Por un lado, una vía de trabajo poético–lírica y, por otro, un aspecto salvaje. Las dos obras que he podido ver tienen de base una pincelada expresiva y gestual que contrasta con la estructura organizada en bandas y un collage cuya imagen adquiere protagonismo. Lo gestual constituía una especie de "depósitos de rabia", comenta la artista, y también podrían entenderse como signos de potencia y de mucha vitalidad. Recuerda que no sabía cómo ubicar esa fuerza que le salía crudamente. Vendió bastantes pinturas de aquella exposición[140].

Durante el mes que duró esta primera muestra, Silvia Gubern conoció a Jordi Galí, aparejador y también pintor. Galí se había formado de manera autodidacta en el campo de la pintura y ya tenía presencia en las salas de exposiciones de Barcelona cuando se conocieron. Por ejemplo, Galí había formado parte en 1964 de la hoy mítica exposición colectiva "Machines" (Galería Lleonard, Barcelona, 1964), un acontecimiento importante de vanguardia en Barcelona. Visitó una de sus exposiciones, la de la galería Belarte en la calle Consejo de Ciento y descubrió que este joven artista también utilizaba el *collage* y tenía una sensibilidad afín. Recuerda que, poco después, lo invitó a una conferencia que dio Alexandre Cirici en Elisava. Así empezaron una relación de amistad que desembocó en una relación de pareja y poco después en matrimonio.

En mayo de 1965, presentó obra al **IX Salón de Mayo**, un certamen que cada año proponía una panorámica de las nuevas promociones y corrientes artísticas. Artistas jóvenes y consagrados, nacionales y extranjeros, cuya obra se situaba en las diversas secciones que componían el certamen: pintura, escultura y artes suntuarias, celebrado en la **Capilla del Hospital de la Santa Creu de Barcelona**. Silvia había empezado a trabajar también en tres dimensiones y recuerda que expuso una escultura metálica pintada. Ella diseñaba la forma de estas esculturas y las enviaba a hacer a un taller de metalistería o de carpintería, según decidía en metal o en madera. Las formas tendían a ser básicas porque le interesaba mucho la geometría. Luego ella misma las pintaba de colores brillantes.[141]

---

139 Las dos pinturas que he podido ver no tenían ni título ni tampoco firma.

140 Algunas pinturas de esa época pueden estar todavía, según la artista, en el sótano de la casa Galí-Gubern.

141 La colección de Beth Galí tiene una de esas esculturas y la hija de Àngel Jové tiene otra.

En la crónica de la revista *Serra d'Or*, Alexandre Cirici clasifica las tendencias que observa en la obra de los/as artistas catalanes en el IX Salón de Mayo. Curiosamente, no cita la obra de Gubern y, sin embargo habla de quienes serían sus compañeros de viaje artístico y vital: Antoni Llena, en el apartado de "lírico con complacencia"; Àngel Jové como "lírico en revuelta"; y a J. Galí en la sección "épica del objeto." [142]

El mismo año 1965, la artista participó en la **Bienal de pintura de Terrassa** organizada por la asociación "Amics de les arts" de la localidad y, a finales de año, expuso junto con Àngel Jové, Jorge Galí y Albert Porta en la exposición colectiva **"Última Promoción" (28 de diciembre 1965 al 9 de enero 1966)** organizada por la comisión de cultura del **Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en Barcelona**[143].

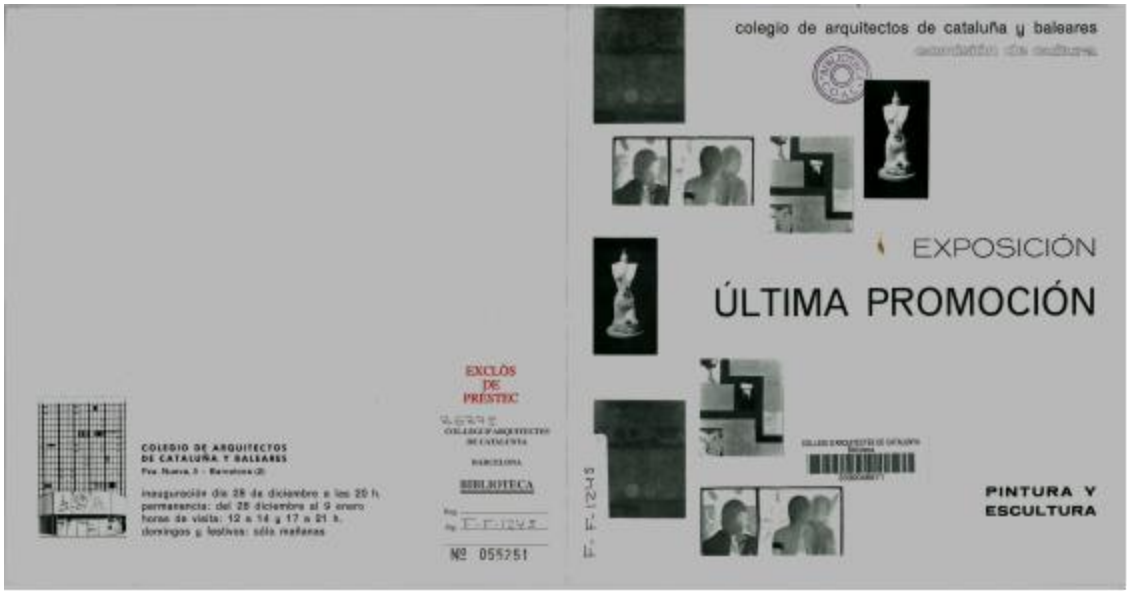


Fig. 14

Las exposiciones de arte se hacían habitualmente en la "Sala Picasso", en el primer piso del edificio del Colegio. La obra de Silvia Gubern reproducida en la portada del modesto folleto en blanco y negro que acompaña la exposición, es una pintura dividida en secciones irregulares, formando rectángulos en vertical y horizontal. Identifico tres imágenes en diferentes recortes de collage. En la parte superior izquierda, unas

142 Portell, Susanna. "Iniciatives i plataformes per a nous escenaris d'actuació" en *60's versus 80's. literatura, música i arts visuals a Girona i a Cataluña (1960-1980)*. Girona: Museu d'art de Girona, 2003: 286-87. Hay una tesis doctoral de López Vicens, Elena. *El Salón de Mayo, 1956-69. Barcelona. Incidencia de un certament plural y colectivo en la vida cultural y artística de su época*. (Dirigida por Teresa Moreno Rivero). UB, 24 marzo, 1995.

143 Folleto de exposición en la biblioteca y archivo del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona.

piernas femeninas cruzadas bajo un delantal casero y zapatos puntiagudos de vestir, imagen que parece proceder de una revista antigua; en la parte inferior, un clásico rostro femenino de mujer sensual que parece extraída de un anuncio publicitario sobre alguna actriz de cine, y en el centro, la reproducción de la pintura “Mujer en la ventana” (1822), del pintor romántico Caspar David Friedrich, que había recortado de alguna revista.

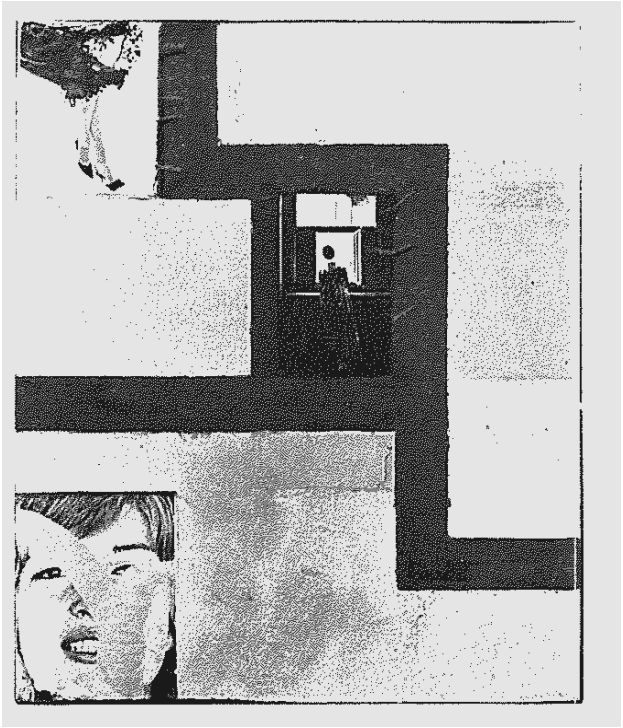


Fig. 15

El hecho de que Silvia eligiera, en general en estas primeras obras, imágenes de mujeres para sus pinturas, da pie a pensar que se inclina de algún modo por una cierta reflexión sobre la imagen de las mujeres en la cultura de masas. Según me ha contado, le interesaba el mundo de la moda y ella misma confeccionaba algunas cosas de su propia indumentaria, por lo que consultaba revistas como *Elle*, *Marie–Claire* y *Vogue*, donde eventualmente también aparecían reproducciones de algunos cuadros en secciones de cultura. Sin embargo me cuenta que no estaba interesada en una crítica a la representación. Su búsqueda es de otro tipo. Las imágenes son extraídas del paisaje social, y situadas en el territorio de la pintura en una composición tipo “Mondrian”, como signos representativos de su propia sensibilidad.

La figura femenina en la reproducción del cuadro del pintor Friedrich está en una situación de contemplación de la naturaleza. Recordemos que la relación con la naturaleza es una experiencia fundacional para Silvia en su niñez y se halla en el

substrato de su vocación por el arte. Por lo tanto, aunque la pintura tenga una "pátina pop" en la época, por el uso del *collage* con imágenes de los medios impresos, sus contenidos y orientación no parecen apuntar al universo que fascinó a los artistas amantes de la cultura de masas. Por el contrario, a la luz de su trayectoria posterior, las primeras obras de esta artista convierten imágenes en signos más profundos, como si guardaran un secreto más allá de la inmediatez de la imagen que muere día a día en los medios impresos.

Dada la buena acogida de estas tres primeras exposiciones en la escena local del arte, la intención de Silvia Gubern en aquel momento era dedicarse a la pintura en cuerpo y alma. Soñaba con irse a Nueva York y seguir allí una carrera de pintora. Sin embargo, la vida la llevó por otro camino.

3.6. Ser artista y ser madre a mitad de los 60

Enamorada de Jordi Galí, Silvia Gubern concibió un hijo. Decidieron casarse en Barcelona el 24 de Mayo de 1966[144] e irse a vivir a la torre de los Galí (c/ Escultor Clarassó, 4, Barcelona). Aunque su matrimonio y su maternidad no fueron planificados ni contaran con el apoyo que brinda una buena relación con la madre, confiesa que asumió libremente continuar con la gestación: "Tuve mis dudas, pero hubo una fuerza muy grande que me dijo: ¡llévalo adelante! He de reconocer también que mi pareja, Jordi Galí, lo tenía clarísimo y me apoyó al cien por cien". Tenía 24 años cuando en 1966 nació su hijo Samuel y recuerda que vivió esta primera época de crianza con desasosiego: "No estaba preparada para la maternidad y me sentía agobiada, me faltaba aire."

Silvia Gubern se instaló en la Torre de los Galí, que se convirtió en la Torre Galí–Gubern y fue su casa durante aproximadamente siete años (1966–73)[145]. Hoy en día es conocida en los relatos de historia del arte de vanguardia en Cataluña como "El Maduixer", porque en su jardín había fresales y fue la sede de un evento que tendría importantes consecuencias en la escena de vanguardia artística y cultural de Barcelona, como explicaré más adelante. Al poco de su llegada acogieron en casa a otros amigos como huéspedes fijos o temporales e iniciaron una convivencia en

144 Silvia Gubern estaba embarazada de cinco meses.

145 A Silvia le cuesta fijar fechas, no recuerda exactamente los años de esta estancia. Lo hemos calculado a partir de hechos pero no me atrevo a dar una fecha final definitiva.

común muy peculiar. Antes de nacer su hijo Samuel, apareció Àngel Jové, un joven pintor que había estudiado algo de arquitectura, activo en la escena cultural de Lleida, que viajó a Barcelona porque había oído hablar de ellos y quería conocerlos. Jové aceptó la generosidad de Jordi Galí para quedarse a vivir en su casa durante temporadas. Antoni Llena, que había sido monje franciscano, llegó a la Torre Galí–Gubern, por indicación del crítico de arte Alexandre Cirici. Llena se quedó a vivir también durante algún tiempo. Poco más tarde, apareció también el pintor Albert Porta (hoy conocido como Zush y Evru) que no residió de manera fija, pero tuvo su estudio en la casa durante algunas temporadas. También se instaló a trabajar en algunos periodos el diseñador y fotógrafo de origen argentino recién llegado a Barcelona en 1965, Pérez Sánchez (Amèrica Sánchez). Este núcleo de artistas jóvenes que coincidió en la torre Galí–Gubern se convirtió en un referente de la vanguardia por su cosmopolitismo y radicalidad.

El hecho de vivir compartiendo espacio y vida con otros, fue llevando a Silvia Gubern a probar algo nuevo y deseado, unas relaciones entre personas que no tuvieran nada que ver con el rígido modelo social que había vivido en su familia y también más allá de la familia nuclear que no tenía intención de reproducir. Según me comenta, no fueron las ideas ni un proyecto ideológico concreto lo que los aglutinó. Fue el deseo común de partir de la experiencia viva, de probar, de experimentar con sus propias vidas. Una experiencia que tuvo sus luces y sus sombras, según valora hoy en día.

Desde el punto de vista de su vocación artística, la vida en “El Maduixer” fue, según me comenta, “aire fresco”, porque convivió con personas que tenían una sensibilidad y unos gustos estéticos afines, con quienes se atrevió a desarrollar procesos de creación que hoy son relevantes para explicar la apertura de la escena del arte catalán a nuevas maneras de entender el hecho artístico. Pero, ¿qué aporta esta experiencia de vida y de arte a la historia de la libertad femenina?

Este episodio de vida comunitaria con otros artistas en “El Maduixer” ocupa poco tiempo, siete años, pero se trata de una etapa muy importante de su vida. Por un lado, coincide con su juventud y el momento en que su vocación se concretaba. Por otro, en aquel círculo de relaciones vivió su maternidad. Me explica que compartía la crianza de su hijo con su pareja. Le brindaban apoyo sus suegros y también algunos de los artistas que recalaban en la casa. Antoni Llena, por ejemplo, hacía a veces de canguro de Samuel.

La maternidad es en general una vivencia compleja en la vida de las mujeres. También lo fue en el caso de Silvia Gubern y necesitaría explicarse en un artículo que explore el tema al lado de otras experiencias relatadas o leídas en la voz de las artistas de vanguardia. Es importante tener en cuenta que la experiencia de la maternidad fue una cuestión inicialmente poco presente en su relato pero, a partir de mi interés por el tema, la artista compartió abiertamente algunas de sus reflexiones actuales sobre cómo lo vivió. En general, recuerda que la vida aquellos años no le fue fácil, y con ello se refiere especialmente a las relaciones que se iban generando entre ella y su pareja, entre ella y su hijo, y entre todos los demás artistas con los que convivía. Por un lado, reconoce que sus amigos le otorgaron un papel de "musa inspiradora" que aceptó, pero sin embargo no sabía gestionar. En el campo de las relaciones se había instalado el juego de la seducción entre ellos, y con ella, por parte de todos. Por otro lado, reconoce que estas relaciones eran parte del tipo de vida que querían explorar: "Jugábamos mucho, nos encantaba jugar, reivindicábamos una actitud de juego y sobre todo, la vida como arte, una premisa fundamental, la más válida que aún mantengo".[146]

En aquel momento Silvia ya era consciente – aunque no por referencias feministas – de que la transformación política real empezaba en una misma, y por lo tanto, que la revolución se daba "en la vida que llevábamos, y después ya vendría lo que tendría que venir." Asegura que compartían "una actitud filosófica ante la vida pero también teníamos mucho de poeta... La pintura no era el objetivo. Hacer arte y pintar era secundario... había mucha pintura en el mundo... Creíamos que las verdaderas revoluciones eran desde dentro, desde la estructura". [147]

Antoni Llena, uno de los artistas implicados en aquella experiencia, ha escrito sobre esta etapa:

> "La casa de Galí y Gubern se convirtió en un laboratorio de ideas que se quemaban a todo gas, a una velocidad tal que nunca llegaban a ver la luz. Escuchábamos música "pop" y también Bach, Telemann y Purcell. Fumábamos hierba y tomábamos ácidos. Ciclostilábamos propaganda antifranquista sin dejar de leer a William Burroughs y a Proust. Practicábamos todo tipo de

146 Entrevista con la autora, Llinars del Vallés, 14 de octubre, 1999 (documento en audio).
147 *Ibid*.

infidelidades conyugales y redactábamos manifiestos. Empezábamos a hablar de homosexualidad sin rubor".[148]

En unas entrevistas en vídeo que realizaron unos alumnos míos en el año 2002 a los protagonistas de "El Maduixer", Silvia Gubern les explicó: "La vinculación del grupo se basaba en las afinidades electivas y compartíamos un grado de adolescencia, de pureza, de búsqueda de la verdad y mucha pasión. Cada uno tenía un grado importante de pasión, pasión por la vida, por el arte y por la búsqueda de verdad".[149] En la entrevista Àngel Jové recuerda que no eran propiamente un grupo y Llena afirma que se trataba más bien de "una familia de amigos". Silvia habla de la vida en común en su casa, una casa muy abierta donde estos artistas huéspedes se movían libremente y venía a visitarles mucha gente del mundo cultural, por lo que se producían múltiples intercambios de información. Uno de los elementos aglutinadores era el gusto por la música, especialmente la "New Age", pero también la poesía y la ilusión de compartir proyectos, aunque, como recuerda Llena, no se llevaban a cabo casi nunca.

Varias décadas más tarde, un artículo de Victoria Combalía definió el carácter de aquella experiencia grupal en estos términos: "Una radicalidad en cierto modo mucho más ética que estilística por aquel entonces, hecha de arranques de misticismo, debates interminables, un absoluto desdén por la fama, distanciamiento, orgullo, amor por la moda y actitudes anticonvencionales".[150]

Dejo para más adelante la profundización en el grupo y retomo el hilo de la trayectoria, cuando Silvia Gubern ya está instalada en "El Maduixer". En aquel momento disponía de un bagaje cultural privilegiado, tenía abiertas las puertas del éxito como pintora en la escena local y decidía libremente sobre su vida. Curiosamente, el debate sobre la libertad no se libraba en el tópico feminista de los 70 –maternidad o carrera profesional–. Para esta artista la cuestión se debatía entre ¿dedicar la vida al arte o dedicarla a la creación como revolución íntima? Y en ese caso, ¿qué papel tenían las relaciones libres y creativas entre ellos, el juego de seducción y los afectos? ¿Se

---

148 Llena, Antoni. "Ideas a todo gas" en *La Vanguardia. Culturas (*miércoles 7 de enero), 2004: 5.

149 *Silencis Creatius* a cargo de Sublimiarts, 2002 (traducción de la autora).

150 Combalía, Victòria. "Imágenes mentales y cristalinas" en *El País*, (junio), 1984 (páginas no referenciadas en el recorte de periódico).

preguntó alguna vez si la maternidad tenía también un papel en esa revolución absoluta a la que aspiraba?

3. 7. La búsqueda de lenguaje propio, 1966–68

Colectiva: "Nuevas Expresiones", Sala Gaspar, Barcelona, 16 de abril al 6 de mayo, 196.
Colectiva: "Spanish Artist" a la Lidchi Art Gallery, de Johannesburg, Sudáfrica.
Colectiva: "Homenaje a Picasso", Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona.
***Galí, Gubern, Jové y Porta*. Sala Gaspar, Barcelona, 1968.**
Colectiva: "Nueva Pintura catalana", la Casa de la Cultura de Cuenca, 1968.
Colectiva: 2ª parte de *2 Generacions de Pintura catalana. Petite Galerie*, Lleida, 21–31 marzo, 1968.

Durante la segunda mitad de los años 60, Silvia realiza varias exposiciones que dan testimonio de su voluntad de incorporarse al mundo del arte. La exitosa recepción crítica de sus primeras exposiciones le fue confirmando que tenía abierto un camino como pintora. En el año 1966, participó en la colectiva "**Nuevas Expresiones", Sala Gaspar, Barcelona (del 16 de abril al 6 de mayo, 1966),**[151] la primera exposición que la introduce en el mundo de las galerías comerciales de arte de Barcelona y en el marco de una selección básicamente masculina: Arranz Bravo, Bartolozzi, García Martín, Pedro Giralt, Àngel Jové, Robert Llimós, Antoni Padrós, Pere Puiggrós, Gerard Sala y Segimón.[152]

Silvia Gubern fue la única mujer y este dato, en la Barcelona del 1966, tiene un peso específico porque supone que, por primera vez se contempla la obra de una pintora como posible candidata a formar parte de la generación que representaría la tradición de vanguardia de la pintura catalana moderna, dada la intención de la muestra. En este lugar simbólico, ella fue en aquellos años la única mujer artista contemplada

151 *"Nuevas Expresiones. Pintura".* Barcelona: Sala Gaspar, 1966: s/n.
152 "Noticiari" en *Serra d'Or*, año VIII, nº7 (15 de julio), 1966:59.

como renovadora de la tradición, una “novedad” que no queda recogida en ninguna de las críticas que he leído sobre la exposición, ni en las historias del arte catalán.

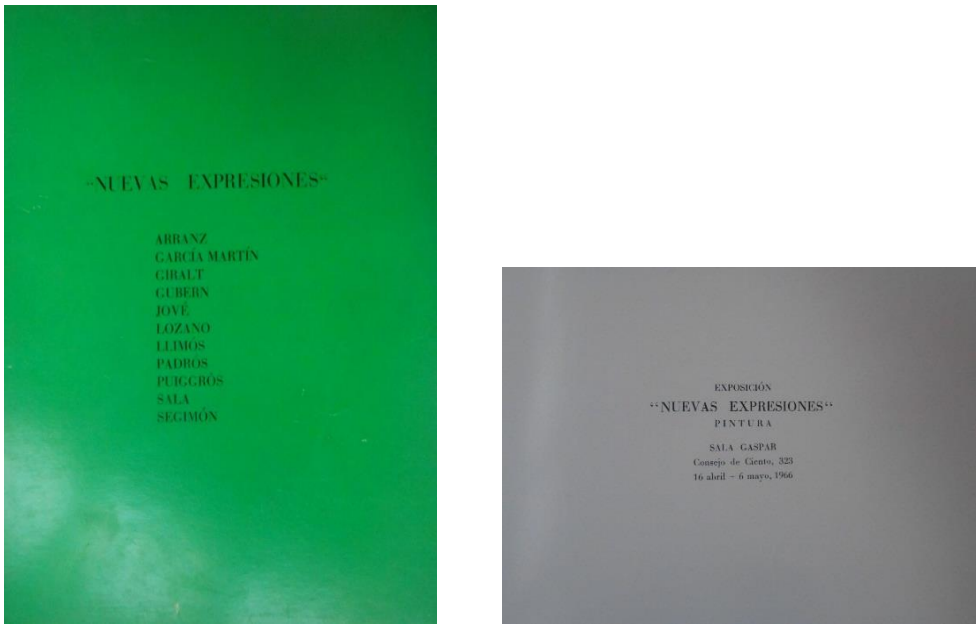


Fig. 16

En el catálogo colectivo se registran cuatro obras presentadas con títulos bastante anodinos y se reproduce una de ellas: “Collage”. Las otras tres se titulan “Composición” y todas son de medianas dimensiones. En el catálogo se publican como introducción fragmentos de dos textos: uno de Juan Perucho y otro de Rafael Santos Torroella. El primero es un extracto del libro “El Arte en las Artes” donde el escritor recomienda abrir paso a la joven generación como parte de un proceso natural de renovación, y anima al público a recibir las ideas de los jóvenes con entusiasmo para descubrir “un nuevo sentido de la belleza y de la justicia” en sus trabajos. A los artistas les pide no solo ideas, sino un buen trabajo para poder contribuir a mejorar el mundo. El extracto del historiador Santos Torroella pertenecía al libro del propio autor, *Del románico al pop* y tiene un tono todavía más general y abstracto. Tampoco nombra ni comenta ninguna obra ni tendencia en concreto. Plantea que hace falta recobrar el sentido del arte enraizado en el tiempo y en el lugar, en vez de jugar con absolutos. Interpreta que se encuentran en una época de repeticiones donde parece que “hay algo de nostálgico” y “algo de valioso” pero no especifica qué considera interesante.[153]

153 Torroella Santos, R. *Op. cit.*, 1996: s/n.

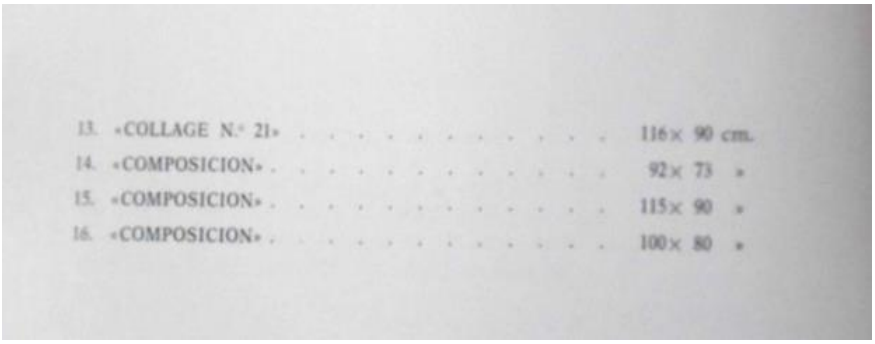

13. «COLLAGE N.º 21» . . . . . 116 × 90 cm.
14. «COMPOSICION» . . . . . 92 × 73 »
15. «COMPOSICION» . . . . . 115 × 90 »
16. «COMPOSICION» . . . . . 100 × 80 »

Fig. 17

El mismo Juan Perucho reseñó la exposición en las páginas de *Destino*[154] y concretó algo más. El escritor y crítico de arte destaca que el "pop art" es una novedad interesante en un panorama que ha estado ocupado por el informalismo y la abstracción de corte moderno. Dedica un párrafo muy descriptivo a la obra de Silvia Gubern, comentando simplemente la técnica del *collage* y la apropiación de imágenes reproducidas en los "mass–media". Efectivamente, en la imagen del catálogo de la exposición puede apreciarse una pintura en la que se ha incorporado un *collage* del periódico "El Noticiero Universal" en la parte superior.

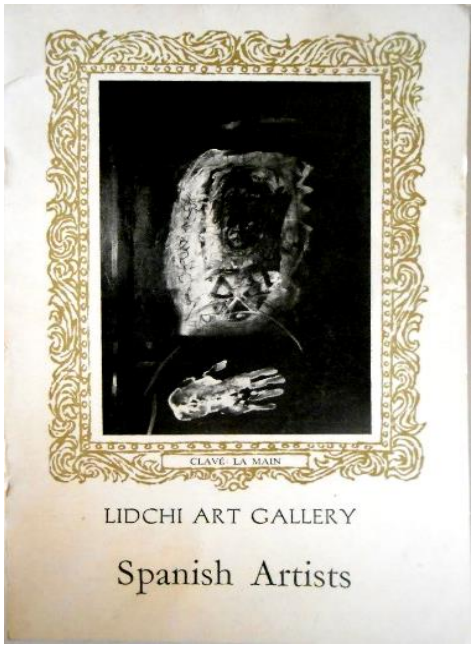


Silvia Gubern. — «Collage»

Fig. 18

[154] Perucho, Juan. "Nuevas Expresiones" en *Destino* (Barcelona), año XXIX, nº1501 (14 mayo), 1966: 63.

En esta segunda mitad de la década de los 60, Silvia Gubern participa en exposiciones colectivas. Tres de sus obras fueron enviadas a la exposición titulada **"Spanish Artist" a la Lidchi Art Gallery, de Johannesburg, Sudáfrica**. Esta fue una gestión hecha por la Sala Gaspar que organizó una exposición de los artistas con los que trabajaba, algunos tan conocidos como Tàpies, Tharrats y Clavé, y otros que estaban en la mitad de su carrera, como Hernàndez–Pijuan. La apuesta de la galería por los jóvenes era: Pedro Giralt–Crespo, Àngel Jové y Silvia Gubern. El texto introductorio del catálogo está firmado por H–J. y es muy general. Marca la diferenciación entre arte español y arte catalán, señalando la "modernidad" de la producción catalana. No cita a la artista ni comenta la selección de obra, sólo celebra la posibilidad de ver obra de Tàpies y Clavé por primera vez en Sudáfrica.



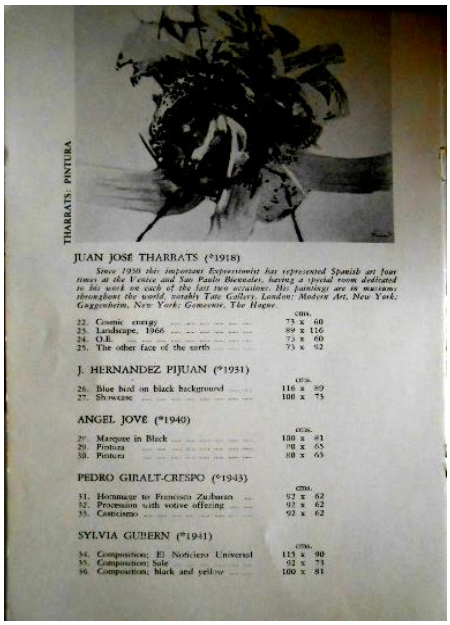


Fig. 19

Al año siguiente, 1967 Silvia Gubern se suma a la macroiniciativa organizada por el Ayuntamiento de Barcelona en **"Homenaje a Picasso",** una muestra que tiene un significado político en aquel momento y tiene lugar en la ***Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona***. Cree recordar que envió una escultura.[155]

Una de las exposiciones más relevantes de este periodo es la que realiza en **1968** en **la Sala Gaspar** al lado de tres artistas más. La muestra lleva como título sus nombres propios: **Silvia Gubern, Àngel Jové, Josep Maria Segimón Valentí, y Antoni**

155 No he encontrado imagen de esta pieza.

Padrós[156] y fue una apuesta importante por parte de la galería, que invierte en la difusión publicando una innovadora invitación y un llamativo cartel de aire "pop", editado en plástico e individualmente para cada uno de los artistas. De hecho, parece una suma de muestras monográficas. El cartel de Silvia es una lámina de plástico blando donde aparece un retrato de la artista, serigrafiado en colores planos: naranja y gris. Al pie del cartel –impreso en Terrassa por Gráficas Francisco Trepat– aparece el nombre de la sala: "Sala Gaspar Barcelona VI 1968".

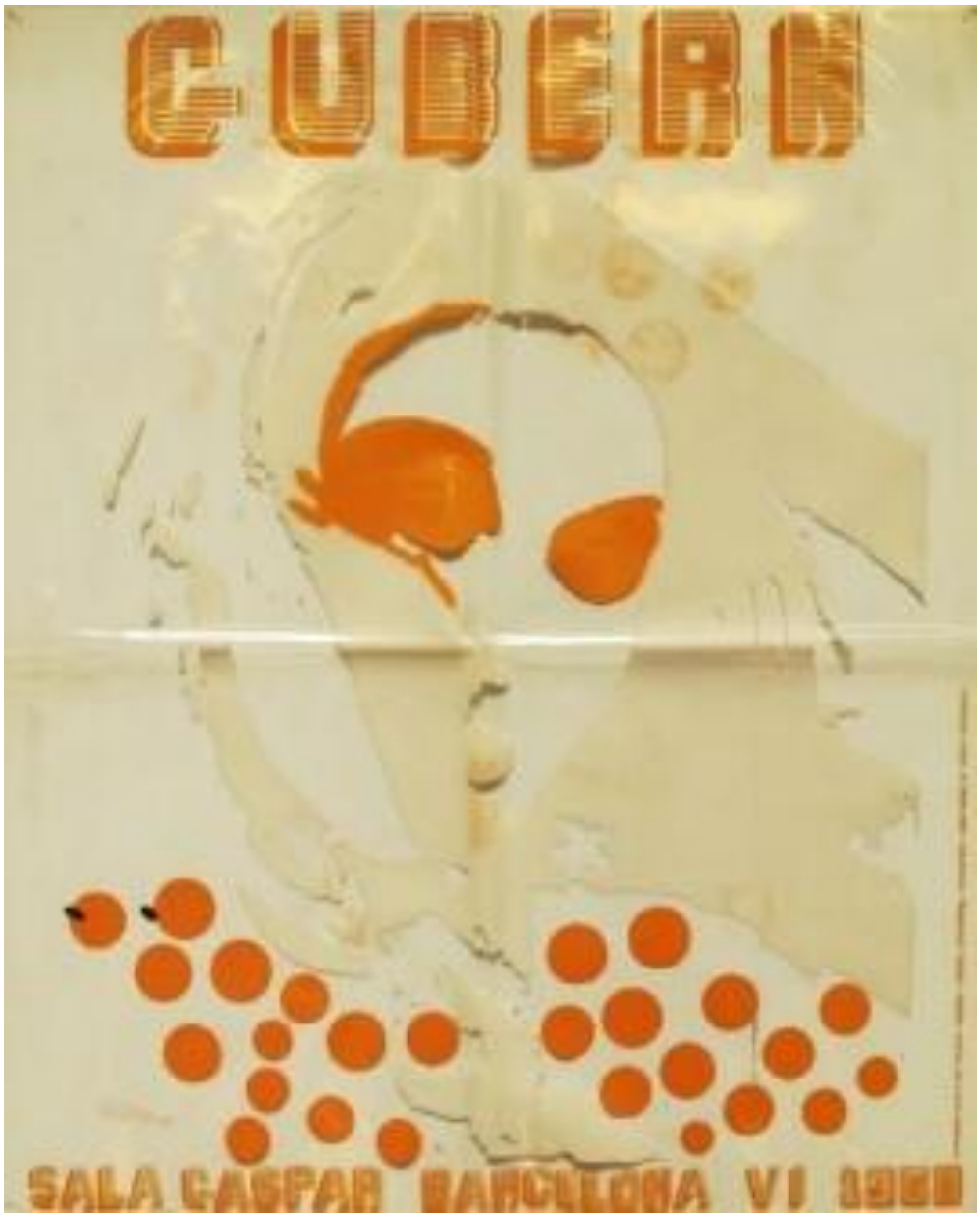


Fig. 20

[156] De Padrós pudo verse este año una retrospectiva de su obra en la sala Muncunill de Terrassa. Silvia Gubern asegura este pintor que es también cineasta, tiene fotos de todos ellos en su archivo y un vídeo que grabaron juntos, pero no he podido localizarlo.

Las invitaciones son también muy especiales: cuatro pares de gafas en cartoncillo, impresas en colores planos de tonos metálicos, cada uno de un color. Las gafas de Silvia están impresas en rojo sobre plateado. Las de Jové en naranja, las de Segimón Valentí en azul, la de Padrós en verde. En el centro del óculo de cada par se ha serigrafiado el rostro de uno/una de los/las artistas y en el reverso un breve currículo. Se invita al visitante a ver la exposición con esta frase: “Utilice mis gafas” y, de hecho, si una se las pone, puede observar r a través de un pequeñísimo orificio hecho en el centro del cartón–lente.



Fig. 21



Fig. 22

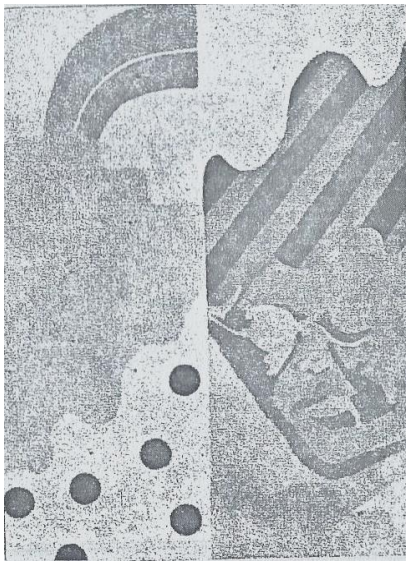


Fig. 23

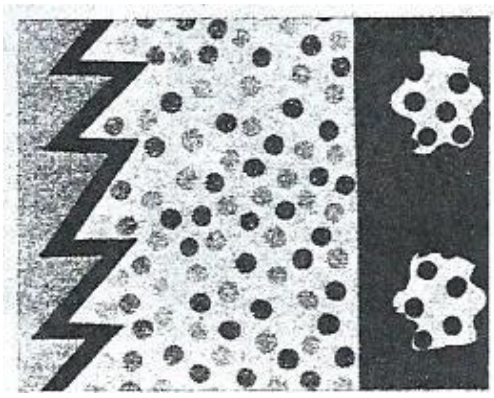


Fig. 24

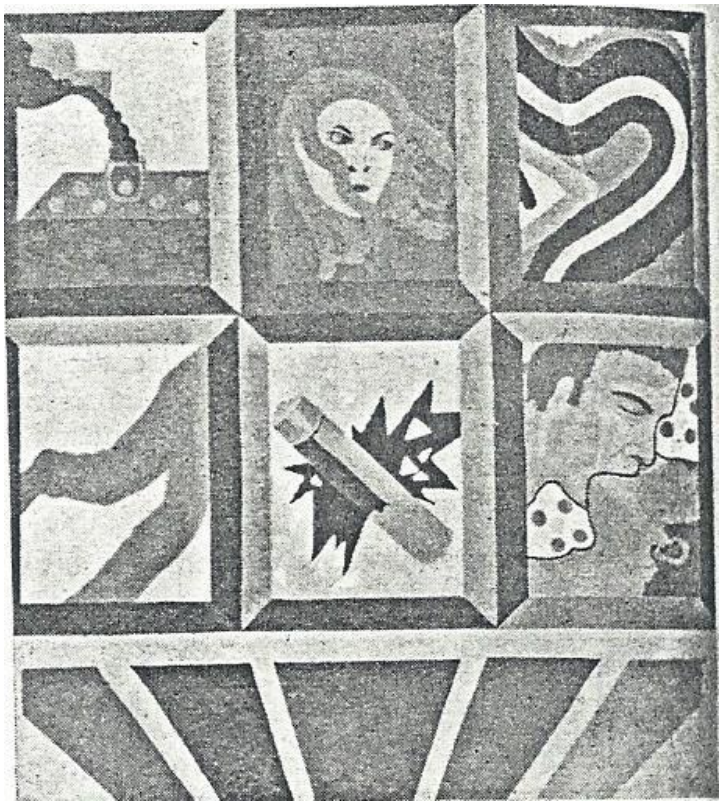


Fig. 25

En esta exposición, Gubern expone pinturas y unas pequeñas esculturas de polietileno que encargaba hacer en moldes de fibra de vidrio y después ella pintaba en colores vivos, especialmente en blanco y azul.[157]

Según nos indica Daniel Giralt Miracle en la reseña para *Destino*, este grupo de artistas modificó también el ambiente habitual de la Sala Gaspar interviniendo el espacio expositivo que lució "decorado de un modo más festivo" [158]. Por lo que describe el crítico parece que descolgaron tela blanca de las paredes y del techo, de manera que pendían "verbeneras orlas y decoraciones festivas muy a lo 'entoldado'." Silvia Gubern cree recordar que fue idea de Jové, pero no recuerda muy bien el decorado. Giralt Miracle habla de nuevo del "pop–artismo" y considera que estas propuestas locales coinciden felizmente con el clima internacional. Excepto Silvia Gubern, el crítico destaca en las obras de los demás un retorno a la figuración, sin dejar de lado lo aprendido en el informalismo. De Silvia Gubern destaca los colores de las esculturas, reconoce que están escogidos con "gracia, exquisitez y buen gusto".



Fig. 26

157 Cristian Cirici tiene una de estas piezas.
158 Giralt-Miracle, Daniel. "Gubern, Jove, Padró, Segimón. Sala Gaspar" en *Destino* (Barcelona), año XXXI, nº1604 (29 junio), 1968: 41.

Alexandre Cirici considera que la exposición reúne cuatro propuestas muy heterogéneas. Destaca las esculturas de Silvia y sitúa a la artista como "uno de los jóvenes artistas catalanes más creadores y originales, con más imaginación y frescor, de este momento"[159], otra vez en masculino. Al mismo tiempo, con una finísima intuición, el mismo crítico se atreve a señalar que esta artista "trabaja de manera contemplativa" y utilizando un "discurso cifrado" que ni ella misma sabe exactamente de dónde procede. Quizás en aquel momento estas ideas no eran comprensibles, pero hoy tienen mucho sentido. A la luz del pensamiento actual de Silvia Gubern su proceso de creación tiene una base principalmente "pasiva": viene desencadenado por mensajes o visiones enigmáticas. Cirici lo intuye pero no conoce la naturaleza de estos mensajes y propone una decodificación "freudiana o estructuralista" (que nunca hizo y hubiera sido interesante). Confiesa con sinceridad que, aunque no entiende los signos, sí siente la libertad que transpira la obra. La propia artista tampoco conoce entonces todavía, con conciencia, la genealogía de su proceso creativo.

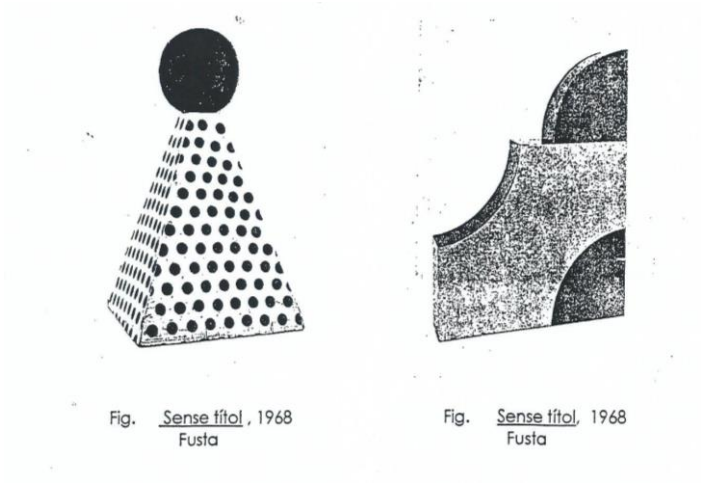


Fig. Sense títol, 1968
Fusta

Fig. Sense títol, 1968
Fusta

Fig. 27

En una nueva nota de prensa, Cirici relaciona las "excelentes esculturas de formas puras y de colores vivos" de Silvia Gubern con las piezas públicas de la francesa Niki de Saint Phalle, que junto con las de Jean Tinguely, ocuparon los jardines de Covent Garden del Central Park de Nueva York en 1968.[160] El crítico catalán se imaginó las pequeñas piezas tridimensionales de Silvia realizadas en grandes dimensiones y

159 A.C. "Una exposició interessant a la Gaspar: Gubern, Jové, Padrós, Segimon" en "Noticiari", *Serra d'Or*, año X nº106 (15 julio), 1968: 54.

160 Cirici., Alexandre. "Una exposició interessant a la Sala Gaspar: Gubern, Jové, Padrós, Segimón" en *Serra d'Or*, nº 106, año X, (15 julio), 1968:54. No sé si Cirici viajó a NY o bien tuvo información de la exposición "Machines and Nanas" de Niki de Saint Phalle en el marco de una iniciativa del Ayuntamiento de NY iniciada en 1967 y que pretendía llevar el arte moderno a la vida del ciudadano/ de a pie. http://www.nycgovparks.org/news/daily-plant?id=20204. [Consultada: 22-05-2015]. Por cierto, en la reseña aparece Niky con "y" y es con "i" latina.

situadas en las calles de la ciudad de Barcelona. Aunque se trate de una relación espontánea y entusiasta, sin desarrollo argumental, el apunte es una pista que indica la relevancia y el potencial que ve el crítico en esta joven artista, así como el deseo entusiasta de Cirici de que el arte contemporáneo estuviera mucho más presente, accesible e incorporado con naturalidad en el espacio público de la ciudad catalana.

Otro crítico lee la exposición en la Sala Gaspar como un signo de renovación y cree percibir una cierta crítica social, aunque aplaude a los artistas por no renunciar a un "excelente sentido de la creación". En conjunto, destaca también el desenfado, la ironía, los nuevos materiales empleados, las referencias a formas publicitarias, y reconoce la diversa personalidad de cada una de las líneas de trabajo. Considera que la pintura de Silvia presenta "una superación de la obra precedente" y celebra su combinación entre formas abstractas y "representativas", destacando su mayor dominio técnico y riqueza expresiva.[161]

Con el título **"Nueva Pintura catalana",** aterriza, en abril de **1968,** en la **Casa de la Cultura de Cuenca** una exposición organizada por Mª Dolores Orriols.[162] Silvia Gubern está entre la selección hecha por Alexandre Cirici de los diez artistas catalanes jóvenes más representativos (nacidos en la década de los 40 principalmente) que propone, y ella es, de nuevo, la única mujer. El conjunto lo forman: Jordi Galí, Àngel Jové, Joan Durán, Francesc Artigau, Albert Porta, Silvia Gubern, Ernest Salvadó, Robert Anglada, Guillem Ramospoquí, Joan Rabascall. "Diez tipos de juventud catalana", escribe en la breve introducción que abre el catálogo editado por Oriol Durán. Una publicación que incluye también breves textos de Salvador Clotas y de Steve Wade (en inglés).

Cirici considera esta exposición "un muestrario" dentro de lo que llama desenfadadamente "una rebanada" hecha en el inmenso panorama de la juventud. El objetivo de este evento había sido desplegar la "problemática general que define la *Nueva Pintura Catalana*", caracterizada por "una investigación ante la realidad circundante y una voluntad de investigación capaz de conducir a otra realidad". La selección no pretende mostrar ni lo mejor ni juzgar el valor de esta producción, sino ilustrar un abanico de obras que apuntan a un cambio de estructuras. Una idea que no

161 Nota de prensa del archivo MACBA (fuente desconocida).

162 Orriols, Ma. Dolores y Duran. Oriol (eds.). *Nueva Pintura Catalana*. Cuenca: IDIAP, Casa de Cultura de Cuenca, 1968.

acaba de definirse teóricamente en el texto, más allá de una vocación por el pluralismo, por desplegar un abanico que va “desde la simple protesta hasta la creación de modelos válidos para el futuro o para la acción que conduce a él”. No sabemos, ya que no lo específica, quién representa cada una de estas posibilidades.

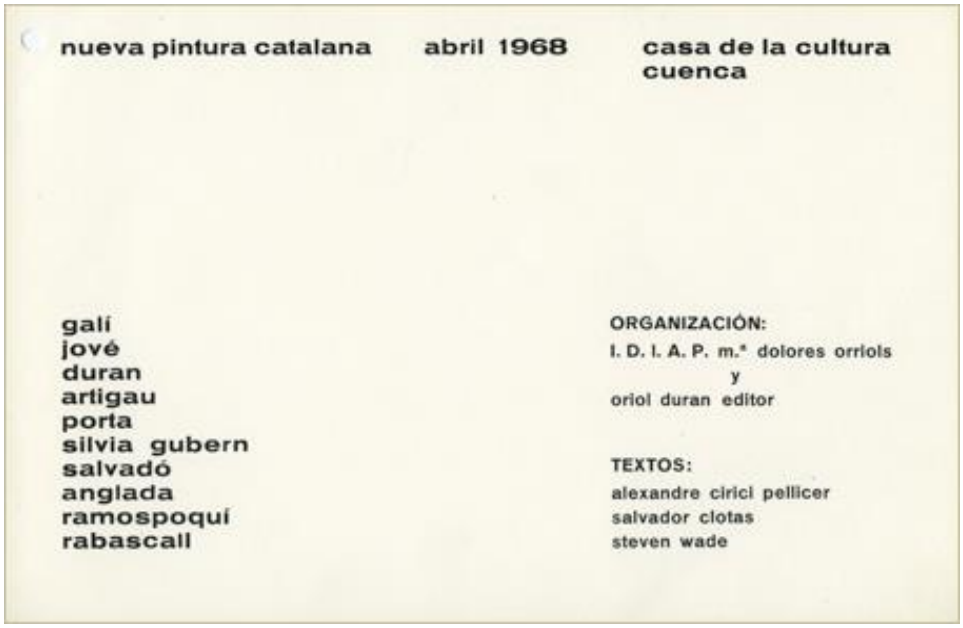
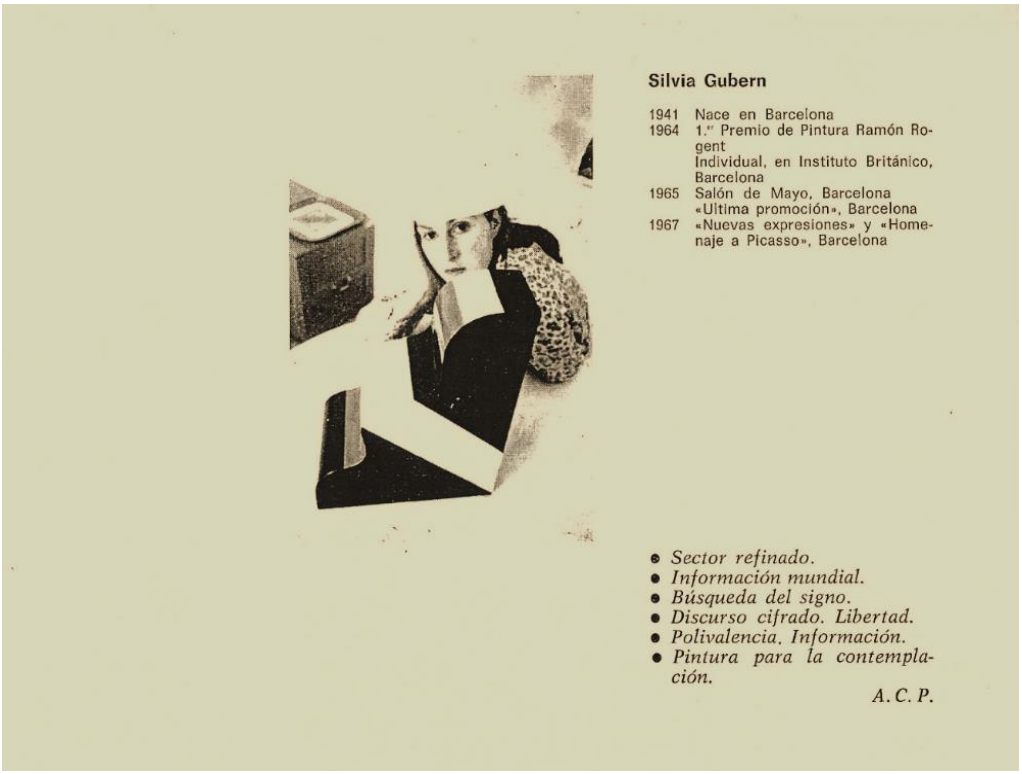


Fig. 28

En el segundo texto introductorio, Salvador Clotas, escritor y político, comenta dos ejemplos: la pintura de Jordi Galí, con declarado entusiasmo y la de Jové, como representante de lo que llama “pintura subjetiva”. Destaca la primera como lo más representativo de la actitud de los jóvenes, interpretándola como una “presencia inoportuna, una auténtica intromisión”. Critica, en cambio la obra de Jové, que considera una posibilidad perdida en el buceo de “la intimidad, confusa y fragmentaria”. Steven Wade (un importante músico y escritor norteamericano) escribe una nota reflexiva en el preámbulo, con referentes al dadaísmo y a escritores como Valéry, intentando convencer al lector/a de que la pintura de Anglada, Durán y Ramospoqui demuestra que la característica de lo contemporáneo es un giro hacia la reflexividad. No hay pues mensaje ni consuelo para la mirada del espectador que confía sólo en el ojo para mirar, según Wade.

En la escueta ficha biográfica de cada artista aparece una foto y un breve currículum, además de cuatro o cinco características de la obra de cada artista escritas por Cirici de manera esquemática. En el caso de Silvia Gubern, Cirici la sitúa en el “sector refinado”, (entre otros sectores: “sector científico”, “sector comprometido”, “sector cultivado”) y apunta las siguientes indicaciones sobre su trabajo: información mundial,

búsqueda del signo, lenguaje cifrado, libertad, polivalencia, información y finalmente, pintura para la contemplación, intuiciones. Estas notas, como apuntes, irán definiendo el trabajo artístico de Gubern para la crítica de arte y, por tanto, la situarán en coordenadas poco comprensibles para el lenguaje disponible en la época.



Silvia Gubern

1941 Nace en Barcelona
1964 1.º Premio de Pintura Ramón Rogent
Individual, en Instituto Británico, Barcelona
1965 Salón de Mayo, Barcelona
«Ultima promoción», Barcelona
1967 «Nuevas expresiones» y «Homenaje a Picasso», Barcelona

- *Sector refinado.*
- *Información mundial.*
- *Búsqueda del signo.*
- *Discurso cifrado. Libertad.*
- *Polivalencia. Información.*
- *Pintura para la contemplación.*

A. C. P.

Fig. 29

Gubern y Jové fueron artistas de la Sala Gaspar durante dos o tres años (1966–68).[163] Después se retiraron, de la noche a la mañana, voluntariamente, porque decidieron que no les interesaba una carrera de artista en el circuito comercial ni en el sistema oficial del arte. Silvia me explica que, en aquellos años, su concepción del arte se va decantando hacia la experimentación. No recuerda la causa concreta de su renuncia a trabajar asociada a la galería, pero está segura de que se trataba de una actitud de rebeldía general: "...no aguanté que me dijeran lo que tenía que hacer...".

3.8. "Pop art", línea de fuga.

Como hemos visto, en la primera etapa Gubern produce pintura sobre tela y esculturas en madera, metal, fibra de vidrio y polietileno. La crítica asocia esta primera a varios

163 No me ha sido posible consultar la parte administrativa del archivo de la *Sala Gaspar*, aunque lo he pedido en varias ocasiones.

estilos y movimientos y resulta confuso saber exactamente a qué se refieren los críticos cuando hablan de "abstracción lírica", "realismo subjetivo" y/o "pop art", porque a menudo no llegan a especificarlo con ejemplos. Curiosamente, la crítica no relaciona la obra de Silvia Gubern con la de su maestro, Albert Ràfols Casamada, de la cual ella misma se siente deudora en estas obras iniciales, ni tampoco la referencian a ningún otro pintor catalán. En general, lo que más destaca la crítica es su personal sentido del color y el carácter decorativo (a veces en positivo y otras en negativo) de sus obras. Algunos detectan enseguida una doble línea de trabajo: una vía más contemplativa y otra más expresiva y cruda. Los adjetivos que le dedican son: delicadeza, finura, graciosa expresividad, buen tono. De los temas se habla muy por encima. Se menciona que algunos parecen representar el "paisaje industrial" y otros críticos hablan de la creación de signos y mensajes cifrados de difícil interpretación. Cirici comenta que las pinturas reproducen temas de los mass–media y valoraba positivamente que esta artista se dedique a pintar temas de actualidad como, por ejemplo, "el auca de la píndola". Parece que en este caso, el crítico fue más allá de la intención de la autora, pues Silvia Gubern no recuerda haber hecho ningún cuadro con este tema.

Si recogemos algunas percepciones de estas primeras reseñas de exposición, esta primera etapa de la obra de la artista estuvo asociada al impacto y debate sobre el "pop–art" en Cataluña. De hecho, la estética "popera" se había abierto paso entre los/las jóvenes artistas a mediados de los 60, después de que el realismo más o menos "social" hubiera abierto la primera brecha en el panorama estancado de la abstracción a mediados de los cincuenta.[164] Es importante tener presente que, según explica Santos Torroella, en el Salón de Mayo del 1964 (Silvia no participó), fue raro aquel o aquella que no absorbió algo de lo que él llama el "popantisme", es decir, de la estética ideas del "pop art".[165]

En el artículo monográfico que Alexandre Cirici dedica por primera vez a esta artista[166] apuntó que la primera etapa de su obra está inspirada en el "pop art". Sus argumentos se basan en el uso del *collage* en sus pinturas. Cirici percibe el gusto de Silvia por entrelazar lenguajes visuales y sígnicos; por ejemplo, además de los recortes de

---

164 Julián, Immaculada. "Breu pinzellada sobre el Pop Art a Cataluña" a *El llegat del Pop art a Cataluña*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2004: 17.

165 Santos Torroella, Rafael. "El Salón de Mayo, el *pop art* y otras cosas" en *Noticiero Universal* (20-5-1964), p.12.

166 Cirici, Alexandre. "Silvia Gubern, altra Ono" en *Serra d'Or*, nº 127 (abril), 1970: 77.

revistas y periódicos, los puntos y las rayas, los colores de factura plana y lisa, lo gestual y cierta impersonalidad característica de la reproducción mecánica de la imagen. El crítico subraya que el referente de Silvia Gubern sería un "pop" más inglés que americano y cita a Paolozzi como posibilidad (me imagino que pensaba en los *collages* de aquel artista y los de Hamilton, que introducían muchas imágenes femeninas de la publicidad en sus pinturas. Artistas que se situaban en un punto medio entre la fascinación y la crítica al lenguaje de la publicidad (característica compartida por otros del *Independent Group* de Londres).

En mayo de 1968, Cirici redacta un artículo de síntesis sobre la plástica catalana[167]. El mapa quiere sumarse, según su autor, a los ya realizados en los años 60 y 61 en la misma publicación. En esta nueva prospección, compone una cronología de exposiciones y clasifica artistas bajo etiquetas, algunas inspiradas en las tendencias internacionales y otras que inventa ajustándolas a la realidad local que está estudiando con mucha pasión. En el caso de Silvia Gubern, relaciona su obra con lo que llama "una progresión del *Nuevo Realismo*, etiqueta bajo la cual también sitúa a Jové, Anzo, Estampa Popular Valenciana, Art Xava del Poble Nou, Genovès, Miralda, Equip Crónica y los libros de fotos de Maspons y Miserachs. Concretando su clasificación, el trabajo de Gubern estaría en lo que llama el "realismo subjetivo", para diferenciarlo del "realismo objetivo", una tendencia más mayoritaria en aquel momento. Gubern comparte este apartado con Pere Pagès, Rafael Armengol, Manel Boix, Artur Heras, Àngel Jové[168], Jordi Galí, Albert Porta y Antoni Padrós.

¿*Pop art*? ¿*Pop art* más inglés que americano? ¿*Nuevo realismo*? ¿Realismo subjetivo? ¿Qué etiqueta sería más acertada para enmarcar la producción inicial de Silvia Gubern en aquel momento? ¿Podemos hablar de un "pop art" catalán? Y, de ser así, ¿qué singularidad tendría?

Las fuentes del "pop art" en Cataluña son muy diversas y todavía no hay exposiciones o trabajos que estudien el fenómeno, más allá de una primera revisión en la exposición *El llegat del Pop art a Cataluña* en el Museu d'Art de Girona, 2004, al cuidado de Antonio Álvarez de Arana.[169] El texto de la historiadora Imma Julián, en el catálogo de la muestra, es el único que hace un primer estado de la cuestión de este tema que

---

167 Cirici, Alexandre. "La nova plàstica catalana" en *Serra d'Or*, nº 104, (15 mayo), 1968: 67-70.

168 En el artículo hay un error tipográfico, dice Àngel José en vez de Jové.

169 Julián, Immaculada. *Op. cit*., 2004: 19.

todavía no se ha actualizado. Julián afirma que se puede hablar de un “pop catalán” en la plástica, siempre y cuando se hagan las apreciaciones que permitan singularizarlo, poniéndolo en relación con el contexto social y político que se vivía en Cataluña bajo el franquismo. No es lo mismo hablar de la irrupción de la cultura de masas en el arte de la Norteamérica de mediados de los 50, país inmerso en un clima de bienestar económico y retórica democrática, que en la Cataluña de la España de Franco, que en los 60 inicia un periodo de recuperación económica pero donde no existía la libertad democrática. Así pues, según esta línea de investigación, el “pop art” parece que fue en muchos casos en España una forma de vehicular cierta crítica social y cultural. A diferencia de las propuestas plásticas llamadas de “realismo social” que funcionaron como crítica directa y frontal a la situación política y social de la España franquista y a la abstracción moderna que le había hecho el juego.

La profesora M. Àngels Fortea ha publicado recientemente un artículo en el que estudia la gráfica catalana de 1965–75, poniendo de relieve que existió y puede reseguirse una vena de estilo “pop” en Barcelona, en el marco de la emergencia del diseño gráfico y de la industria cultural que tuvo lugar en ese periodo de recuperación económica. Su tesis defiende que, en el caso de la gráfica, puede leerse también como una forma de activismo frente al tardofranquismo, especialmente hacia 1968. Fortea escribe:

> “Irrumpía la sociedad de consumo y se producían ligeros cambios en los usos y costumbres de una parte de la sociedad española. Sin embargo, el régimen político seguía siendo el mismo, manteniendo una actitud represiva para con las libertades sociales y políticas, en detrimento de la modernización de las costumbres del país. A pesar de ello, la Barcelona de los 60 vivió un interesante periodo a nivel social, profesional y cultural, en el que se dio entrada a ideas, tendencias, modas y costumbres totalmente contrapuestas a la mojigatería franquista dominante. (…) Uno de los factores que favoreció la entrada de nuevos aires en la vida barcelonesa fue la puesta en marcha de una incipiente industria cultural catalana, tras haber sido silenciada por el régimen franquista desde el final de la Guerra Civil. La cultura se convertía en una de las herramientas de acción pacífica de oposición al régimen y sus directrices culturales. Como resultado, se produjo un relanzamiento de la industria cultural gestado ya en los años 50. Las nuevas iniciativas incluyeron editoriales de libros y de discos; compartiendo, todas ellas, la misma voluntad de oponerse

> alfranquismo y sus directrices culturales. En cuanto a la imagen gráfica, la renovada industria cultural catalana no se presentó al inicio como un proyecto estético unitario; a medida que ésta se fue consolidando, su lenguaje formal se acercaría cada vez más al estilo Pop, alejándose del abstraccionismo lírico tan típico de los 50."[170]

La tesis de Fortea, que argumenta en otro de sus artículos,[171] puede ser una hipótesis interesante para trabajar también el caso de las artes visuales y plásticas en Cataluña, donde sólo contamos, que yo sepa por el momento, con los estudios de Imma Julián. Esta historiadora propone varias etapas en la progresiva introducción de la tendencia "pop" en las artes plásticas. Primero a través de la figuración, y luego en la reacción del realismo, desde los años 50. Esta última tendencia se confunde en parte con la novedad del "pop art".

La historiadora señala aspiraciones "pop" en las obras de los artistas conocidos con la etiqueta de "catalanes en París" que, de hecho están más cercanos al *Noveaux Realisme* europeo. Esta genealogía desemboca en la obra de los artistas nacidos en la década de los 40, como Galí, Gubern, Porta, Padrós (un poco más mayor, del 1934), Jové y Pazos. Para Imma Julián, el "pop" representaría un momento de transición en el desarrollo de estos jóvenes que poco después desarrollaron las primeras propuestas de carácter conceptual. Julián señala el temprano interés de Jordi Galí en la introducción de dibujos inspirados en la cultura de masas y la introducción de *collages* de revistas y periódicos en sus obras conocidas como "ratllats". Apunta que este artista tuvo como referentes directos la obra de los norteamericanos Jim Dine, Claes Oldenburg, Lichtenstein y Warhol. Del trabajo de Gubern de aquel momento, la crítica comenta algo muy similar a lo que escribió Alexandre Cirici en esa época y no aporta matices.[172]

Por otro lado, recordemos que las esculturas de Silvia despertaron también en Cirici una comparación con las de Niki de Saint Phalle. Entonces deberíamos asociarla con lo que se llamó el *Nuevo Realismo*, Sin embargo, no veo la relación entre la figuración

---

170 Fortea, M. Àngels. "Was the Pop Graphic used for activism against Franco's regime? The development of pop Graphic in Barcelona (1965-75)", en *Actas del Congreso Design Activism, Design History Society Annual Conference*, Barcelona, 7-11 septiembre, 2011, Barcelona.
http://www.academia.edu/4567424/WAS_THE_POP_GRAPHIC_USED_FOR_ACTIVISM
[Consultado: 23.03.2015].

171 *Id*. "Las primeras manifestaciones de la gráfica pop en la Barcelona de los sesenta" en *ICONOFACTO*, Volumen 9, nº12 (enero – junio), 2013.

172 Julián, Immaculada. *Op. cit*., 2004: 28.

de la francesa y las esculturas abstractas de la catalana. Quizás, lo que más interesa de esta asociación es que, finalmente, Cirici se atreviera a enlazar la obra de Silvia Gubern con la de otra mujer artista. Para complicarlo todavía más, en el artículo monográfico que Cirici dedica a repasar la trayectoria inicial de Silvia Gubern (el primero y el único artículo general que existe hasta su exposición en el 1995), no queda recogida este apunte de genealogía femenina. Según este crítico, en las esculturas de Gubern se podía percibir cierta tendencia hacia el minimalismo americano, por la "purificación de color y forma" que observaba. La asociación no es muy justa porque la impersonalidad que propone el minimalismo americano no tiene nada que ver con la búsqueda de lenguaje propio de Silvia en aquellos años. La geometría será para esta artista un signo del orden que busca relacionado con el mundo de trascendencia espiritual. Curiosamente, también la obra de madurez de Agnes Martin, de abstracción geométrica, se confundió también con la de los minimalistas norteamericanos a mitad de los 60, cuando ella apelaba a una experiencia trascendental de la realidad.

Si Silvia Gubern tuvo algo de "pop" no fue a partir de las obras que se incluyeron en la exposición mencionada, pinturas sobre vidrio que, en mi opinión, no se corresponden con la época en la que su obra participa de la irradiación del 'pop art'. Podrían haberse incluido sus pinturas de los 60 o bien, la portada del disco de Sisa, "Qualsevol nit pot surtir el sol" que Silvia Gubern realizó en 1975 y que correspondería a la fase final de lo que siguiendo las tesis de M.A. Fortea, podría llamarse a la versión autóctona del "pop", un neo–noucentisme.



Fig. 30

También el periodista Julià Guillamón, en un artículo de 2004, sitúa a Silvia Gubern entre los artistas (Galí, Porta, Fried, Jové) que dejan rastro de que existió un "fugaz" momento del "pop catalán". Guillamón comenta que la especificidad del "pop" en Cataluña radicaría en ese curioso encuentro entre la refinada cultura de la burguesía moderna, una vocación por practicar una velada transgresión política y su deseo de llegar más allá de su propio círculo: "El proyecto cultural de las vanguardias politizadas se arrima a la cultura de masas para conseguir el mayor impacto." [173] Para Joan Perucho, en Cataluña se trató, más bien, de lo que llama un "neodadaísmo de élite".

Antoni Llena, uno de los artistas que compartió un periodo de vida en la casa de Silvia Gubern ha escrito sobre el fenómeno "pop"[174] y afirma que fueron Ràfols Casamada y Jordi Galí, los dos artistas que hicieron posible la aparición del "pop art" en Cataluña, ambos muy cercanos a Silvia Gubern. La estela de esta tendencia, más en la línea inglesa que en la americana –subraya también Llena, citando a Hamilton, Hockney, Jones, Kitaj y Philips –atravesó la actividad del hoy conocido como "Grup del Maduixer" (Galí, Gubern, Llena, Jové y Porta) y fue precisamente la exposición de propuestas desmaterializadas que llevaron a cabo la que, según Llena, puso punto final a la breve fascinación de aquellos jóvenes por la estética del "pop": "Si la pintura *pop* llegó a Cataluña con algunos minutos de retraso, cuando le tocó la hora de irse lo hizo con puntualidad británica. Murió en el año 1969 en el Jardí del Maduixer." [175]

Por otro lado, aunque quizás un poco más tarde, creo que también resulta relevante para comentar este tema recordar la presencia de Amèrica Sánchez, el diseñador argentino que llegó a Barcelona en 1965 procedente de Buenos Aires y que vivió también durante temporadas en la casa Galí–Gubern, en la segunda mitad de los 60. Sánchez cargaba con un importante bagaje artístico, después de haber trabajado en dos agencias de publicidad, en unos años en los que Argentina estuvo muy conectada con las gráficas internacionales. Sabemos que este diseñador estuvo abiertamente interesado por el "pop art" americano. Queda por comprobar su posible influencia como puente de la tendencia "pop" entre los artistas de "El Maduixer".

---

[173] Guillamón, Julià. "El Pop catalán: una edad de oro". *La Vanguardia. Culturas* (miércoles, 7 de enero). Barcelona, 2004:2.

[174] Llena. Antoni. "Ideas a todo gas" en *La Vanguardia. Culturas (*miércoles 7 de enero), 2004: 5

[175] Ver más adelante en el epígrafe: 3.17. La experiencia de "El Maduixer"...

No podemos llegar muy lejos en el análisis de aquellas primeras obras de Gubern sin haber visto las piezas originales y a falta de más estudios sobre el "pop art" en Cataluña. A partir de las reproducciones que acompañan las crónicas mencionadas, el "pop" de Gubern no encaja demasiado con las versiones más canónicas de este estilo, ni el americano ni el inglés, al menos como hoy en día los hemos concebidos. Ni tampoco tiene que ver con las propuestas artísticas que utilizaron directamente imágenes o mensajes de la cultura de masas por seducción, o bien con finalidades críticas. Por ejemplo, obras de Antoni Padrós, Lluís Güell, collages de Albert Porta o una de las piezas de la pintora Carme Aguadé cuya obra *Grups de pressió*, 1971 fue, según el escritor Vázquez Montalbán, la obra "pop" más pura de las que se habían realizado hasta el momento.

En cambio, Marta Pallarés y Roqué y Frederic Vilà i Tornos, que han reconstruido la historia de la *Petite Galerie* de Lleida, creen que no puede hablarse de "pop catalán". Sobre los años 60 escriben:

> "Es también en aquella década cuando aparecen en Cataluña expresiones ligadas a lo que se llama la *nueva figuración* o las *nuevas realidades* o *realidades*, como una respuesta a un largo tiempo de abstracción. No se produjo, sin embargo, una ruptura absoluta con el informalismo, sino quizás se trató de la incorporación de objetos en obras en muchos aspectos informales. No fue el nacimiento de un "pop art" catalán, aunque muchos de los artistas de la generación inmediatamente posterior a Tàpies utilizaron muchos de los elementos propios del *pop*, estos nunca llegaron a profundizar en este lenguaje".[176]

Para estos historiadores, la producción anterior a las exposiciones de la *Petite Galerie* de Silvia Gubern, Galí y Jové representaría un "breve momento plástico asociado a las *nuevas realidades*." De hecho, sólo Jordi Galí ha sido historiado como artista "pop" en el libro canónico de Aguilera Cerni sobre el arte de posguerra en España.[177]

Otra línea más interesante de investigación sobre este tema se la debemos a la historiadora Isabel Tejeda Martín. En sus artículos sobre algunas artistas valencianas

---

[176] Pallarés i Roqué, Marta y Vilà i Tornos, Frederic. *La Petite Galerie (1968-1976). Una galeria d'art alternatiu a Lleida*. Lleida: Universitat Lleida ,1986.

[177] Aguilera Cerni, V. *Iniciación al arte español de postguerra*. Barcelona: Península, 1971.

de los 60 y 70 sostiene que puede reseguirse una línea de trabajo "contestatario", una búsqueda de conciencia política de las mujeres artistas que empieza en su adscripción al realismo social: "El paso siguiente respecto a esta línea contestataria lo dieron el *Pop Art* (que debemos de nuevo iniciar con Ana Peters y seguir con autoras de la generación posterior como Ángela García Codoñer, Isabel Oliver y Rosa Torres), las inclasificables pinturas de Mari Chordà e Isabel Villar…"[178] Precisamente, mi investigación sobre otra artista catalana, Mari Chordà, cuyas obras del año 1966 también absorben cierta estética "pop", pueden darnos alguna pista más. Especialmente para estudiar una hipótesis específica que apunté en un artículo sobre las obras de los años 1963–66 de Mari Chordà:

> "La referencia a la estética del *pop art* que encontramos en estos trabajos, y en otros iniciales de artistas catalanas de la generación de los sesenta, como Silvia Gubern, indica una búsqueda de nuevos recursos expresivos y conceptuales que abrieran brecha en la pesada y compacta tradición pictórica academicista, matérica y misógina que heredaban las jóvenes que querían ser pintoras". [179]

En mi investigación he dado con dos exposiciones que confirman que, desde finales de la década pasada se está abriendo un área de investigación sobre el "pop art" en femenino, es decir, que estudia específicamente el trabajo de las artistas y las temáticas propias que no han estado nunca contempladas en el canon del "pop art". Una de las hipótesis que desarrollan estas primeras exposiciones y artículos de catálogo es que algunas de estas obras y actitudes pueden considerarse un estadio de consciencia clara sobre la importancia de la diferencia sexual libremente expresada en la obra, en un momento anterior al que propiamente reconocemos como "arte feminista" en los 70 que tenía, en principio una genealogía más conocida en los lenguajes conceptuales.[180]

---

[178] Tejeda Martin, Isabel. "Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta" en Aliaga, Juan -Vicente y Mayayo, Patricia. *Genelogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: this Side Up, 2013:198.

[179] Bassas Vila, Assumpta. "Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión" en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds). *Ibid.,* 225.

[180] Stief, Angela (ed.) *Power Up. Female Pop Art*. Viena: Kunsthalle, 2010. Otra exposición y catálogo es: Sachs, Sid y Minioudaki, Kalliopi (eds.) *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968*. Abbeville Press, 2010. También hay una disertación sobre el Pop Art de las mujeres y el "proto-femnismo" de los 60s de Kalliopi Minioudaki, leída en el Institute of Fine Arts de NYU, según nos indica una nota a pie de página en Stief, Angela. *Op.cit.,* 2010: 80.

3.9. La revelación del dibujo.

Individual: *Silvia Gubern*. Petite Galerie, Lleida, 5–12 de mayo, 1969.
Colectiva y alternativa: Exposición en el jardín de "El Maduixer"**, 1969.**
Manifiesto de los pintores en la revista *Mosca*, número 5, 1969.
Colectiva: 85 artistas en busca de un espectador, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares de 30 octubre– 13 noviembre, 1969.
Intervención en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares: vídeo *Primera Muerte*, 1970; 15 de mayo, 1970.

El año 1969 fue intenso para Silvia Gubern. Inauguró una exposición individual en la *Petite Galerie* de l'*Alliance Française* de Lleida titulada: **Silvia Gubern (5 al 12 de mayo, 1969).** Una muestra muy arriesgada porque presentó una importante selección de dibujos. La invitación que elaboró fue sencilla pero muy creativa. Se trataba de un papel que contenía círculos de colores hechos con una máquina de agujerear papel, como si fueran *confetti*, un elemento que estuvo presente en la acción que realizó en la inauguración.



Fig. 31



Fig. 32

La exposición tuvo lugar en el segundo año de este espacio creado e impulsado por Jaume Magre y su mujer Roser Ferran. Magre era profesor, político y promotor cultural, amante del arte contemporáneo y había dirigido durante un tiempo la sección de l'*Alliance Française* en Lleida.[181] A través de Àngel Jové, se familiarizó con la actividad y producción de los de "El Maduixer", y durante el primer año de la *Petite Galerie* incluyó obra de Silvia Gubern en la segunda parte de la exposición colectiva **"2 generacions de pintura catalana" (21–31 de marzo, 1968 con Durán, Galí, Jové, Padrós, Porta y el Grup "A")**. Una prueba más de que esta artista fue considerada durante un tiempo parte de la generación joven de la pintura catalana. Magre le propuso la individual en 1969 y luego la volvió a invitar en el año 1976. Esta última fue la última exposición en La *Petite Galerie*, antes de su cierre definitivo.[182]

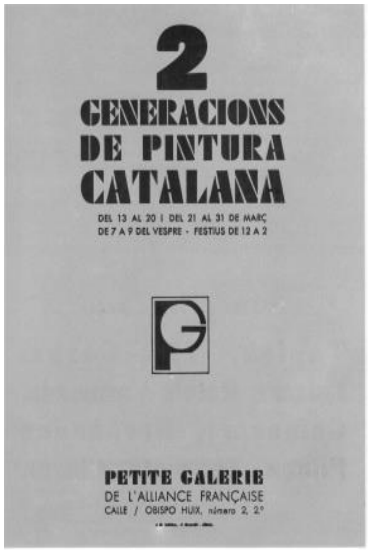
Marta Pallarés y Frederic Vilà han escrito la historia de la *Petite Galerie* de Lleida y definen los dibujos expuestos de Silvia Gubern como "figurativos, derivados de la experiencia del *pop* inglés y con connotaciones surrealistas".[183] En cambio, Silvia me cuenta que se trataba de un dibujo de línea que llevaba años haciendo, des de 1963 aproximadamanete, un dibujo muy elemental que surgió como la escritura automática

181 Pallarés i Roqué, Marta y Vilà i Tornos, Frederic. *Op. Cit*., 1986.

182 Cirici, Alexandre. "Noticiari" en *Serra d'Or*. año X, nº03 (15 abril), 1968:105 y en Pallarés i Roqué, Marta y Vilà i Tornos, Frederic. *Op. cit.*, 1986: 39.

183 *Ibid*. ,49.

que también practicaba desde hacía tiempo: “un dibujo sin ningún tipo de preocupación estética, con origen en el inconsciente”.[184]



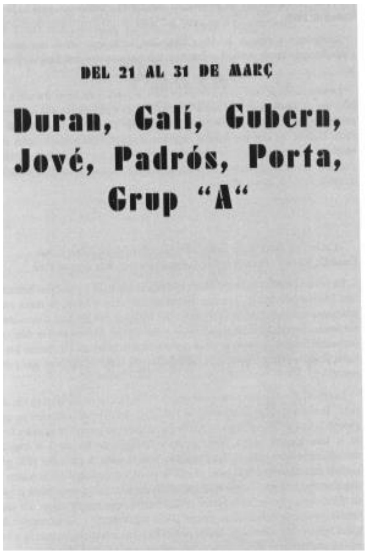


Fig. 33

En mi opinión, los dibujos a mano de Silvia Gubern no imitan ni se inspiran en imágenes de segunda mano y menos en el mundo de la publicidad o de los mass–media, sino que, aunque figurativos y con aire de ilustración, son de carácter simbólico y desarrollan un lenguaje cifrado. Rehúyen la inmediatez en la lectura y niegan incluso la comunicación porque cargan con mensajes difíciles de decodificar a primera vista. Como apunta Cirici en una de sus crónicas, poco después de esta exposición, estos dibujos proceden de una ”actitud mágica y ritual” y están “desligados de toda utilidad transmisora”.

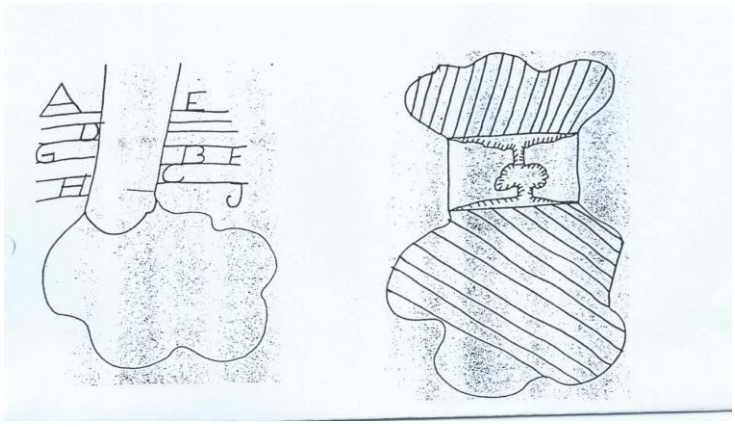


Fig. 34

184 Entrevista a la artista en *Ibid*., 39.

Silvia Gubern recuerda perfectamente cómo nacieron los dibujos. Me cuenta que, en aquella primera época, llegó un momento en que, cuando se ponía a pintar, solo llegaba a hacer telas monócromas: en azul, amarillo, blanco…, colores "muy *fauvistas*", puntualiza. La pintura la llevó a una abstracción muy sintética, a un trabajo profundo y vital y, finalmente a un punto final. Sus telas monocromas le proponían una relación con el color que no le resultaba suficiente. Sintió que no tenía opción: o bien aceptaba que aquella vía se había acabado o bien hacía trampas. En aquel momento decidió poner punto final a su trabajo pictórico y buscar otra línea de trabajo.

Fue entonces cuando empezó a buscar su propio lenguaje delante del papel en blanco: "literalmente, me abandoné delante del vacío. No existo, no existo… el papel era el vacío. Y entonces, algo pasó, algo se rompió o se amplió… porque mi mano empezó a moverse y a dibujar sola." En aquellos momentos, surgieron dibujos hechos en medio minuto, a partir de una línea que dibujaba signos, jeroglíficos, letras y números... Los hacía con inmediatez y no era capaz de mirarlos en el proceso pero, una vez acabados, reconocía claves de lectura. Los que le gustaban los conservaba y los que no los rompía. Dibujos de línea, con lápiz, bolígrafo o con lo que tenía a mano y sobre el tipo de papel a su disposición, habitualmente de poca calidad. Se dio cuenta, sin ninguna duda, que aquella iba a ser una vía importante para explorar la noción de creatividad que le interesaba. Al principio los llamó "dibujos automáticos" y, actualmente, se refiere a ellos como "dibujos canalizados". Cabe tener en cuenta que Silvia estudiaba y hacía yoga desde los 23 o 24 años. Quizás esta práctica contribuyó a realizar el arduo trabajo de aquietar y vaciar la mente que le permitió el nacimiento del dibujo canalizado. Resolvió dejar de lado el trabajo con ideas y la voluntad de expresión, propia del impulso del ego y definidora del gesto artístico moderno.

Silvia se atrevió a presentar una selección de aquellos dibujos en Lleida, animada por sus compañeros y porque el hecho de exponer en la *Petite Galerie* le ofrecía la posibilidad de dejar de lado el sistema más oficial del arte, y le daba la posibilidad de trabajar con total libertad al margen de los dictados de la crítica o de las previsiones de las galerías más comerciales de Barcelona. Quizás también por eso los dibujos no se presentan enmarcados sino directamente colgados en la pared con alfileres, una propuesta muy novedosa y moderna en la época.

Estos dibujos representaron la punta de un iceberg, el extremo de un hilo en la búsqueda de voz propia que la joven artista había emprendido, tal y como he

explicado en un artículo dedicado al dibujo en la obra de Silvia Gubern[185]. Por tanto, no tienen nada que ver con las imágenes de la cultura de masas de sus *collages* iniciales que, en aquel momento, desaparecen por completo de su producción. En una breve y peculiar declaración que envía como respuesta a una entrevista que busca definir la llamada generación de la T.V., la artista deja muy claro que su relación crítica con los mass–media:

> "(…) ADolescent que a molts els fa somnriure amb concondescendenciaa la mateixa mass media i societat de consumd'aquesta generació no faci sinó mixtificar–ka i consumir–la exISTEIX una clara actitud més que política diría de REformadors socials Si això pogués significar un preludi de creació de NOVES neessitats nous COMportaments Noves estètiques".[186]

La acción con la que inauguró la muestra de Lleida consistió en una serie de siluetas de sí misma –que había recortado en gomaespuma– sobre las que esparció *confetti* por encima. La gomaespuma era un material que le interesaba mucho por su flexibilidad y por el hecho de que se adaptaba a todo. Esta intervención la realizó antes de que llegara el público a la sala. Por lo que cuenta, la gente tuvo miedo de pisar estas formas y ella misma pasó por encima para demostrar la posibilidad de atravesar esta especie de alfombra festiva y corporal para llegar a observar más de cerca los dibujos.

La acción era sencilla y desprendía un aire festivo y *naif*. Aunque hoy en día, las siluetas en el suelo nos remiten rápidamente a la famosa serie de de Ana Mendieta. Sin embargo, hay que tener presente que en el 69 esta artista cubano–americana aún no había iniciado su personal serie de siluetas. Aunque los lenguajes de estas dos artistas son dispares, la idea de "volver al suelo" sí puede indicar un aspecto compartido. Me refiero a entenderlo como parte de la necesidad de dar un contrapeso importante al concepto, es decir arraigar el proceso mental que implica el dibujo y la búsqueda de trascendencia, en la tierra, poniendo el cuerpo real como medida, que atraviesa y da cuerpo al lenguaje.

---

185 Bassas Vila, Assumpta "Visions quotidianes i visualitats contemporànies. Els dibuixos canalitzats de Silvia Gubern" en Bonet, Pilar (ed.) *Josefa Tolrà*. Mataró: Barcelona, 2014: 157-167.

186 (Autor/a desconocido) "La generació de la T.V." en *Serra d'Or*, año 121 (15 octubre), 1969: 22-23.

En la misma galería expusieron sus compañeros de casa y de vida en diferentes ocasiones: Jordi Galí, y los artistas Àngel Jové, Antoni Llena y Albert Porta, interesados también en este espacio–laboratorio que les ofrecía retos. Como bien señala Cirici en una reseña de la época, estos artistas buscaban espacios para proseguir con sus experiencias en el proceso creativo, un momento en el que no necesitaban reconocimiento social ni visibilidad en la escena, sino confianza para experimentar. Cirici toma nota de la exposición –parece que nada se le escapa en el panorama expositivo–, aunque esta vez parece que no tuvo tiempo de dedicarle a Silvia ni una sola línea.[187]

3.10. La exposición en el "Jardí del Maduixer"

Gubern, Galí, Jové, Llena, Pérez Sánchez (Amèrica Sánchez) gestan una exposición en la casa Galí–Gubern como una alternativa al circuito comercial y, en cierta manera, como un "manifiesto" de su posición en la escena artística. Se une Albert Porta (Zush) y, según me explica, cuentan también con un pequeño gato recién nacido.[188] Invitaron a amigos/as y conocidos/as a "un té indio" en el jardín de su casa para disfrutar de una exposición que tendría lugar en el espacio del jardín. Cada uno realizó una propuesta y "el fresal" del jardín añadió el resto. La convocatoria fue un éxito y asistieron muchas personas del mundo del arte, de la literatura y de la cultura en general. Fue un evento que desbordó las expectativas de sus organizadores y se ha convirtido en la narrativa del arte conceptual en Cataluña en un momento mítico para explicar la aparición de las nuevas tendencias "pobres y conceptuales" en la escena catalana y española.

Silvia Gubern realizó dos piezas para este evento: la titulada con posterioridad, ***Pou* (Pozo, 1969)** y otro elemento, un rectángulo de límites imprecisos de gomaespuma rectangular en el que encoló trocitos del mismo material de colores. La gente se refirió a esta pieza como "una alfombra" pero Silvia remarca que se trataba de un *mándala*. El cilindro de gomaespuma tenía un espejo en el fondo para que cada persona que se asomaba pudiera verse a sí misma enmarcada en el cielo.

---

187 Cirici, Alexandre. "Noticiari: Lleida fa tres salts endavant" en *Serra d'Or*. año X, nº 103 (15 abril), 1968: 105.

188 El detalle del gato lo recoge también Jesús Martínez Clarà en "Manos en el cristal" en *Silvia Gubern. I que estimaré tret de l'enigma...*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica / Generalitat de Cataluña, 1995: s/n.

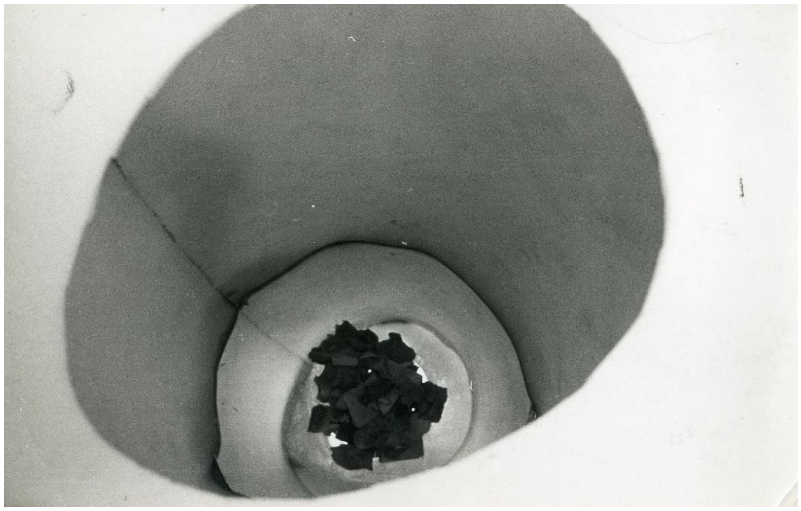


Fig. 35

La artista empezó a utilizar gomaespuma porque quería encontrar un material que trasmitiera una clara sensación “táctil”. Desde temprana infancia se había dado cuenta de la importancia de este sentido y lo valoraba mucho este sentido. Además, este material de origen industrial era de un color pastel (rosa, amarillos, azulado) que le atraían. Asimismo, no era artístico a priori y por tanto, hablaba desde la humildad com la que se presenta cualquier material. Sus propiedades específicas, es decir, su porosidad y movimiento, y lo que Silvia Gubern llama calidad “de flan” de la gomaespuma” le interesaron mucho en aquel momento.

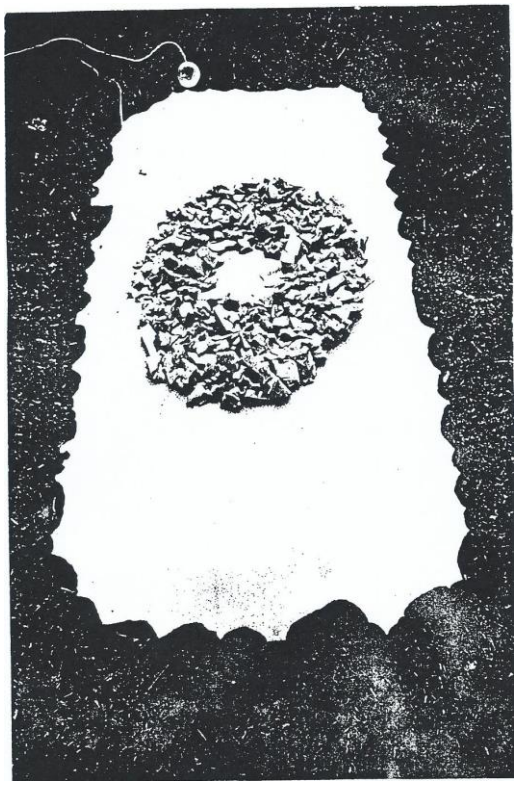


Fig. 36



Fig. 37

Cirici clasifica a partir de aquí la obra de Gubern en el apartado de lo que llama *arte pobre*. No hay que confundir esta etiqueta con la del *povera* italiano. En Cataluña, la idea desarrollada por Cirici en sus artículos hace referencia al “arte de lo frágil” o “arte efímero”. Se define como un arte que usa materiales frágiles y muy perecederos con intención poco grandilocuente. Cirici crea una línea de lectura del arte catalán contemporáneo a partir de este argumento y la convierte en una genealogía para historiar la entrada de algunos/as artistas catalanes en la contemporaneidad internacional: desde la exposición de los escaparates de Gales en el 1956, hasta la manifestación de “El Maduixer” y el mural efímero de Joan Miró en los cristales del

Colegio de Arquitectos, en el mismo año.[189] A esta etiqueta, Cirici también asocia propuestas artísticas que pueden considerarse los primeros *happenings* y performances en Cataluña. En esta línea trazada por este crítico de arte, Antoni Llena representa al artista más paradigmático de este apartado.[190]

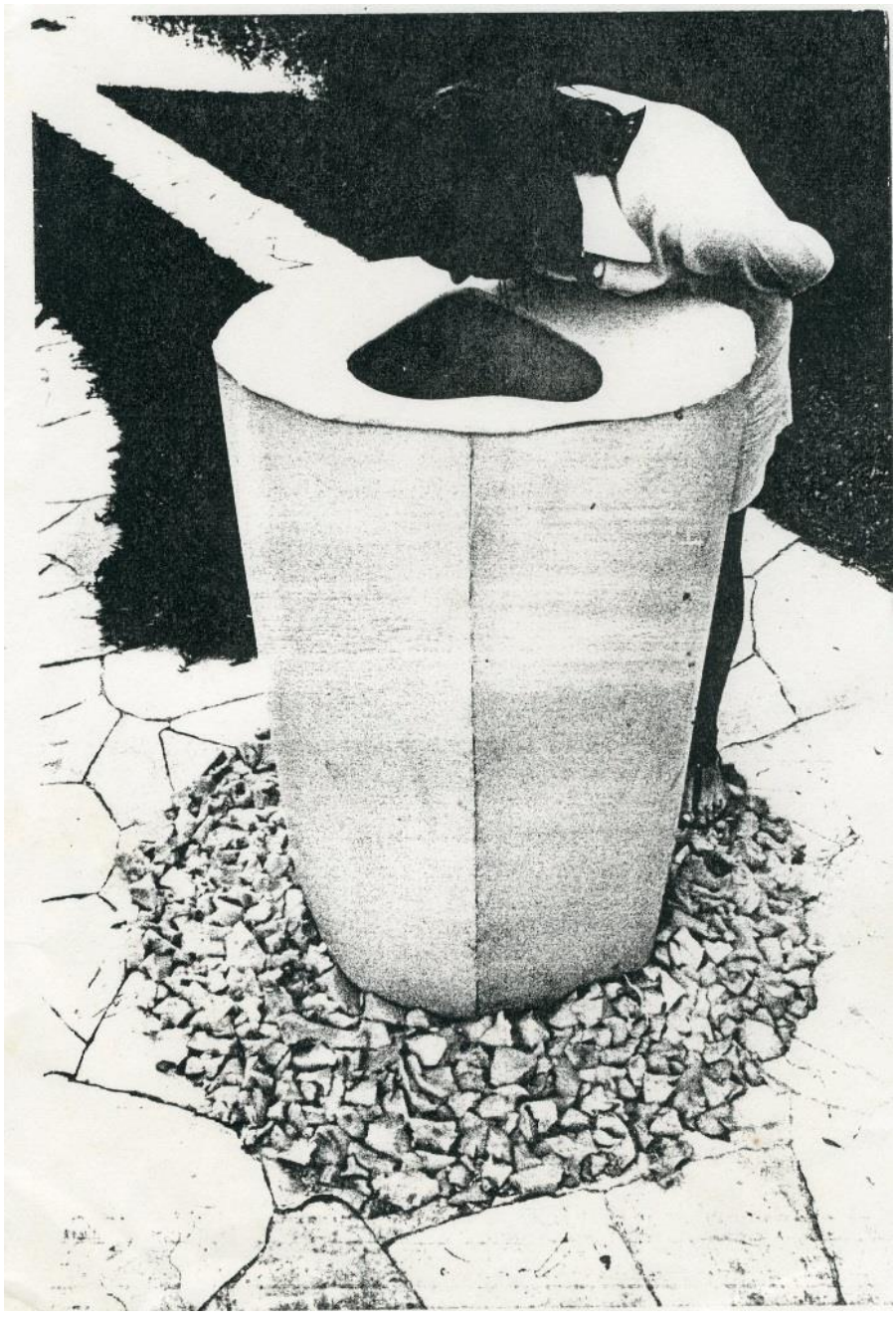


Fig. 38

189 Cirici, Alexandre. "La Generació dels seixanta" en *Serra d'Or*, año XI nº121 (15 de octubre), 1969:67-69.

190 Cirici, Alexandre. "El doble rostre dels anys seixanta: Nou realisme, recerca visual, art pobre, irracionalisme" en *L'art català contemporani*. Barcelona: Edicions 62, 1970: 293-299.

Este afán clasificatorio de Cirici fue muy interesante porque representa una manera de apoyar estas prácticas y crear coordenadas de análisis. Sin embargo, la historiografía posterior asume sus clasificaciones y terminología de manera poco reflexiva y sin la creatividad distintiva que singularizaba la escritura y el pensamiento de Cirici. Muchas de estas etiquetas se han ido convirtiendo en términos repetidos que no han estimulado el estudio más profundo de esas prácticas, ni de ese periodo histórico.

Algunos de los/as artistas no se reconocieron en las etiquetas, como se percibe en el caso de Silvia Gubern en un debate público sobre el hecho generacional. Un artículo que forma parte de este debate en los medios, es el de Josep M. Carandell en *Destino*. El periodista comenta algunas características comunes de la llamada generación de los sesenta en literatura y en arte.[191] Silvia Gubern es entrevistada y responde de una manera que resulta casi inteligible. La entrevista confirma que su nombre tiene un lugar destacado en la escena cultural, al lado de intelectuales reconocidos como Josep Maria Castellet, Maria Aurèlia Capmany, Joaquim Molas, escritores como Josep M. Benet i Jornet, Baltasar Porcel, y artistas como Ràfols Casamada entre otros nombres. Silvia es la mujer más joven entrevistada en este artículo.

La revista reproduce con fidelidad su texto con las alteraciones habituales en ella en la puntuación y la arbitrariedad entre mayúsculas y minúsculas, de manera que su lectura se hace muy difícil. Si hacemos un esfuerzo, podemos entender que la artista se resiste a la concepción de “generación” y habla de una dimensión temporal circular (“eventos que se repiten”). También alude a unas actitudes de rebelión que considera más de reformismo que de revolución y no comparte. El texto respira la necesidad de romper el marco de estudio creado con las preguntas para situarse en otro lugar que permita ir más allá para pensar el trabajo de los/las jóvenes.

Silvia Gubern fue en aquel momento un personaje en uno de los epicentros de la cultura catalana progresista y, aunque se muestra crítica con el *status quo*, su voz se deja oír en la escena de los medios. A partir de la exposición de “El Maduixer”, la casa de los Galí–Gubern se convirtió en un centro de atracción para muchas personas y jóvenes artistas que buscaban afinidades y entornos de relación donde compartir nuevas ideas. A menudo los visitaban escritores o artistas de otros lugares que

[191] D.G.M. “Noticiario: Tra 73” en *Destino*, año XXXV, nº 1852 (31 marzo), 1973: 41.

pasaban por Barcelona. Silvia recuerda por ejemplo a Joan Brossa, y artistas más jóvenes que ellos como Frederic Amat y Carlos Pazos. A través de Jordi Galí y de sus amigos también llegaron a su casa música, libros y revistas del extranjero que no circulaban libremente en el país. Queda por hacer una revisión y registro de las personas que pasaron por "El Maduixer".

Cuando me interesé por saber si alguna de las reconocidas feministas catalanas de la época se había acercado a "El Maduixer", Silvia se acordó de Maria Aurèlia Capmany y también de la escritora y traductora Marta Pessarrodona. Tanto la artista como sus compañeros estaban abiertos a diálogos con las intelectuales que abanderaban en aquel momento posturas abiertamente feministas. Sin embargo, la artista confiesa que no le interesó el tipo de estrategia que proponía el feminismo de su época:

> "No quería hacer una lucha como la hacían ellas. Yo no acarreaba resentimiento hacia los hombres, no era mi camino. ¿Por qué? Pues no sé, quizás por estética, por 'feeling'. Por estética quiero decir también por ética, porque me cuadran las dos cosas. No me gustaba esa lucha con los hombres con rabia y enfado. Yo quería el diálogo concreto y real con los hombres. Para mí el feminismo de aquellas mujeres era una distorsión que no me gustaba. Aquella mala leche, aquella agresividad, aquella necesidad… yo pensaba más en la vía de la paradoja, en el juego de la libertad, de la belleza, del amor... No creía que la vía era ir por aquella cosa tan amarga, tan doliente, tan dura… Me parecía que era mejor sumar que restar. Lo que sí puedo decirte es que, por otro lado, yo iba mucho de hombre, de guerrera".

Este comentario nos explica una de las razones por las cuales no se producen encuentros fecundos entre las feministas de los 60/70 en Cataluña y las artistas que despuntaban en la escena de la vanguardia del arte contemporáneo.

Silvia Gubern también recuerda que lo que proponían en el "El Maduixer" se confrontaba directamente con el grupo de artistas, contemporáneos suyos, que venían de la tradición de Bellas Artes: Arranz Bravo, Bartolozzi, Llimós, Segimón, etc… Artistas que consideraba moderadamente innovadores porque presentaban "una innovación a partir de deformar la realidad, no de crearla". La constatación de que los jóvenes de "El Maduixer" estaban interesados en otra cosa, mucho más radical,

evidenció la modernidad relativa de los pintores y creó una lucha que, según Silvia, todavía no se ha explicado en la historia del arte catalán.

3.11. El manifesto en la revista MOSCA, 1969

Mosca fue una revista fundada en 1968 por tres de las editoriales con sede en Barcelona: *Edicions 62*, *Lumen* y *Seix i Barral.* Una iniciativa "con el fin de dar a conocer las novedades editoriales y hacer difusión de los temas tratados en el seminario de Estética que desde 1967 tenía lugar en la escuela Eina".[192] Contó con artículos de lingüística, arquitectura y arte, a cargo de firmas como Oriol Bohigas, O.Tusquets, Josep M. Castellet, Fèlix de Azúa, Júlio Cortázar, Manuel Vázquez Montalbán y del mismo Alexandre Cirici, entre otros nombres relevantes de la cultura progresista en Cataluña, siempre varones. El diseño de la revista estaba a cargo del diseñador de origen argentino Amèrica Sánchez y optaba por una publicación sin cabecera, en la curiosa estética que nació en el pasaje del "pop al conceptual" y que se dio en Cataluña. Aparecía siempre una mosca en portada en diferentes lugares, y los ejemplares se numeraban curiosamente por las "cagaditas" de mosca en la portada.

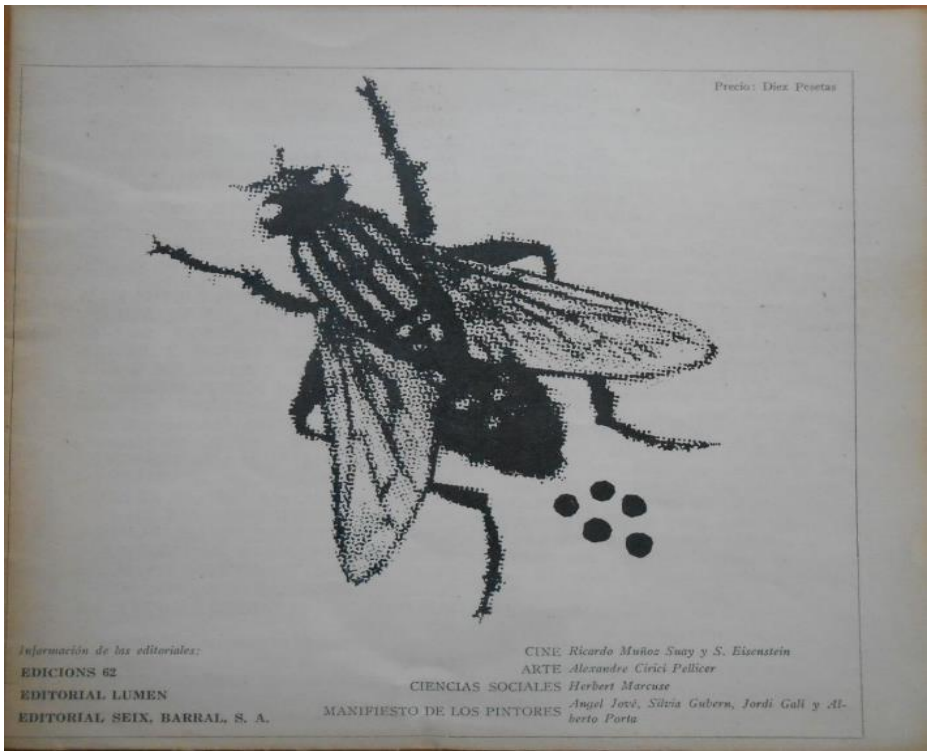


Fig. 39

192 M. Àngels Fortea, *Op. cit*., 2013: 21-24.

En el número 5 (1969), aparecen cinco textos que forman parte del conocido como "Manifiesto de los pintores." [193] Seguramente invitados por Beatriz de Moura, entonces directora de Lumen. Los textos son de Àngel Jové, Silvia Gubern, Jordi Galí, Alberto Porta y Antoni Llena, aunque en el índice publicado en la portada no se cite el nombre de este último. También se publica un artículo de Alexandre Cirici Pellicer: "Art Feble, Art Pobre" dedicado a las obras y aportación de Antoni Llena como ejemplo paradigmático de esta tendencia.

Los cinco textos respiran inconformismo y rebeldía, tanto por los contenidos como por la manera de escribirlos, especialmente en el caso de Jové y Gubern: sin signos de puntuación. Uno de los debates de fondo es la genealogía del arte catalán que se estaba construyendo y era aceptada por el *status quo* de la época. Jové denuncia que el mundo de los pintores en Cataluña es pequeño–burgués y señala la obligación que pesa sobre todo artista de "beber exclusivamente de Miró y de Tàpies." También arremete contra la figura del crítico, exhortándolo a acercarse a la obra de los jóvenes con un "bagaje seguro de nociones técnicas y científicas históricas que le permitan sumar al cociente intuitivo del que no debe andar separado."



Fig. 40

193 "Manifiesto de los pintores" en *Mosca,* nº 5, Barcelona: Edicions 62, Editorial Lumen, Editorial Seix Barral, S.A., 1969: páginas centrales.

El texto de Silvia Gubern está reproducido todo en mayúsculas y también sin puntuación. Su nombre, en la cabecera, está tachado y, en cambio, reproduce su firma con grafía manual por encima del texto.[194] Hay también algunas letras canceladas. El texto empieza con una reflexión sobre los mecanismos que desencadenan en ella el acto creativo y considera inseparables de una búsqueda de sentido profundo de la vida. Por esa razón se distancia del cuadro, de la imagen, del resultado material estético, porque la producción final no es la finalidad. Curiosamente, habla de que la pintura debería "comerse" o, al contrario, de que mereceríamos ser comidos por ella. La imagen que recrea recuerda a algunas declaraciones de artistas latinoamericanas, por ejemplo, Ana María Maiolino y Lygia Clark, quienes en sus textos y obras han creado una imagen similar intentando explicar su concepción de la creación como un proceso de digestión, y, por lo tanto que incorpora todo el cuerpo, no sólo la mente.

Sin embargo, Silvia Gubern escribe sobre la pintura como "un proceso mental dinámico", aunque hay que tener presente que cuando se refiere a la mente no se refiere al intelecto (tal y como se describirá en un conceptual anglosajón de corte masculino) sino a una nueva estructura del pensamiento. Por eso, la artista critica la cultura que convierte el proceso creativo en la producción de objetos. Ella misma se aleja de las galerías de arte y del sistema expositivo que fabrica los "propios ídolos nacionales". En su declaración puede leerse un ataque directo a la configuración de la tradición artística de genealogía oficial y a las ideas nacionalistas que a menudo se adhieren a estas construcciones patriarcales. La artista apunta a la importancia de crear otra genealogía del arte. Su último párrafo, tiene un carácter visionario porque prevé, como una sibila:

> "el nacimiento de un cierto individuo, una cierta estructura mental, una cierta nueva realidad visionaria, un cierto modo de vida (....), que ha de producir una ruptura total con un viejo esquema que aún utilizamos y podría utilizar infinidad de recursos que hasta ahora le han sido extraños".[195]

Este apunte final coincide con la posición que Silvia Gubern mantiene también hoy en día. No se trata de una posición crítica frente a lo que hay, sino una propuesta de cambio hacia una comprensión del sentido de la creación y de la vida de manera

---

194 Este texto también se publicó más tarde en Roqueta, Santiago. "Silvia Gubern" en *Mobelart*, nº27 (27 abril/mayo), 1975: 84-86

195 "Manifiesto de los pintores" *Op. cit. supra.*

integral y holística. Me pregunto y le pregunto una y otra vez en las conversaciones, de dónde le venía esta intuición visionaria y resuelve que la traía innata.

El texto de Alberto Porta se titula “La explosión de la mente” y está firmado también como Zush, nombre que adopta durante una época de su vida artística. Se reproduce en dimensiones pequeñas, con tipografía de máquina y no es fácil seguir porque va apuntando ideas en forma de esquema o guión. Habla sobre todo de las formas diversas de ampliar el estado de conciencia humano, por ejemplo, a través de las drogas, o bien a través de la meditación budista. Su intención es conseguir un estado que le permita separarse del cuerpo para llegar a lo que llama un “consciencia cósmica”.

El texto de Jordi Galí se lee con fluidez porque está escrito con signos de puntuación y desarrolla las ideas de forma argumentativa. También me parece el más interesante literariamente por las imágenes que crea. En el primer párrafo empieza con una formulación novedosa de lo que considera “energía como creatividad”. Alerta de que todo se ha conjugado para hacer desaparecer ese origen energético de la creatividad y para la “evaporación y licuefacción de nuestro ser”. Cita una serie de propuestas que están destinadas a interrumpir estos procesos que hacen mediocres a las personas y pueden hacer posible renovar las viejas estructuras. De sus consejos destaco una frase que parece un auto de fe: “Creo en la expansión de las posibilidades de la pintura a través de la relación naturaleza–hombre y la dilatación espacio–tiempo”.

Antoni Llena se centra en definir muy claramente lo que sería el arte pobre. Su texto aparece reproducido también de manera curiosa: hay algunos fragmentos cancelados con una línea sobre las frases que dificulta su lectura, aunque, también con atención puede llegar a leerse. Defiende el “arte pobre” como una forma de revolución y de resistencia contra estructuras “que utilizan a los artistas haciéndolos inofensivos, a modo de *best sellers*”. Considera que el arte tiene duración humana, por lo tanto es efímero y reclama una constante interacción con el espectador.

Cirici comenta el manifiesto casi taquigráficamente en el noticiario de *Serra d’Or*. Coinciden en el rechazo del arte entendido con la finalidad de crear objetos de arte y en la voluntad de crear una “liturgia de los signos”. Comenta brevemente lo que

escriben Porta, Galí, Llena, pero no dice nada del escrito de Gubern.[196] La revista *Mosca* tuvo amplia difusión y el manifiesto situó a estos artistas en una posición claramente crítica respecto a su momento.[197]

En una entrevista del año 1992, Silvia incorpora otros matices para definir con más precisión el carácter de esta actitud de rebelión compartida con el grupo:

> "No éramos contestatarios desde el punto de vista político sino estético y de concepto; lo que pasa es que por esta vía llegábamos a las mismas conclusiones respecto a la ética de determinadas actitudes que por la vía de la concienciación social, la cual nos parecía también desfasada. La pintura era una búsqueda sin límites, no podía estar involucrada en política ni responder a consignas".[198]

A finales de 1969, Silvia emprende un viaje a Londres, en una moto *Norton* con su pareja Jordi Galí para ir a escuchar una serie de conciertos y participar en talleres. Una vez allí decidió quedarse sola una temporada, tres meses, dejando a su hijo de tres años en casa de sus suegros y bajo responsabilidad de su padre. Para ganarse la vida, trabajó en un restaurante de camarera y también de *au–pair*. De su estancia en aquella ciudad recuerda la emoción que le causó escuchar a Bob Dylan en directo. En Londres empezó una relación sentimental con Àngel Jové, que había aterrizado en Londres previamente para pasar una temporada. Llena también estuvo un tiempo en la capital británica después de Silvia.

Hoy en día, la artista considera que aquel viaje no fue una decisión acertada en su momento y trastocó cosas importantes en su vida. Este hecho biográfico aporta un dato más en la reflexión que se abre a partir de esta investigación, la pregunta sobre si la "modernidad" artística aportó espacios de crecimiento real y de libertad a las mujeres artistas, o funcionó en algunos momentos como una obligación para ellas, un mandato para demostrar y demostrarse una libertad "importada" de los modelos masculinos de vanguardia. Silvia reflexiona hoy sobre este hecho con las siguientes palabras:

---

196 Cirici, Alexandre. "Noticiari" en *Serra d'Or*, año XI nº 121 (15 de octubre), 1969: 69.

197 "Publicaciones y libros recibidos" en *La Vanguardia* (jueves 23 de octubre). 1969: 48.

198 En *Idees i actituds.Entorn l'art conceptual a Catalunya* 1964-1994., Op. cit., 152.

> "Como aspecto falso y negativo de la época es que queríamos ser tan modernos que todo se podía romper y todo estaba permitido. En esta dinámica yo me hice grandes heridas porque hice cosas contra el corazón que no las tenía asimiladas y las hice porque tocaba, y esto fue tremendo… había unos desgarros, unas heridas, unos disparates… por ejemplo, cuando mi hijo era pequeño, me marché a Londres, unos dos meses… Ahora considero que no hice bien".[199]

Cirici deja registro de este viaje en el artículo donde repasa la trayectoria de Silvia Gubern hasta 1970. Interpreta y aplaude el viaje como una decisión bien tomada porque lleva a Silvia Gubern a abandonar la vía fácil que tenía abierta como "pintora y escultora" y la lanza a lo que hoy llamaríamos "salir de la esfera de confort". Cirici no dice nada del hijo de Silvia ni de la maternidad, ni aquí ni en ninguno de sus artículos.

3.12. *Primera Muerte*, 1970

A su vuelta de Londres, Silvia se instala de nuevo en la Torre Galí–Gubern. En esa época tuvo lugar otra de las producciones singulares que manifiesta el espíritu de los miembros que compartían casa y actitudes artísticas. Se trata del vídeo titulado **"Primera Muerte"** realizado en 1970, una obra que desde finales de los 80 forma parte de las piezas consideradas pioneras en la videocreación en España.[200] Durante los años de esta investigación el vídeo se creía perdido, pero recientemente ha sido recuperado en el proceso de preparación de una exposición de videocreación.[201]

---

[199] En conversación con la autora Llinars del Vallés, 14 octubre 1999 (documento en audio).

[200] Bonet, Eugeni. "Situación del vídeo en España" en *Entorno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980:276. Y más tarde en Bonet, E. "Evolución de la videografía en España. Los autores, las prácticas, las estructuras" en *Nuevas tecnologías en la vida cultural española*. Madrid: Fundesco/Ministerio de Cultura, 1985.

[201] La reciente recuperación de este vídeo ha sido a raíz de la investigación previa a la exposición *VideoStorias* llevada a cabo por las curadoras Imma Prieto y Blanca de la Torre.: "Quizá la primera pieza de videoarte, de la que no tenían copia ni los autores. La rescatamos a través de los archivos de TV3", dice De la Torre.
Vid. http://elpais.com/diario/2011/04/16/babelia/1302912771_850215.html
[Consultado 17.03.2015].
Vid.: síntesis de la exposición VideoStorias donde se comenta este descubrimiento:
http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-10-06-11/1126361/http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-10-06-11/1126361/
[Consultados: 15.04.2015].

La ocasión para trabajar con una cámara de vídeo surgió como respuesta a una invitación del **Colegio de Arquitectos** al grupo para hacer una presentación de sus puntos de vista. La idea de hacer un vídeo surgió de Jordi Galí que, según Silvia, "tenía siempre las antenas puestas y sabía que en América se estaban haciendo cosas en vídeo en el mundo del arte". Pidieron prestada una cámara en la tienda de electrodomésticos Vidosa y la consiguieron seguramente –apunta Silvia Gubern– gracias a la buena relación que tenía la familia Galí con los dueños de esta empresa. Según Àngel Jové, originalmente la idea no fue hacer un vídeo sino lo que él llamaba un "circuito cerrado", una acción en el que la cámara de vídeo registrara lo que ocurría en tiempo real en otro espacio.[202]

Entre las múltiples ideas que se les ocurrieron, finalmente decidieron empezar por registrar en vídeo un día de la vida cotidiana en la casa donde vivían, en la calle Escultor Clarassó nº4, "El Maduixer". Pintaron una de las habitaciones de la casa de negro y colocaron moqueta también negra en el suelo. Se iluminaron con neones de luz ultravioleta. Intentaron escribir un guión pero no consiguieron nada que les convenciera a todos, por lo que decidieron que cada uno tomaría la cámara y filmaría en el momento que quisiera y sobre lo que quisiera. Como un juego, grabaron a las personas con las que convivían, solas o en relación, y también objetos singulares que formaban parte de su cotidianeidad en la casa. Silvia recuerda que tenía un violín que había comprado en Londres y que alguien lo rompió sin querer durante la grabación. En el vídeo también aparece Samuel, su hijo, de unos tres años, que de manera improvisada llegó a la casa, se paseó por la habitación y miró a la cámara. Fue un trabajo realizado desde la improvisación, con espontaneidad, como un vídeo casero y no hubo post–producción.

El resultado no pudo ser proyectado el día previsto, el 17 de abril, en el marco de un programa de actividades llamado "Ars sui generis" en el colegio de Arquitectos de Barcelona.[203] Fue proyectado un mes más tarde, el 15 de mayo, acompañado de un *happening*.[204]

---

202 Entrevista en el vídeo *Silencis creatius*, Subliminarts, 2002

203 Según una nota (autor/autora desconocido/a) en *La Vanguardia* del 17 de abril, 1970: 19.

204 De esta actividad no quedan fotografías ni ningún registro en el Colegio de arquitectos, excepto tres líneas en el librito de memorias *Actividades de la Comisión de cultura*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1971: 73. Se registra este hecho bajo el apartado "Proyecciones de películas y otros actos", el día 15 de mayo. Acto a cargo de Jordi Galí, Silvia Gubern, Àngel Jové y Antoni Llena. También hay una carta en el archivo del COAC

Silvia describe así todo el acontecimiento de aquel 15 de mayo en el que intentaron hacer también realidad la idea del "circuito cerrado" de Jové:

> "La gente subía por la escalera del colegio de arquitectos y pusimos una cámara de vídeo que los iba grabando. Nosotros estábamos detrás de las cortinas del escenario e invitamos a un amigo – a quien pintamos los labios de color rojo fosforescente – para que se sentara en la mesa de conferencias y permaneciera mudo. Cuando la gente entró en la sala se encontraba con este personaje vestido de negro. Cuando la sala se llenó, empezó a sonar unos fragmentos de "The Naked Lunch", de William S. Burroughs, en inglés, en la voz del propio autor (reproducción de un disco de Jordi Galí). En un momento determinado irrumpió el grito de "Pink Floyd" y entonces empezó la proyección del vídeo *Primera Muerte*. La segunda parte de esta presentación que teníamos prevista no la llegamos a hacer. Se trataba de emborracharnos hasta el final detrás de las cortinas y salir en estado de embriaguez al escenario cuando acabara la proyección, o bien, no recuerdo bien, la idea era grabarnos mientras nos emborracháramos, no sé... Algunos empezaron a beber mucho pero no todos estábamos de acuerdo con esta acción final y no se llevó a cabo. Al final se proyectó también el vídeo de la gente que había llegado al acto y habían sido filmados entrando por las escaleras de acceso".[205]

En el año 1980, en uno de los primeros artículos de recopilación de la historia del videoarte en España, el estudioso Eugeni Bonet ya los incluía como pioneros en la utilización del vídeo en un ámbito artístico con "Primera Muerte":

> "En pleno reinado de lo que S. Marchán denominó 'nuevos comportamientos artísticos' varios artistas españoles empiezan a utilizar el vídeo: Àngel Jové, Silvia Gubern, Jordi Galí y Antoni Llena realizan en 1970 el vídeo–tape *Primera Muerte*, presentado en el Colegio de Arquitectos de Barcelona".[206]

---

donde la casa de electrodomésticos Vidosa reclama a los artistas el pago del alquiler de la cámara de vídeo.

205 Entrevista con la autora, junio 2015.

206 Bonet, Eugeni. *Op. cit.*, 1980: 276. e Id., *Op. cit.*, 1985.



Fig. 41

Este mismo vídeo se pasó en el programa de televisión Galería Operta, *Vídeo Qué* en TV3 en 1987,[207] y, ese mismo año también pudo verse en la exposición organizada por Manuel Palacio, "La imagen sublime. Vídeo de creación en España 1970–1987" en el Centro de Arte Reina Sofía (28 de septiembre de 1987 – 2 de noviembre de 1987) junto a otros de 42 artistas pioneros/as en este ámbito en España.[208] Actualmente el vídeo "Primera Muerte" (1970) es considerado uno de los documentos pioneros del videoarte en España y se puede visionar un fragmento en internet: https://www.youtube.com/watch?v=ismcZ0C5owM



207 Gracias a esta emisión pudieron rescatar una copia.

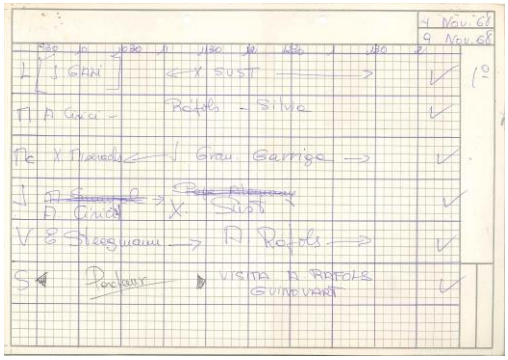
208 Bonet, Eugeni. "Metavideo. Del estado del vídeo, su historia y estética" *en La imagen sublime. Vídeo de creación en España 1970-1987*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987: 33.



Fig. 42

3.13. Profesora en la *Escola Eina* (1967–73)

Desde los primeros años de la *Escola Eina*, Silvia Gubern colaboró como profesora. Primero, en 1968, cuando todavía no había acabado sus estudios en *Elisava,* pasó a ser ayudante en las clases de color de Albert Ràfols Casamada, como confirman unos documentos del archivo de la escuela.[209] Su innata sensibilidad con el color la predispuso a seguir aprendiendo en las clases donde el director de la escuela analizaba los cuadros de Kandinsky o de Joseph Albers.



[209] La Fig. 43 muestra unos calendarios en los que, aunque no se mencione la asignatura, aparecen los nombres de Albert Ràfols y de Silvia Gubern en la misma franja horaria. Dato que certifica que Gubern empezó muy joven su práctica docente como ayudante del pintor. Los ha localizado Rubén Alcaraz, bibliotecario encargado del archivo de *Eina*, a petición mía.



Fig. 43

También sabemos que durante el curso 1967–68, impartió junto con Pérez Sánchez la asignatura “Grafismo. Elementos” de primer curso.[210]

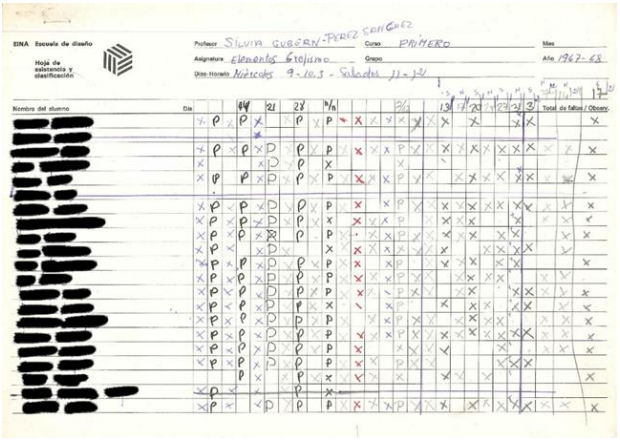


Fig. 44

Eina había nacido en el año 1966 de una escisión de una parte del profesorado de Elisava. Silvia formó parte del grupo de alumnado que apoyó la escisión[211] y aparece en el listado de personas que aportan 1.500 ptas. a fondo perdido para constituir la escuela como sociedad limitada Eina.[212] Su hermano Román Gubern está en el listado de los profesores que impartieron clase regularmente durante el primer semestre de 1967–68 en Eina. Es interesante saber que en el momento de fundación de la escuela

---

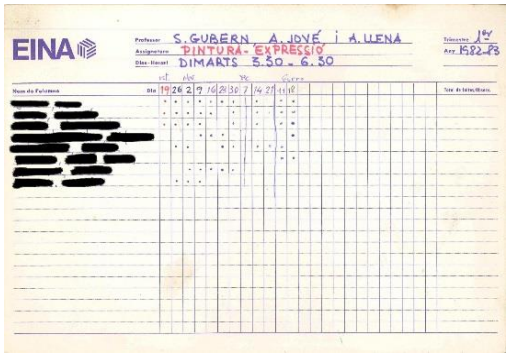
210 En el archivo de Eina hay registro de estas clases: *Grafismo Elementos*. Arxiu d’EINA, Centre Universitari de Disseny i Art, Barcelona. Hojas de control de asistencia (1967-1998), 1967. El grupo tenía unos 28 alumnos y alumnas (entre los cuales está Antonio Marqués y Xavier Olivé.). También he encontrado registro de su participación como profesora en: *Diseño gráfico*. Arxiu d’EINA, Centre Universitari de Disseny i Art, Barcelona. Hojas de control de asistencia (1967-1998), 1967. En este caso, unos ocho alumnos, seis chicos y dos chicas.

211 Antoni Llena apunta de pasada en un artículo que, en el proceso de escisión que se dio en Elisava y en el nacimiento de la escuela Eina, algo tuvo que ver la relación personal de Albert Ràfols Casamada con Silvia Gubern y la artista corrobora esta afirmación.

212 *Eina. Escola de Disseny i Art. Dossier de Presentación*. Barcelona: septiembre, 1999: 22.

se pensaba en un profesorado casi absolutamente compuesto por hombres ya que, María Girona y Mª Antonia Pelauzi, ambas parte del grupo inicial, estaban propuestas para quedar encargadas de las visitas y conferencias, según registra la historia de esta escuela que he consultado.[213] Parece que finalmente, en el inicio del primer curso se incorporaron como profesoras Mª Antonia Pelauzzi, de "Expresión Oral" y Lelis Marqués, en "Proyectos de diseño".[214]

Muchos años más tarde, en el primer trimestre del curso 1982–83, Silvia se ocupó de una asignatura, "Pintura y expresión" con Àngel Jové y con Antoni Llena y, en mayo de 1985, de una asignatura en solitario llamada "Taller de expresión."[215] En esta última, la artista experimentó holgadamente sus propios métodos pedagógicos. Se trataba de una asignatura que cada año impartía un/a profesor/a diverso/a y se apuntaban alumnos/as que querían profundizar en el proceso artístico.



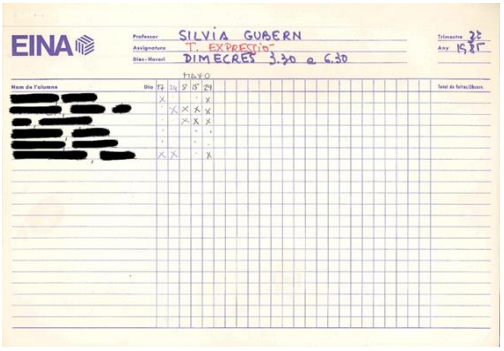


Fig. 45

Silvia Gubern disfrutó mucho planteando las sesiones libremente. Lo que ella proponía al alumnado partía de unas bases muy claras y sencillas. Le interesaba una pedagogía dedicada a ayudar al estudiante a buscar su propia "esencia" a profundizar en su propio camino, cada uno/a el suyo. Cree que cada uno/una tiene algo de genuino y precisamente eso que tenemos de singular es "sagrado". Como profesora les proponía ejercicios para estimular la propia búsqueda interior, hacer procesos de interiorización: por ejemplo, en sus clases hacían meditación, escuchaban música y realizaban otras propuestas similares encaminadas a aquella finalidad.

---

213 Eina. Escola de disseny i art 1967-1987. Vint anys d'avantguarda. Barcelona: Generalitat de Cataluña, 1987:15.

214 Eina Escola de Disseny i Art. Dossier de Presentación: 17.

215 Sobre la asignatura de Pintura-expressió. Arxiu d'EINA, Centre Universitari de Disseny i Art. Hojas de control de asistencia (1967-1998), 1982. Y sobre la asignatura Taller de expresión. Arxiu d'EINA, Centre Universitari de Disseny i Art, Barcelona. Hojas de control de asistencia (1967-68) y (1985).

Eina fue, durante finales de los 60 y también más adelante, no sólo una escuela de arte y diseño con métodos novedosos, sino un núcleo donde coincidían artistas y se organizaban iniciativas diversas para crear una comunidad artística en diálogo. Por ejemplo, el "Seminario de Estética" desde el 1967 en el que interesantes diseñadores y teóricos del diseño impartieron sesiones. O bien la organización de eventos performáticos e instalaciones.

3.14. El diseño: interiores y gráfico

– La societat *Sahasrara*: Gubern–Jové, moda para *Vilumara*.
– Con Àngel Jové: El primer *Zeleste* 1973 (y el segundo, años más tarde, 1986).
– Colaboración con Snark Design– Snark Bazaar de Santiago Roqueta.
– Portada del disco de Sisa ""Qualsevol nit pot sortir el sol".
– Portadas de libros: Anagrama.

Durante los años que vivió en la casa del *Maduixer*, tanto Gubern como Galí y Jové trabajaron en ideas y proyectos concretos en diseño gráfico y interiorismo, en unos años en que esta joven disciplina abanderaba la "modernización" de la cultura catalana. Jove y Gubern fundaron una sociedad que bautizaron con el nombre de ***Sahasrara*** (el término indica el chacra de la corona). Entre sus producciones, recuerda una colección de moda para la empresa ***Vilumara***. La colección nació de un rediseño de los figurines de los años 30, 40 y 50. Pusieron al día los modelos aprovechando los mismos estampados y motivos. La colección se vendió estupendamente, según recuerda.

Silvia Gubern y Àngel Jové fueron invitados en 1970 por Víctor Jou para hacer el diseño interior de la sala de conciertos que iba a crear este empresario. La intervención representó uno de los primeros ejemplos de interiorismo en locales de ocio en España, como escribe Jose Maria Pinto[216]. **Zeleste** es hoy un mítico recuerdo del local donde se podía escuchar lo que se ha llamado "música laietana" y donde se produjo mucha de la música catalana de los 70. El nombre y la marca *Zeleste* fue una idea original de Silvia. En cuanto a la caligrafía, el autor material de la idea fue su hijo Samuel a los cinco años. El nombre de la sala se le ocurrió a Silvia inspirada en la

[216] Pinto, Josep Maria. "El disseny amplia la seva influencia" en *Elisava, des de 1961.* Barcelona: Elisava, Escola Superior de Disseny i Ingenyeria de Barcelona, 2014: 91

madre del elefante Babar, libro infantil ilustrado que leía a su hijo. Celeste es el nombre de la elefanta con quien Babar se casa. Le propuso a Samuel que dibujara y escribiera sobre grandes papeles en el suelo y con un rotulador la palabra “Celeste” y el niño la escribió con “Z” y en esta grafía que hoy conocemos. Ella misma seleccionó una de las grafías que le pareció interesante y la mostró a sus compañeros. Dada la buena acogida, presentó el proyecto del logo de Zeleste a partir de este material realizado por su hijo. La idea fue aceptada por Jou y se utilizó como logotipo. La sala se inauguró el 17 de mayo de 1973 y el logotipo aparecía también bordado en la cortina roja de Zeleste.

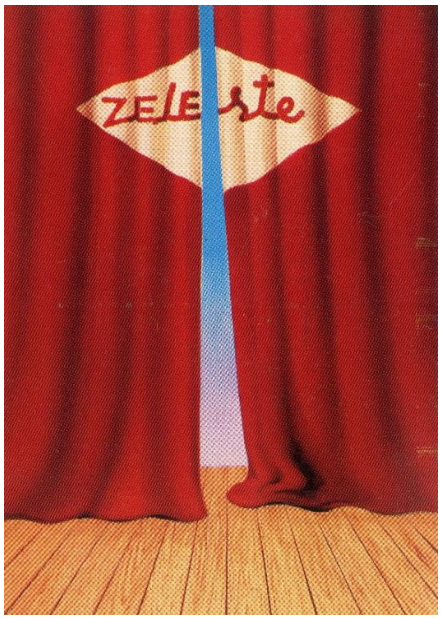




Fig. 46 y Fig. 47

Los dos artistas, Gubern–Jové, trabajaron en la parte conceptual para dar con el diseño, y según me explica Silvia fueron a inspirarse en “Els Encants” de Barcelona, siguiendo la estela de moda *retro* con la que se habían familiarizado en su viaje a Londres. Realizaron un diseño basado en una estética funcional con algunos toques personales, como las lámparas de alabastro que había producido Jové para Santiago Roqueta. Silvia ha escrito:

> “Fue un proyecto integral, de diseño, de interiorismo y de grafismo. Cuando tuvimos que decidirnos por la iluminación, buscamos un material que iluminara con calidez, tenuemente y suavemente. Pensamos en el alabastro. Hicimos diseños diversos, entre ellos el conocido como “luz Zeleste” Santiago colaboró

en el tema de la iluminación aportando soluciones técnicas y preparando los dibujos para su construcción".[217]

Años más tarde, también ella y Jové recibieron el encargo del diseño **del segundo *Zeleste*** – cuando la sala se creó en la calle Almogàvers del barrio de Poblenou, en 1986– y también trabajaron en colaboración con Roqueta en algunas otras cosas.[218]. Años más tarde, Silvia recuerda que la recepción de la propuesta del segundo Zeleste no fue entendida:

> "En aquella época todo el mundo criticó nuestra idea y la labor de convertir el local de Zeleste en una especie de hospital o enfermería, pero luego se ha ido viendo cómo todos lo han entendido. Victor Jou fue un cliente ideal que en seguida nos entendió y pudimos trabajar con una total libertad".[219]

De hecho, los trabajos de Silvia Gubern en el campo del interiorismo deberían leerse como propuestas que forman parte de la llamada "primera postmodernidad" en Barcelona, como apunta el historiador del diseño Josep Maria Pinto.[220] Silvia Gubern sería también una pionera en este campo introduciendo el espíritu que marcará la década de los 80. Sus diseños textiles corroboran también esta inspiración que coincide con lo que se llamó posmodernidad.

La relación con las personas que impulsaban la sala *Zeleste* fue una vivencia refrescante e intensa. Recuerda que aprendió mucha música al lado de Victor Jou y que, gracias a las nuevas amistades con músicos, le salió más trabajo. Por ejemplo, la portada del disco de Sisa ""Qualsevol nit pot sortir el sol" y un cartel para Sisa, trabajos ya citados.

Jové y ella colaboraron en otras iniciativas del arquitecto Santiago Roqueta. Este joven emprendedor, recién acabada la carrera había fundado un estudio profesional que era

---

217 Declaración de Silvia Gubern en la entrevista publicada en el libro: Clos, Pilar y Blasco, Jorge (eds). *Santiago Roqueta*. Barcelona: Arquitectura, Art i Espai Efímer, SL, 2009: 98. (traducción al castellano de la autora).

218 Silvia Gubern trabaja en el primero y en el segundo Zeleste. En este último intervinieron en el proyecto varias personas formando equipo: los arquitectos Albert Pla y Lluís Clotet, los pintores Sílvia Gubern y Àngel Jové y el mismo Víctor Jou.

219 "Silvia Gubern. La Pintura tiene que reflejar la vida y la muerte" en *El Noticiero Universal* (suplemento de verano), martes 7 de agosto, 1984: páginas centrales sin numerar pero parece que son la 8 y 9. La entrevista ocupa las páginas centrales pero no está firmada.

220 Pinto, José Maria. *Op.cit*., 2014: 118.

a la vez una experiencia comercial y un espacio–taller experimental. Se llamaba **Snark Bazaar** y estaba situado en la calle Balmes. Era un despacho de arquitecto que también fue tienda y sala de exposiciones en el entresuelo del edificio que, según cuentan, era muy húmedo y de techo muy bajo (colaboraron en este invento Dolça Tormo y Ròmul Aleu y una tal Xita). Silvia y Jové no estaban en el grupo fundador pero colaboraron puntualmente con esta iniciativa tan peculiar de la Barcelona de principios de los 70. Una de las exposiciones durante el primer año fue la de una serie de vestidos diseñados por Silvia Gubern y Dolça Tormo. Las otras dos: una muestra de máscaras japonesas y una de vestidos ibicencos (futura moda *ad–lib*).[221]

Silvia Gubern escribió en la revista Mobelart una definición de los principios del diseño de ***Snark Design***, como recuerda y documenta el libro de Roqueta recientemente editado. Silvia escribió:

> "Snark Design es una empresa autónoma dedicada a la promoción de cierto tipo de diseño, por utilizar una palabra "vacía" pero fuertemente asimilada.
>
> La gracia o la desgracia que podría atribuírsele a Snark Design es precisamente la de desmitificar, con la elección de sus productos, las connotaciones y cargas estereotipadas y mitificadas que suelen acompañar a la palabra diseño.
>
> Con una intención casi de juego, inconsciencia y ausencia de empresa, y unas dosis de culturalismo, entre vanguardista, racionalista y snob, escogen productos que,ya sea por su forma resultante, su significado o sus utilidades y funciones poco habituale, dad la fuerte estandarizaciónde las necesidades que nos vienen impuestas, dan como resultado cierto tipo de objetos intrascendentes, bellos e inarraigados. Más que un resultado consistente y eficaz, su gracia, o repito, su desgracia, reside en esta ambigüedad, en este insinuar más que convencer, en este juego de formas y contenidos que requieren por parte del espectador una actitud subjetiva, contemplativa y creativa, y una cierta amplitud de código y maneras. Y no convencen a no ser que uno esté en actitud de dejarse convencer por ellos.

---

[221] Clos, Pilar y Blasco, Jorge (eds). *Op.cit.*, 2009: 89-90 y 97-98 y también *vid.*: 292 (entrevista a Mariona Gallén y Carlos La Puente).

De este peculiar modo de trabajar en diseño que tiene Snark Design pueden esperarse unos resultados de una coherencia, FUERZA y agresividad que no tiene por qué implicar la pérdida de lo sutil o de lo inconcreto".[222]



. Fig. 48

222 Firmado Sílvia Gubern (con acento en la í). Ibid., 96.

La artista conoció a Santiago Roqueta cuando ella tenía 18 o 19 años y él 15 o 16. Concretamente, se encontraron en el grupo de amigos que veraneaban con sus famílias en Palamós a finales de los 50. Se dieron cuenta de que tenían afinidades literarias y pictóricas: el interés por el surrealismo, el simbolismo, los escritores malditos y la pintura. Por eso compartieron un taller durante uno de los veranos.[223]

Aparte de la colaboración en Zeleste, Silvia había realizado algunos **trabajos de gráfica**, como por ejemplo el logotipo del restaurante "Marfil" y el de la empresa de Jordi Galí "Tecmo", para la cual también realizó el papel de envolver (estampado con animales).



Fig. 49



Fig. 50

223 *Ibid*., 97.



Fig. 51

Gracias a la mediación de Àngel Jové, que hacía años realizaba **portadas de libros** para la editorial Anagrama, Silvia Gubern realizó también algunos diseños. Por ejemplo: *Nuevos ritos, nuevos mitos* de Gillo Dorfles, *Pequeños equívocos sin importancia* de A. Tabucchi y *El cuchillo* de Patricia Highsmith.

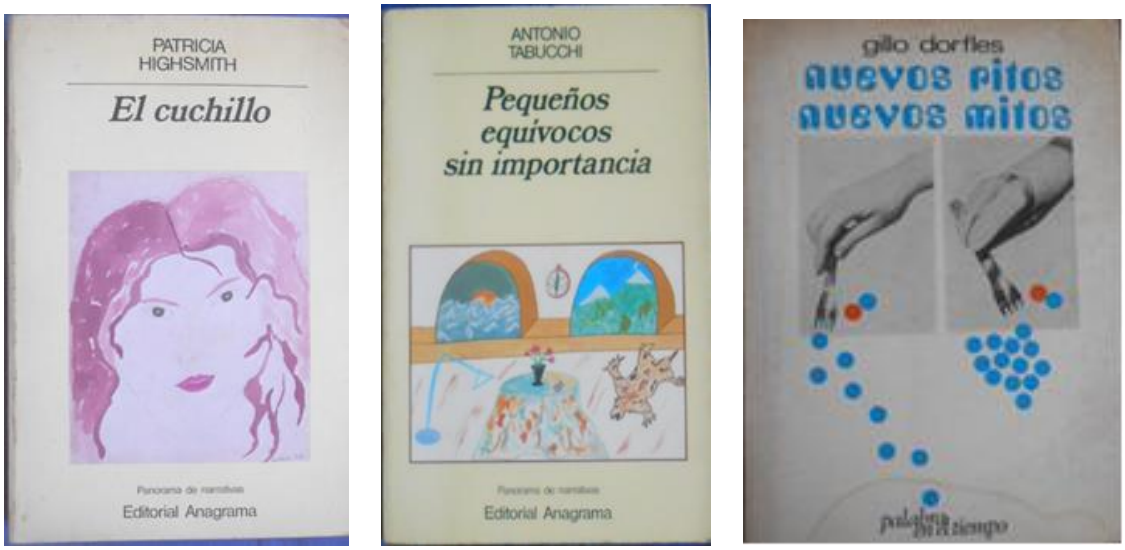


Fig. 52

Gubern considera que esta hubiera podido ser una fuente de trabajo tanto para ella como para Jové. Sin embargo, no consiguieron continuar dado que ninguno de los dos tenía, como apunta, talento comercial.

3.15. Prácticas efímeras y conceptuales a principios de los 70

– Colectiva: "Cent artistes dans la ville", Montpellier (Francia), mayo de 1970.
– Colectiva: "1er Concurso de Arte Joven", Granollers (15 de mayo al 15 de septiembre) 1971.
– Acción: "Matèria Viva, materia morta" (con Àngel Jové) en el programa "Moviment Formes al carrer" en la Galeria Aquitània, Barcelona, 1971.

Durante los años en el Maduixer y especialmente a partir del 70, la artista deja la pintura a un lado y participa de exposiciones y eventos en la línea de las prácticas que la crítica empezó a llamar efímeras, pobres o conceptuales. Aunque sus premisas de investigación eran otras, la crítica de arte del momento (y también después en la recuperación del conceptualismo en Cataluña) la sitúa como pionera del conceptualismo catalán. Su obra en los 70 se alínea con la de artistas más jóvenes que forman parte de un heterogénea escena de prácticas llamadas "pobres y conceptuales" y en sincronía con otras escenas más allá de nuestras fronteras.

Un ejemplo del esfuerzo de Cirici por situarla, a ella y a otros del grupo, en coordenadas internacionales, es la macro–exposición **"Cent artistes dans la ville"** celebrada en Montpellier (Francia), en 1970, donde se invitó a participar a más de cien artistas de diferentes nacionalidades a crear intervenciones en diversos espacios de la ciudad durante el mes de mayo. Se trataba de una iniciativa privada que proponía desbordar el concepto de "exposición" y poner de manifiesto la "creatividad mediterránea", según nos explica este crítico, encargado de hacer la selección de los/as artistas catalanes/as. Montpellier se ofrece como capital de la antigua Occitania y base de operaciones creativas que pretende reforzar los lazos entre diversas nacionalidades, según apunta el crítico. Cirici escogió a Guinovart, Magda Bolumar, Silvia Gubern, Àngel Jové, Jordi Galí y Antoni Llena. Por otro lado, coincidieron también artistas catalanes que vivían en París y la exposición reunió a un buen número de artistas de lugares muy diversos del mundo.

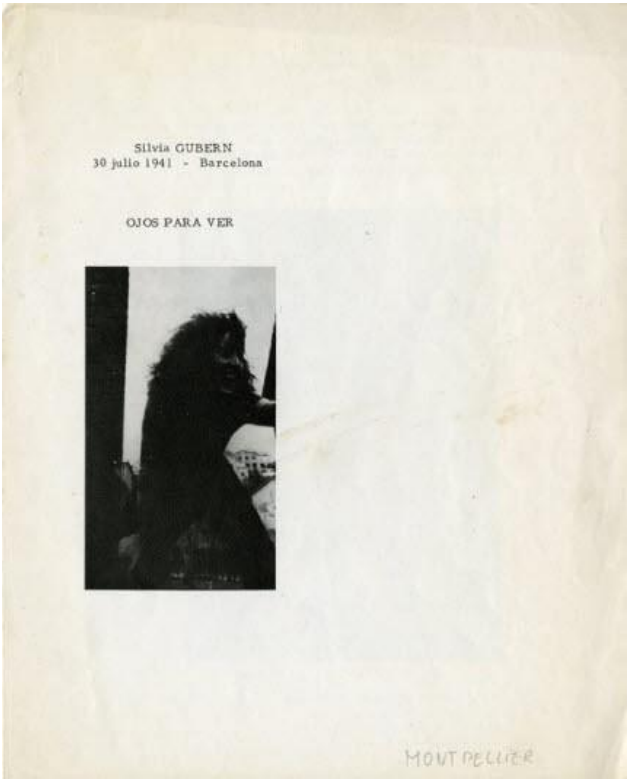


Fig. 53



Fig. 54

Silvia Gubern presentó una intervención titulada **“Ojos para ver”, 1970,** que consistió en situar una fotocopia de sus propios ojos sobre papel en diversos lugares. Por ejemplo, en la esfera de un reloj y en las vías del tren de la estación en desuso de Palavas, lugar que reunió las propuestas más contestatarias, las llamadas por Cirici “arte pobre”. El artículo de este mismo crítico también recoge los comentarios de la crítica francesa y concluye, de manera muy optimista, que el evento representa una

manifestación de la posibilidad del arte de mantenerse fiel a sí mismo en vez de obedecer al mercado, una especie de puesta en escena de una revolución cultural profunda que está convencido también transformará el espíritu y supondrá "arte de crecimiento." [224]

Al año siguiente, Silvia participa en lo que se conoció como la "Mostra d'art jove" de Granollers, oficialmente,**"1er Concurso de Arte Joven"**,[225] en el que quedó ganadora ex–aequo con Joan Pere Viladecans (el premio consistió en 25.000 ptas. para cada uno). El concurso fue un hito para quienes desde hacía tiempo trabajaban inventando acontecimientos para poner Granollers en el mapa de la actividad cultural de vanguardia.[226] En esta ocasión, los organizadores, abanderados por Joan Illa Morell, pidieron consejo al ceramista Antoni Cumellas, que vivía en Granollers en aquel momento y era un artista de referencia que había impulsado concursos de pintura y varias iniciativas culturales en la ciudad. Cumellas les lleva a Cirici y este propone abrirse a los jóvenes y a las nuevas tendencias artísticas. Gracias a los consejos de Cirici y al apoyo de otros críticos, este certamen no se limitó a ser un concurso de pintura rápida sino que, además de pintura, escultura y cerámica, se abrió por primera vez a cualquier otra propuesta, tanto a lo que se llamaba "objetos" como a los "ensamblajes" y "environments".

El "1e Concurso de arte joven" nació en el marco de una exposición también inaugural, **la "1a Mostra Internacional d'Art. Homenatge a Joan Miró",** organizada por el Centro de Iniciativas Turísticas del Vallés (CIT), con patrocinio del Ayuntamiento de Granollers. Tuvo lugar del 15 de mayo al 15 de septiembre de 1971. Aunque nacida de las sinergias locales, esta exposición aspiraba a ser reconocida internacionalmente y valorada desde la profesión. Por eso tuvo un jurado internacional que seleccionó obra de reconocidos españoles y también extranjeros.[227] Contó con un catálogo, una gráfica y un montaje muy moderno. El montaje fue realizado por el alumnado de la *Escola*

---

224 Cirici, A. "100 artistes a Montpeller" en *Serra d'Or*, año XII, nº129 (15 junio), 1970: 63-66.

225 Parcerisas, Pilar. "Granollers en el meridià de l'art conceptual dels anys 70" en *Meridià Granollers Anys70. Art de concepte i acció*. Granollers: Ajuntament/Museu de Granollers, 2010: 52.

226 Ver catálogo de exposición reciente donde se explica con detalle el objetivo y el proceso en el que se embarcó la ciudad de Granollers: *Meridià Granollers. Anys70. Art de concepte i acció*. Granollers: Ajuntament/Museu de Granollers, 2010.

227 Ver jurado y selección de artistas en Parcerisas, Pilar. *Op.cit*., 2010: 52-53.

Eina: Pilar Mangrané, Catalina Mora, Jordi Morera y Lluís Pau[228] que hicieron del acontecimiento un referente de calidad, "sobresaliente", como lo califica M. Lluïsa Borràs en una de las reseñas y contribuye a cumplir con el objetivo de situar a Granollers como "capital de l'art català", como apunta la crítica de Giralt Miracle.[229]

En el caso del **"1er Concurso de Arte Joven"**, el jurado estuvo compuesto por: Maria Lluïsa Borràs, Ana Mª Guardia, Antoni Cumellla, Tomás Llorens, Joan Brossa, Xavier Rubert de Ventós, Josep Maria Moreno Galván y el mismo Cirici. La mayoritaria presencia de las propuestas efímeras evidenció de forma contundente que "una nueva época parecía estar instalada", como escribe Cirici[230] y que Granollers sería una puerta abierta, "un camino de esperanzas para todos aquellos que no se limitan a confeccionar monismos estéticos", como escribía Giralt Miracle en la reseña de Destino.[231] Este crítico destaca también que en la inauguración circuló un texto escrito por algunos artistas en el que se subrayaba la intención de los participantes de acabar con una noción de arte anclada en valores tradicionales, acabar con la superioridad de ciertas prácticas, con la hegemonía del mercado y abrir paso a obras "efímeras, espectáculos en la calle, participación de público, *happenings*...".

La pieza de Silvia Gubern, ***Doble dialéctica*** **(1971)** era una instalación que consistía en varios elementos. Sobre fondo negro situó unas bases de columnas recortadas en sintasol, un material que imitaba el mármol verde. Las dos formas se situaban al mismo nivel, suspendidas de dos cadenitas doradas, cerca del suelo pero sin tocarlo. Delante de ellas, un colchón de lana negra en el suelo, cubierto de pedazos de gomaespuma de colores pastel. Com la borra de colchón de colores oscuros formó un rombo. Silvia recuerda que en esta especie de parterre o jardín, dibujó una palabra en sánscrito: "AUM", que tiene significados profundos[232] aunque la artista me comentó que: "En aquella época la escribí sin saber muy bien lo que hacía".

---

228 Borràs, Maria Lluïsa. "Granollers: I Muestra Internacional de Arte Contemporáneo. Homenaje a Joan Miró (1)" en *Destino*, nº1.768 (21 agosto) 1971: 42-43.

229 Giralt-Miracle, Daniel. "Granollers. capital de l'art català" en *Qüestions d'Art*, año V nº 19, 1971:49-51.

230 Cirici, A. "La mostra jove a Granollers" en Serra d'Or, año XIII nº142 (15 julio), 971:47-49.

231 Giralt-Miracle, Daniel. "La muestra de arte joven de Granollers (y 2)" en *Destino* (Barcelona) año XXXIII nº1769 (28 agosto), 1971: 48-49.

232 El significado de *Aum* lo he encontrado en la web: "*Aum* es un carácter sánscrito representado en español con tres letras, pero pronunciadas como una sola sílaba (Om). La sílaba Aum es indivisible, pero cada una de sus partes representa un aspecto distinto del Supremo. La 'A' representa y encarna la conciencia de Dios el Creador, la 'U' encarna la

Ningún crítico recoge la reflexión sobre este término en las reseñas que he encontrado. Sin embargo es un dato relevante porque la artista recuerda que el nombre de la obra debería haber sido “AUM” y no “Doble dialéctica”, y no cree que este último título lo pusiera ella. La palabra “AUM” es del sánscrito y encarna un sonido que encripta muchos mensajes sobre el principio divino de creación. La palabra tiene mucha importancia y demuestra que Gubern, desde su juventud, manifiesta un gran interés en saber y manejar nociones de diferentes culturas que exploran el principio de creación desde una perspectiva espiritual, aun cuando no conocía a fondo las tradiciones de las que bebía. La artista asegura que le interesaba presentar un decorado de aquello que se ve pero es falso, y dejar entrever lo que ella llama “el enigma” de lo que es, a partir de las letras mágicas y de manera muy sutil.

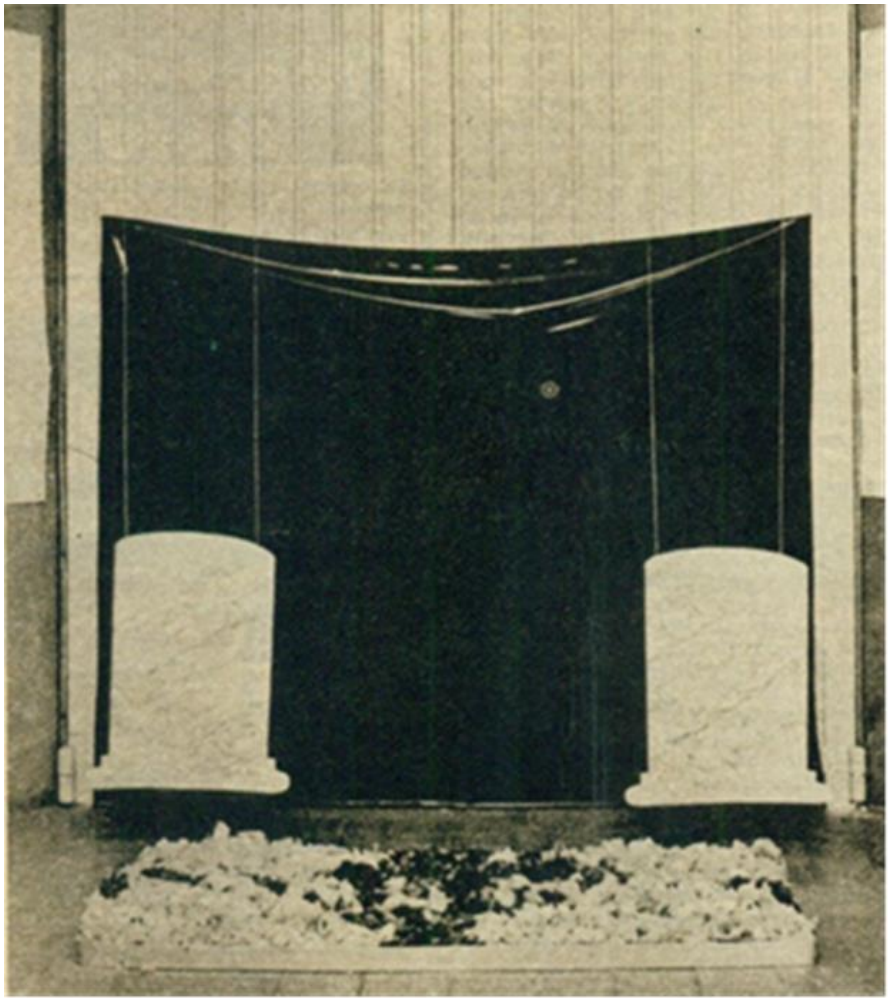


Fig. 55

conciencia de Dios el Protector y la ‘M’ encarna la conciencia de Dios el Transformador. Tomadas juntas, Aum es el ritmo cósmico espontáneo con el cual Dios abraza al universo.” http://www.srichinmoy.org/espanol/espiritualidad/manual_de_meditacion/sonido_y_silencio/mantra/aum [Consultado: 26.03.2015].

Cirici cree que la obra propone una contraposición entre el mundo de la superioridad cultural y el mundo de la vida básica. En su lectura, la obra plantea una dialéctica entre estos polos para destacar que la verdad estaría de parte de los materiales humildes frente a la falsedad de las apariencias. Sin embargo, otros críticos/as no parecen captar este mismo mensaje. Maria Lluïsa Borràs dice hallarse ante un "irónico monumento de plástico"[233] y Giralt Miracle se limita a consignar el dato y apuntar que los dos ganadores "presentaban dos campos muy definidos del quehacer plástico actual".

En uno de los primeros libros dedicados a recoger y reconstruir el núcleo de los eventos de los 70, el artista Lluís Utrilla señalaba que, en aquella época, Silvia Gubern formaba parte de los artistas estrella, de las "stars" de aquel momento, es decir, que destacaba con Jové – quien también se había presentado y mereció como muchos otros una mención especial. En su divertido libro, este autor comenta muchos de los hechos de esos años desde un punto de vista irónico y descreído, y ofrece datos históricos a los que pocas veces podemos acceder, dado que participó en muchos de los que describe con aire desmitificador. Sabemos gracias a su relato que este evento se conoció como "El Primer Granollers" para distinguirlo del que tuvo lugar un año más tarde y que reunió a la vanguardia conceptual.[234]

Al año siguiente, Silvia Gubern con Àngel Jové presentan un proyecto en la **Galeria Aquitània en 1971**. La obra en colaboración se tituló ***Materia viva, materia morta* (1971).** El artista Frederic Amat fue el encargado de organizar una serie de actividades durante los meses de noviembre y diciembre de 1971 para dinamizar esta galería privada. El programa de actividades se llamó: "Moviment Formes al carrer" y tuvieron lugar en el espacio y en la calle. En este marco tiene lugar la propuesta de Gubern–Jové. [235]

Àngel Jové colocó un trozo de carne de un anima muerto,l atravesado por un fluorescente (pieza que había recibido una mención especial del jurado en la Mostra d'art Jove de Granollers).

---

[233] Borràs, Maria Lluïsa. "El arte de los jóvenes, en Granollers" en *La Vanguardia*, Barcelona (8 agosto, 1971): 3.

[234] Utrilla, Lluís. *Cròniques de l'era conceptual*. Barcelona: Edicions Robrenyo, 1980: 7-16.

[235] Cirici, A. "Noticiari: Formes al carrer" en *Serra d'Or*, año XIV nº 148 (15 febrero), 1972: 50-51.



Fig. 56

Silvia Gubern invitó a un hombre, el conserje de la Escuela de Bellas Artes, a sentarse como si fuera una escultura viva dentro de una estructura cuadrangular que había construido. Le pintó cada zapato de un color–rosa y verde–, y lo espolvoreó con purpurina, con la intención de hacer un "guiño poético", según me cuenta. En la época, algunos se refirieron a esta performance como "el monumento al burócrata", una interpretación a raíz de un artículo de Vázquez Montalbán[236] y motivado por lo que representaban en aquel momento los funcionarios de la administración pública. Pero la artista me explicó que aquel no era el título ya que ella tenía otras intenciones bien diversas a lo que se entendió en la prensa. Al principio pensó en situar un chico tipo "Adonis" en el centro de esta estructura, pero se decantó por un hombre que ella consideraba "normal", de a pie. Lo que realmente le interesaba era situar a una persona en el centro de una estructura porque quería manifestar que "antes que la pintura está el ser humano."[237] En una declaración de la artista del año 1985, Silvia ya había corregido aquella interpretación sobre "el burócrata" que había dado Vázquez Montalbán e hizo tan buena fortuna.

---

[236] Lo recoge así en el pie de foto: Utrilla, Lluís. *Op.cit*., 1980: primera ilustración s/n (foto Colita).

[237] Declaración recogida por Batalla, Mònica. "Silvia Gubern, la pintura como medio para 'romper códigos'" *en El Noticiero Universal*, (27 enero), 1985.

La idea fue colocar la presencia del ser humano como eje vertebrador de la reflexión artística. La concepción que Silvia tenía y quería trasmitir era que el objeto del arte es principalmente un trabajo sobre el conocimiento de tu propio “ser y estar” en el mundo. La idea quedaba reforzada en la instalación por la pieza de carne de animal real, atravesada con un neón que Àngel Jové situó en la misma sala. De alguna manera, y desde otra poética muy dispar, Jové añadía luz a la carne muerta, que venía a representar cualquier objeto artístico. No he encontrado ninguna crítica que comente y desarrolle el sentido radical y profundo que ambos le dieron a esta intervención.

La persona escogida como performer fue un hombre y no una mujer porque, en aquel momento, Silvia Gubern no se había planteado que la diferencia sexual ofrecía un espacio significante. Ella apelaba al universal, tal y como lo había aprendido, a partir de un hombre. Tampoco conocía otras obras de arte que habían situado personas vivas en el lugar tradicional del objeto escultórico; por ejemplo, el trabajo de la pareja británica Gilbert and George “Singing and living sculptures” (1967), la acción de Ben Vautier viviendo en una galería en París en uno de los Festivales “Fluxus” o “La familia obrera“(1968), del argentino Oscar Bony. Todas ellas tuvieron premisas y objetivos diferentes pero estaban encaminadas a cambiar radicalmente la base de reflexión del arte, proponer otro punto de partida sobre su verdadera función y necesidad.



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59

3.16. Con la generación de conceptuales (1972–73)

Intervención en revista Documentos nº1 (10/08/72) de Alberto Corazón.
Individual: *Exposición* Associación del Personal de La Caixa de Pensions, Barcelona, 1972 (instalación)[238].
Colectiva: *Comunicació Actual*, Hospitalet de Llobregat (23 diciembre, 1972 – 14 enero, 1973) (instalación en espacio público).
Colectiva; *TRA 73*, Colegios de Arquitectos de Barcelona.

En estos años de 1972 y 1973, Silvia participa en eventos que congregan a muchos y muchas artistas diversos, en general más jóvenes, que estaban trabajando abiertamente en prácticas conceptuales y efímeras. Por lo tanto, sus trabajos de los 60 habían sido pioneros en esta línea que se mantenía activa en el panorama catalán.

Una de las iniciativas originales de aquellos años fue la propuesta del diseñador Alberto Corazón de crear una publicación. Se llamó **Documentos** y en el nº 1 invitó a diversos artistas e intelectuales de Barcelona y Madrid a colaborar con imágenes y proyectos. Silvia Gubern presentó una serie de fotos de personajes, **"Retrats metafísics"**,[239] y la acompañó con este texto: "Hay ciertas personas en las que puedo mirarme. Puedo mirarlos y verme. Crean a través de mis sentidos su propia imagen, en mi".[240]

En abril de 1972, realizó una instalación para una exposición en la pequeña sala **de l'Associació del Personal de La Caixa de Pensions**, un espacio en el que esta entidad producía un programa de exposiciones abierto a las nuevas tendencias (Jordi Benito, Carlos Pazos, Josefina Miralles, Maria–Teresa Codina, Lluís Utrilla, Fernando García–Sevilla y Àngel Jové).[241] La sala estaba ubicada en la calle Amadeu Vives, en Barcelona y la iniciativa se mantuvo milagrosamente en pie durante tres temporadas. Los entresijos de esta historia los explica con mucha salsa Lluís Utrilla en el libro ya

[238] No recuerda el nombre
[239] Corazón, Alberto. *Serie Documentos* 1, 10/08/72.
[240] Recogido por Cirici, Alexandre. "Cap als mitjans alternatius" en *Serra d'Or* año XIV nº 156 (15 de septiembre), 1972: 49-52. Detalles del proyecto general de Alberto Corazón, *Serie Documentos* en Parcerisas, Pilar. *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*. Madrid: Akal, 2007: 402.
[241] Cirici, Alexandre. "Noticiari" en Serra d'Or, año XIV nº 158 (15 noviembre), 1972:47.

citado. Sin embargo no he encontrado en su relato ningún comentario sobre la exposición de Gubern. Cabe destacar que en este programa tuvieron exposiciones otras mujeres artistas: Josefina Miralles y Teresa Codina.
Silvia Gubern estuvo en la primera temporada y aunque tengo constancia de que se editaban catálogos, me ha sido imposible encontrar el suyo.[242] Su intervención fue una instalación que situaba un gran volumen de *porexpan*, simulando una enorme piedra –pintado de manera muy hiperrealista– colgado del techo con un hilo de pescar. La pretendida piedra quedaba suspendida a pocos centímetros del suelo e iluminada. La sombra que proyectaba este volumen sobre el suelo estaba rellenada con purpurina. No se acuerda de cómo la tituló.

A finales del 1972, también participa en la propuesta expositiva que hoy en día conocemos como un hito en el desarrollo de los procesos conceptuales de la generación de los 70. Me refiero al evento que se llamó ***Comunicació Actual*** y tuvo lugar en **Hospitalet de Llobregat (23 diciembre, 1972 – 14 enero, 1973)**. En el catálogo, formado por una serie de hojas ciclostiladas, Silvia Gubern publicó la imagen de una mujer en una especie de canoa remando sutilmente hacia atrás. Se trataba de un dibujo extraído de alguna revista y situado en un rombo en el centro de la página acompañado del título "Vidas equívocas" y firmado. La intervención de la artista consistió en un montaje efímero al aire libre, en uno de los estanques de la ciudad de Hospitalet. Se trataba de una sala de estar ficticia que compuso a partir de cosas que compró en "Els Encants" de Barcelona: un sillón, una tele, el suelo de madera como si fuera entarimado flotante, la mesita… elementos situados en medio de un estanque de poca profundidad. El decorado se iba hundiendo y deshaciéndose a medida que pasaban los días.



Fig. 60

[242] Utrilla, Lluís. *Op.cit*., 1980: 29-36.



Fig. 61

Esta instalación efímera puede interpretarse tanto como una crítica al mundo de los convencionalismos sociales como una respuesta a las viejas concepciones del arte que formaban parte de aquel mundo que la joven generación tenía prisa por dejar atrás. Aunque sus obras nunca habían hablado directamente de su biografía, la artista me señala que esta obra tenía que ver con un momento complicado en su vida privada: el abandono voluntario de la relación con Jordi Galí, una decisión de la que se había arrepentido y que ya no tenía vuelta atrás. Por lo tanto, no sólo hablaba en abstracto, desde el punto de vista ideológico, sino que, en cierto modo se refería también a una casa, la de “El Maduixer”, y un modo de vida que había dejado atrás y al que ya no podía volver. Un hogar que aunque nunca fue convencional fue el lugar donde creció como artista y vivió los primeros años de crianza de su hijo.

La participación en esta exposición la hace converger con una generación un poco más joven que ella, que había hecho otro itinerario artístico. De alguna manera, las propuestas de Silvia Gubern y del grupo “El Maduixer” habían precedido este cambio radical en la concepción del arte que se convierte en tendencia a principios de los 70. Silvia participó también en una de las exposiciones que tensó el clima artístico entre los mismo conceptuales. Me refiero a la controvertida TRA 73 que generó una

polémica importante porque algunos artistas se negaron a que hubiera un jurado de selección.

TRA 73 (arte, en catalán, al revés) fue una exposición de 16 jóvenes artistas con propuestas decididamente conceptuales. La muestra se llevó a cabo en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, que en estos momentos no puso a disposición de estos artistas demasiadas facilidades. La exposición trajo también tensiones con el decano, según explica Utrilla en su libro.

Cirici, miembro del jurado de selección, escribe que la exposición tenía intención de hablar del "estado de la vanguardia catalana residente en el país". No incluía quienes se encontraban en otros países. La muestra fue criticada por algunos artistas que habían sido escogidos pero que se posicionaban en contra de los procesos de selección. Algunos denegaron su participación final e hicieron circular un manifiesto. Según Utrilla, el hecho de establecer un proceso de selección generaba en aquellos momentos mucho malestar y era tema de debate.

Curiosamente, ni Utrilla ni Cirici dedican ningún comentario al trabajo de Silvia Gubern en aquella muestra.[243] En la lista de participantes aparecen obra de otras mujeres artistas seleccionada: Olga L. Pijuán, una acción de *body art* sobre la desaparición, la menorquina Margarita Camps, que trabajó con Raül Domínguez, y Núria Vidal en el equipo de Ferran García Sevilla, Ramon Herreros, Jubany y Manils.

Si pensamos en la trayectoria de Silvia Gubern hasta aquel momento, nos damos cuenta de que ni su trabajo ni su actitud se ajustan ortodoxamente al conceptualismo: empezó pintando, hizo una fuerte apuesta por el dibujo y poco después volverá a la pintura a través de sus descubrimientos Sin embargo, sea o no conceptual, su intervención en aquel evento y en otros en los que desarrolla acciones, instalaciones efímeras la llevan a confluir con eventos importantes que han venido a definir el desarrollo del conceptualismo en Cataluña. Sin embargo, la artista no abandona su vocación por la imagen y empezó a pintar de nuevo en esa misma época. Una cuestión que resulta paradójica porque la mayoría de jóvenes conceptuales rechazan en aquellos años la pintura de manera radical. Gubern retoma la pintura sin problemas y sin adherirse tampoco a una defensa acérrima de ningún medio. La suya parece ser otra batalla. Su vocación artística va desarrollándose de manera muy singular, como

---

[243] Cirici, Alexandre. "Tra 73" en *Serra d'Or*, año XV nº 164 (15 mayo), 1973: 46-48. También D.G.M."Noticiario: Tra 73" en *Destino*, año XXXV nº 1852 (31 marzo), 1973:41.

una búsqueda de conocimiento interior, ajena a las tendencias y al marg en de la crítica y la moda. El dibujo es quizás el lenguaje que la va guiando en este recorrido, y la pintura en 1973 es para ella una extensión del dibujo canalizado. Por lo tanto, podemos sospechar que la noción de "lo efímero" con la que trabaja Gubern es de una naturaleza diversa a la que postulan las ortodoxias conceptuales y los debates críticos de los años 70. Mi hipótesis en este aspecto es que Silvia Gubern no estuvo interesada en hacer "conceptual" sino en algo de naturaleza más integral que ponía en juego el desarrollo de su espiritualidad. Por la misma razón, su trabajo pictórico, que reemprende en la primera individual en la sala Vinçon en 1973, no es comprensible si lo leemos como fruto de una tendencia. Lo mismo sucede cuando Fina Miralles retoma el dibujo "a ull nu" (directamente de la observación) y poco después vuelve a pintar sobre tela. Ambas artistas –desde ángulos muy diferentes– van en busca de algo más que un estilo o un lenguaje, dejándose guiar por el dibujo en un viaje hacia la comprensión de sí mismas y de una dimensión espiritual de la vida.

3.17. La experiencia de "El Maduixer", una reflexión más allá del mito

En la historia oficial del conceptual en Cataluña –desde las reseñas de Cirici hasta los textos de recuperación– las propuestas del "Grup del Maduixer" se sitúan como momentos estelares de la vanguardia catalana. Se destaca la producción de procesos artísticos de carácter "efímero" y la radicalidad de aquellos jóvenes artistas que vivían o frecuentaban la casa Galí–Gubern para mantener aquellas actitudes rabiosamente puras. Las dos iniciativas: la exposición en el jardín, en el 69, y el vídeo "Primera muerte", en 1971, son experiencias pioneras según la lectura que hace el propio Cirici de estas actividades y que después recoge la historiadora del conceptual en Cataluña, Pilar Parcerisas,[244] fuente de referencia de otros relatos históricos. Podría decirse que las revisiones del conceptual catalán escritas en estas últimas dos décadas repiten la clasificación y apreciaciones de Alexandre Cirici y después las de Parcerisas, sin aportar ni nuevos datos ni nuevas preguntas. Este esquema lineal de explicación parece construir una narrativa, a lo Greenberg, como si se tratara de construir una "progresión" hacia la modernidad, en este caso identificada con la práctica conceptual.

---

[244] *Idees i actituds Entorn de l'art conceptual a Cataluña, 1964-1980...* Op cit., 1992; Y en: Parcerisas, Pilar. *Op.cit*., 2007.

Sin embargo, según me doy cuenta en esta investigación la historia esconde un tejido más fecundo e interesante. Por un lado, si tenemos en cuenta otros aspectos de la actividad de Silvia Gubern que tienen lugar en ese periodo: el nacimiento del dibujo canalizado, sus exposiciones de pintura, su trabajo de diseño desde la sociedad *Sahasrara*, sus puntuales trabajos en diseño gráfico, y la participación en el planteamientos de diseño de interiores de la sala Zeleste, así como también su trabajo como profesora en la escuela Eina. Todas estas actividades, sin olvidar la crianza de su hijo y su búsqueda de referentes espirituales son también importantes a la hora de estudiar y valorar lo que viene a representar "El Maduixer" en la historia del arte en Cataluña.

Por otro lado, hace falta deshacer el mito que obliga a asumir que la vanguardia conceptual funcionó automáticamente y siempre en favor de la libertad a la que aspiraban las mujeres. Como he explicado en la introducción de esta investigación, este fue mi punto de partida. A medida que fui entrevistando a las artistas, fui sospechando de esta asociación. Así pues, hay que dejar abierto un espacio para poder pensar y entender por dónde circula la libertad de las mujeres y cuáles son sus logros, más allá de los que la historia del arte moderno les otorga, según los valores de "innovación", "transgresión" y de "pionerismo" implícitos en los planteamientos historiográficos habitualmente basados en los logros de los hombres.

Silvia es pionera entre los pioneros porque fue una mujer joven, de buena familia, que a finales de los 60 siguió adelante con su maternidad y con su deseo de vivir relaciones libres; libre de prejuicios y dispuesta a ser fiel a la libertad, de la que ella sabía a priori poca cosa, excepto su propio deseo de traerla al mundo. Es cierto que cuando una se aproxima a mujeres de los sesenta como esta artista, se ve deslumbrada por esos gestos radicales que nutren también el imaginario feminista. La libertad de una joven mujer, madre y artista, puesta en juego en una comunidad mayoritariamente de hombres jóvenes, artistas, que se dan a una forma de vida sin las hipocresías vividas en sus familias, alejándose del clima de mediocridad y del miedo a vivir que se había instalado con la dictadura, la complicidad de la Iglesia Católica y buena parte de la clase dominante. Pero es muy importante darse cuenta de que si narramos esta escena de la historia de este modo contribuimos a crear un imaginario irreal de la libertad, que no concuerda con la lectura de la experiencia de vida de las mujeres que protagonizaron aquellos años y hechos.

Entonces ¿dónde está la libertad femenina en este episodio? Y más allá ¿de qué manera podemos narrarla para no simplificar la complejidad de aquella etapa sin ahorrarle a la historia lidiar con la complejidad de los afectos y el protagonismo que tienen en la historia? O sencillamente ¿cómo narrar la libertad de aquel momento teniendo en cuenta la valoración que hoy en día hace ella de esos años? Quizás la libertad que me interesa es la capacidad actual de no mentirse a sí misma escondiendo los pasajes duros que conllevó su puesta en juego.

Más que las experiencias desmaterializadas del grupo, creo que hoy en día sería interesante investigar la dinámica de las relaciones que funcionaron entre ellos/ella. A la espera pues de una exposición o catálogo de revisión a fondo de la que podríamos llamar, la experiencia de "El Maduixer", apuntaré algunas cuestiones fruto de mi investigación partiendo del testimonio de Silvia Gubern y algunas lecturas sobre aspectos de la época.

Con motivo de la muerte de Cirici en 1983, en un breve artículo redactado por la artista en representación del "Grup del Maduixer", Silvia Gubern reconoce el papel fundamental que tuvo este crítico para valorar lo que hacían y lo que representaba la actitud radical del grupo basada en la noción del "no hacer" – producción pictórica u objetual–, porque la creatividad trataba de una transformación interna, alquímica en el caso de Silvia Gubern. En este breve obituario de agradecimiento, la artista reconoce el apoyo de Cirici pero también la sensibilidad humana y artística del hombre que escribía dejándose guiar por sus intuiciones y elaborando de manera muy personal esa primera mirada curiosa sobre aquella extraña premisa del grupo.[245]

Como ya he escrito en un artículo,[246] cualquier actitud de vanguardia estética fue una apuesta muy grande para las mujeres artistas, mucho más que en el caso de los varones, porque, de entrada, las mujeres se jugaban mucho más desde el punto de vista personal, social y también históricamente hablando. Su salto hacia espacios de creación desconocidos en su entorno social significó un cambio radical en la relación que cada mujer establecía con su propia creatividad y con su deseo de ser fiel a su vocación de traer creación al mundo. En eso consistió propiamente la novedad de la vanguardia de los 60 y 70 entendida en profundidad, como nos ha hecho ver la artista

245 Gubern, Silvia. *Querido Cirici* (fuente desconocida).

246 Bassas Vila, Assumpta. "Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión" en Aliaga, Juan -Vicente y Mayayo, Patricia (eds.). *Op. cit.*, 2013: 236.

Donatella Franchi a través del estudio de las vivencias propias y de otras en Italia en los 70. Franchi ha llamado este cambio la “novedad fértil”.[247]

No he encontrado ningún artículo crítico en Cataluña durante los años 60–70 en el que se mencione o se dé un espacio de relevancia a estas experiencias desde este punto de vista, que valore como dato significativo el hecho de la presencia de mujeres artistas en los escenarios de vanguardia por primera vez en la escena catalana. Tampoco he dado con ninguna reflexión sobre el significado concreto de esa actitud poco dada a la producción artística, sea objetual o conceptual, que distingue al grupo en su momento más purista. De entre todas las actitudes basadas en esta premisa, he estudiado la significación que pude tener la posición de Silvia, vista desde la perspectiva de su trayectoria posterior y de sus palabras de hoy.

Silvia pertenece a una generación de mujeres artistas que se estrenaban poniendo en juego la libertad de ser mujer en el campo artístico catalán, un escenario que hasta aquel momento no había sido favorable al desarrollo de las carreras artísticas de las mujeres. Silvia Gubern sólo recordaba haber visto obra de Amèlia Riera (Barcelona, 1934), aunque no le había interesado en absoluto. Sin embargo, ella recuerda que no tuvo ningún problema en un entorno básicamente masculino. Nunca había pensado que las mujeres no tenían visibilidad en la historia, aunque tenía pocos referentes: George Sand o las hermanas Brönte, cita por poner ejemplos. No tenía ninguna duda de que las mujeres tuvieran creatividad, nunca lo había dudado. Creía naturalmente que ella, siendo mujer, tenía derechos, pero le interesaba más saber en qué consistía su creatividad.

Resulta muy curioso que la artista no tuviera conciencia de que ella era una de las pocas mujeres que tenía presencia en el circuito de vanguardia y galerístico de la ciudad. A partir de la década de los 70 y posteriormente, sí recuerda haber conocido a algunas artistas más jóvenes que realizaban intervenciones performáticas o instalaciones en los eventos conceptualistas que se organizaron a partir del 72 (a Fina Miralles, a Eulàlia, y más tarde a Eugènia Balcells). No llegó a tener relación profesional ni de amistad con ellas, aunque se conocían porque se veían en el circuito artístico alternativo.

---

247 Franchi, Donatella, “La novità fertile” en *Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche* (Quaderni di Via Dogana). Mántua: Libreria delle Donne, 2004: 13-40.

Es importante darnos cuenta de la poca relación de las mujeres artistas de esta generación con otras artistas; la relación entre mujeres no se daba fuera de los entornos feministas. Ninguna de las otras artistas estudiadas fue amiga suya, ni las artistas que estaban en los escenarios conceptuales hablan con especial interés de experiencias compartidas o conversaciones de peso. Ni, sencillamente, de las obras de las demás.

En cambio, Silva Gubern se reconoce en su grupo, con tres hombres jóvenes que también buscaban formas radicales de vivir su experiencia artística: Galí, Jové y Llena. No vivió su ser mujer en sentido negativo ni militante, porque formaron un microespacio donde se redefinían las relaciones entre sexos y de los sexos:

> "...a veces los tíos eran más femeninos que yo y a veces yo era más masculina que ellos. Se trataba de un juego que movía muchas cosas. Un juego a nivel de roles de sexo muy equívoco. Ninguno lo teníamos claro con precisión, estábamos creciendo juntos y claro, asumir el propio sexo no es una cosa que se pueda hacer en cuatro días… Mi parte femenina la tenía fatal. Ha sido después cuando la he desarrollado y he hecho las paces con mi feminidad. La relación tremenda con mi madre tuvo que ver… y asumí muy mal la feminidad. Me había ido al otro lado y yo era de una gran dureza, se ve incluso si miras fotos de mi propia cara. No quería entrar en el juego feminista, aunque había tenido oportunidad de conocer feministas que llegaron a casa queriéndonos conocer. Pero yo no quise entrar en aquella dinámica del feminismo de mi época porque no aceptaba las premisas, no quería ni plantearme que no pudiera ser de otra manera porque para mí las mujeres eran perfectas, creadoras, capaces de todo lo que se proponían, y yo no había vivido otra cosa".[248]

Por tanto, Silvia parte de una negación libre de sí, de la diferencia femenina porque no entendía bien como vivir esta diferencia de ser mujer:

> "Yo iba de hombre, muy serio, estaba haciendo arte y era muy dura, mucho más que ahora, iba de guerrera… No me servía tampoco negar a los hombres. Veía que el feminismo era una distorsión que no me gustaba".[249]

---

[248] Silvia Gubern en conversación con la autora, Llinars del Vallés, febrero de 2015 (documento en audio).

[249] Entrevista con la autora: Llinars del Vallés, 14.10.99 (documento en audio)

En el campo de las relaciones humanas en el grupo de "El Maduixer", se pusieron muchos temas en juego, entre ellos los sentimientos, los afectos, la sexualidad. Hoy en día, Silvia considera que las relaciones libres que entablaron entre ellos no siempre contribuyeron a un crecimiento personal placentero, a menudo la hacían sufrir mucho y la confundían.

En el artículo monográfico que le dedicó Cirici en 1970,[250] el crítico subraya precisamente la importancia central de Silvia en "El Maduixer", su "papel catalizador" en el grupo. Como buen periodista pide textos a los compañeros de la artista para dilucidar algo más sobre lo que allí había ocurrido, pues intuye que las relaciones entre ellos son un motor importante en la propuesta artística de este grupo. El artículo transcribe fragmentos de los textos que le entregan Jové, Galí y Llena. El de Jové es una especie de caligrama que relaciona a Silvia Gubern con la Gioconda retocada de Duchamp y con Yoko Ono. Esta última asociación, la aprovechará Cirici para titular el artículo monográfico: "Silvia Gubern, altra Ono". Curiosamente Cirici asocia la actitud de Silvia respecto al arte con las reflexiones sobre la creación de otras dos mujeres, Susan Sontag y Julia Kristeva, aunque desafortunadamente, no profundiza en esta posible genealogía femenina.[251] Siguiendo con el artículo, la voz de Llena destaca la "extraña pasividad" de Silvia que indica en su opinión una revolución profunda de la mente. Cree que la actitud de Silvia es muy interesante y que la llevará a una vida (artística) más larga que a los demás. Galí reconoce en Silvia una persona desclasada, que sabe desmitificar y está llena de "energías eléctricas". La describe muy etérea, sin raíces, "nómada", encarnando la impermanencia y adoptando "la emigración como forma de vida". Reconoce y declara abiertamente que ella practica un pensamiento visionario que sitúa en los límites de la locura: "Viaja con la sonrisa de la locura. Habla de un país que no existe".[252]

En una entrevista hecha años después, en 1980, Silvia reflexionaba sobre estas relaciones de seducción que se dieron entre ellos y ella:

> "Me fueron seduciendo uno detrás de otro. Yo era la chica del grupo. Me sentía rodeada, mimada y consentida. Era un papel privilegiado para mí. Y al mismo tiempo estaba hecha un lío. La gente nos idealizó. Decían que si vivíamos en comunidad y no sé cuántas cosas más".

---

250 Cirici, Alexandre. "Silvia Gubern, altra Ono" en *Serra d'Or*, nº 127 (abril), 1970: 75-78.

251 El el artículo de Cirici hay un error tipográfico, pone Krinsteva.

252 Palabras recogidas en el artículo de Cirici, Alexandre. "Silvia Gubern, altra Ono" en *Serra d'Or*, nº 127 (abril), 1970: 76.

Y añade haciendo valoración: “El grupo fue una enfermedad, como un sarampión. El azar quiso que coincidiéramos cuatro personas con una estructura mental parecida. Fue una enfermedad espléndida que ya pasó.”[253]

Poco se ha hablado todavía de lo que supuso para estos jóvenes artistas la puesta en marcha de nuevas maneras de vida en común, más que alternativas, que se distanciaban abismalmente de los modelos burgueses de familia y vida social que algunos de ellos habían heredado y de los estándares sociales aceptados en la época. La casa Galí–Gubern fue una de las primeras experiencias de vida comunitaria que funcionaron en Barcelona quizás captando los vientos del Mayo del 68 de Francia y los hippies de Norteamérica, pero de una manera muy particular. Una experiencia sin ideología ni programa de base, soldada a través de las afinidades estéticas, los afectos, los sentimientos, y en el caso de Silvia, su necesidad de búsqueda de relación espiritual, quizás.

La búsqueda de espiritualidad a través del arte que caracteriza los movimientos en la escena vital artística de Silvia Gubern queda invisible si sólo atendemos a la idea de “transgresión” en el Grup del Maduixer. Otra de las cortinas de humo que nos impide reconocerlo históricamente hablando aparece cuando se los asocia demasiado directamente con el grupo de “la *gauche divine* barcelonesa”. En el caso de Silvia Gubern, sabemos que participaba puntualmente de las fiestas y los lugares donde se reunían el núcleo de esa clase media barcelonesa que tenía en común, como explica Jordi García–Soler, “una vocación de vivir en libertad, de romper límites, atavismos, tabús impuestos por el Franquismo en España.” En el mismo artículo, Oriol Regàs, uno de los protagonistas lo define como:

> “Grup indeterminat de gent informal, molt barrejada, dedicada en general a ocupacions liberals, que sembla prendre’s seriosament la seva professió i s’enfronta a la vida amb cert sentit frívol. Tots són d’esquerres, tot i que fan tot el posible per viure com ho fa la gent de dretes”.[254]

Preguntando a Silvia Gubern sobre el vídeo “Primera Muerte”, además de su realización y momento de exposición, la artista ha querido explicarme la lectura que

---

253 Vila-Matas, Enrique. “Silvia Gubern. Entrevista” en *Diagonal*. Barcelona, 1980:35.

254 Cita del artículo de García- Soler, Jordi. “La *gauche divine* y mucho más” en *El País (Quadern Cataluña)*, 26 de enero, 2006.

hace actualmente de aquel periodo de su vida en la cual se gestó este vídeo. A partir de sus reflexiones creo que podemos considerarlo como un documento interesante para estudiar un poco más cuales fueron los modelos de relaciones entre hombres y mujeres que se propusieron como alternativa a las relaciones pautadas por la ideología de y entre los sexos que sancionaba el franquismo y las normas sociales. Y sobre todo, lo que más nos interesa para este estudio, cómo se jugó la libertad femenina en ese cambio de relaciones entre los sexos y qué frutos recogieron ellas.

Desde el punto de vista personal, Silvia Gubern hace un balance no demasiado positivo respecto a lo que se jugó como mujer sin mucha conciencia de serlo en esta experiencia de vida colectiva con tres hombres artistas. Cuando le pregunto sobre el erotismo presente en el vídeo, reconoce que lo hay, y piensa que es importante hacer hoy en día varias reflexiones al respecto. Recuerda que su modelo de vida incorporaba la libertad sexual como premisa y la decisión de ir en contra de los modelos impuestos, con mucha rebeldía y radicalidad también en este plano de las relaciones. Sin embargo, considera que es muy importante hacer también historia del sufrimiento que vivió y vivieron las mujeres en estas nuevas formas de relación. La consigna y la práctica del amor libre tuvieron consecuencias impensables en aquel momento: muchas heridas emocionales, confusión y mucho dolor. Apunta también las repercusiones no siempre positivas en la educación y la vida de su hijo Samuel.[255]

No existe una estética común que defina las creaciones del grupo y tampoco existe producción común aparte de la exposición, el manifiesto y el vídeo mencionado, en las que cada uno actuaba desde su propia poética. Pero sabemos que la relación entre ellos fue muy intensa y que el proyecto que los unía aspiraba a ser espacio para la experiencia libre. Aunque todos y ella misma realizan trabajos plásticamente muy diferentes, existía, según las declaraciones de la artista, una "columna vertebral unificadora de lo que queríamos y de lo que no... era un laboratorio de ideas, especulábamos, abríamos puertas...". Considera que su actitud era política aunque no les interesaba el activismo político en el arte. Se trataba de una forma de vivir y de crear donde "la ética y la estética eran vasos comunicantes", explica Silvia.

Llena escribe que en "El Maduixer" se ciclostilaba propaganda antifranquista y Silvia me ha confirmado este dato, aunque no cree que la produjera ninguno de ellos

---

255 Entrevista con la autora. Barcelona, Bar del CCCB, mayo, 2013.

directamente. Sus actitudes eran poco entendidas por los sectores más implicados en la lucha política y se los consideraba una especie de "enfants terribles".

Durante esta época de abandono de "los pinceles", Silvia Gubern explica que estaba convencida de que "la vida estaba por delante de todo. El estudio de la vida y comportamiento humano era básico para mí".[256] Sin embargo, nunca abandonó realmente el dibujo y en el año 1973 vuelve a pintar, sobre vidrio, y su camino en el arte va afianzándose como "una vía de conocimiento, de sabiduría, de entender más cosas". [257]

3.18. La primera exposición individual en la Sala Vinçon: *Personal*, 1973

Personal fue la primera exposición de Silvia Gubern en la **Sala Vinçon (5 al 20 de octubre)[258]** y coincide con un periodo muy complejo en su vida. Hacía poco que había tomado la decisión de abandonar la casa del Maduixer. Coincide con los años en que tiene lugar el proceso de separación de Jordi Galí. Primero se instaló una temporada en una torre, en el Pasaje de Isabel de Vallcarca, compartiendo vida con Santiago Roqueta. Al poco tiempo, la artista volvió a mudarse, esta vez a la calle Camps, en Sant Gervasi, desde donde decidió continuar la vida de artista en solitario, aunque durante temporadas vivió allí con Àngel Jové. En esos años Silvia convive de manera intermitente con su hijo Samuel.

Invitada por Fernando Amat, preparó una exposición para la sala Vinçon, que había abierto recientemente las puertas y a diferencia de algunas galerías de arte no cobraba nada a los/as artistas por exponer, aunque pedía una obra para la colección.[259]

---

256 Entrevista con la autora en Llinars del Vallés, abril, 2015.

257 (autor/a desconocido/a) "Silvia Gubern: La pintura tiene que reflejar la vida y la muerte" (entrevista) *El Noticiero Universal* (suplemento de verano), (martes 7 de agosto), 1984: páginas centrales.

258 Hará cuatro exposiciones más en la Sala Vinçon, en 1976, en 1981, 1986, 1992. *Vid.* http://www.vincon.com/ca/la-sala-vincon.html/ [Consultado: 6.10.2015].

259 Fernando Amat exponía las obras de la colección Vinçon en algunos de los locales que tenía: en el restaurante "las Ventas" y en el bar de copas de al lado, un lugar en la Avenida Tibidabo. Actualmente no sabemos donde se encuentran estas obras.

Aun cuando se la conoce como una artista pionera del conceptualismo, la artista no propone una intervención efímera en esa primera individual en Barcelona que representa una nueva inserción en la escena artística local. Sin embargo, Gubern se arriesgó de nuevo y expuso, por primera vez, pintura sobre vidrio además de una selección de dibujos canalizados. Según percibo en las fotografías, los formatos de las pinturas son diversos: cuadrados, triangulares, rectángulos y redondos. En alguna fotografía, reconozco a Cirici delante de un pequeño cuadro, tomando notas en su libreta. En otra, su hijo en la exposición, jugando en el suelo debajo del muro donde se despliegan una serie de dibujos dispuestos como si fueran un mural. Algunos de ellos presentan emblemas y signos que se pueden reconocer en las pinturas de los cristales. Una de las pinturas representa de nuevo dos bloques, como las bases de columnas de la instalación “Doble dialéctica” de Silvia en Granollers. Encima de cada columna aparece una palabra “pie” y, entre medio, una especie de pez delfín.



Fig. 62







Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65

¿De dónde le viene el interés por el cristal? ¿Por qué volver a pintar? Silvia me cuenta que desde pequeña sentía una extraña fascinación por el cristal, por su transparencia y su sonido. Disfrutaba secretamente de la cristalería labrada que tenía su madre en los muebles de su casa. Sin embargo, el impulso para pintar sobre cristal le vino a partir de una vivencia ya adulta en uno de sus paseos por Barcelona. Me cuenta que, de repente, le llamó la atención la publicidad que unos operarios estaban pintando en un escaparate desde detrás del cristal. Vio en aquel proceso un misterio porque se dio cuenta que de esta manera la pintura no se podía tocar físicamente. De alguna manera, el cristal preservaba lo pintado y suponía una mediación entre quien miraba y la imagen. También se dio cuenta del gran esfuerzo que suponía tener que pintar de manera invertida, es decir, lo que quieres a la derecha a la izquierda y lo que quieres

a la izquierda a la derecha. Un reto que consideró interesante para aprender a trabajar con los dos hemisferios del cerebro.

Su interés fue dar cuerpo y color al mensaje del dibujo canalizado. Su proceso partía pues de la selección de algunos dibujos que había realizado en aquellos estados de mediumnidad. Le interesó el cristal porque le pareció una posibilidad importante para reforzar esa calidad misteriosa que tenían los dibujos automáticos y transmitir la idea de que, lo revelado está al otro lado, y puede ser comprensible pero es intocable e inapropiable, como si estuviera en custodia. Bajo el cristal, los colores mantienen un aspecto brillante. Esta luminosidad refleja metafóricamente la luz o el brillo que desprende el misterio, como si nos hablara de tesoros escondidos que cada una/uno recibe pero debe descubrir en sí misma/o.[260]



Fig. 66



Fig. 67

[260] Entrevista con la autora, Llinars del Vallès 31 de abril, 2015.



Fig. 68

El hecho de que Silvia Gubern titulara su primera exposición individual *Personal* parece un título pensado para hacer chirriar el marco conceptual en el que se la estaba situando. En el conceptual se exigía “impersonalidad” y se fundamentaba el entender el arte como comunicación de información. Los dibujos pintados de Silvia Gubern en el año 1973 son información pero de carácter trascendente. No son búsquedas de lenguaje expresivo y obedecen a una concepción del arte de la que no se ha hablado mucho. Por un lado, están fuera del debate que confrontaba “conceptual frente a pintura” que se conforma en el relato de aquellos años y nos llegó tan simplificado a nuestra generación. La obra de Silvia es pintura sin serlo del todo porque, en el fondo es información objetiva. Al mismo tiempo, los mensajes que transmite y que vienen de esferas y dimensiones desconocidas se presentan a través de la mano de la artista y en un código estético y expresivo. Se trata de emblemas o jeroglíficos, de pinturas que van conformando un diccionario de simbología mixta, la creación de un lenguaje escrito–visual que ella misma no sabía descifrar del todo en aquel momento.



Fig. 69

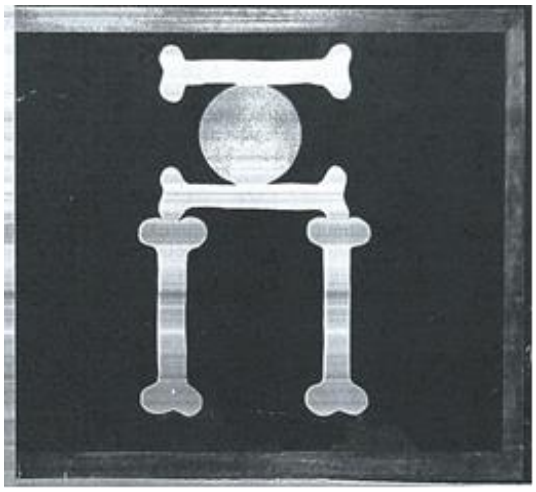


Fig. 70



Fig. 71

Me cuenta que en aquel año seguía interesada por la noción de “dibujo–concepto” que había acuñado hacia el 1963. Huía de la imagen descriptiva, pero también de la ambigua. Le interesaba sobre todo la línea que da claridad y contundencia al dibujo y que obedece a la imagen que le ha llegado para tomar cuerpo. Por eso, sus composiciones se organizaban a partir de formas muy elementales: el cuadrado, el triángulo, el círculo... y las pinturas se enmarcaban también en formas básicas.

En su época de estudiante, Gubern escribió sobre el tema de la *geometría sagrada* y la idea del dibujo, como origen de investigaciones sobre el pensamiento visual. Había leído uno de los libros de Herbert Read y empezó a investigar lo que sucedía entre la abstracción y la figuración, un proceso que puede observarse a través de los dibujos prehistóricos o de dibujos en culturas no occidentales. Le interesaban los tratados de antropología sobre culturas aborígenes y también el arte abstracto. Desde joven no le habían interesado los pintores clásicos, ni tampoco la pintura matérica. Sentía fascinación por las culturas de África e Indonesia, por los mantras y los yantaras

(diagramas de representaciones geométricas utilizadas en el yoga tántrico y que condensan energías diversas). Le interesaban aquellos artistas que enlazaban con los dibujos y concepción del arte más cercana al origen taumatúrgico del arte, el ritual o la concepción espiritual del arte. Aunque, también le gustaba, por ejemplo, Van Gogh, porque veía autenticidad en su pintura. Desde un momento muy temprano, el arte, para Silvia, consistió en una práctica que conducía al conocimiento, aunque las palabras no siempre pudieron comunicar fluidamente sus procesos de creación. No estuvo nunca interesada en los discursos sobre la pintura, ni en el debate conceptual–pintura, ni tampoco en una reflexión meta–linguïstica como la del conceptual sobre el propio gesto artístico, ni el campo del arte exclusivamente.



Fig. 72

La dificultad en comunicar este proceso creativo queda explícita en las críticas de la época. Mercè Vidal y Alicia Suàrez reseñaron brevemente la exposición *Personal*. Apuntan que las obras desprenden un "aire entre camp y pop" y se lamentan de que Silvia Gubern no continúe en la línea de la acción conceptual que había hecho en la galería Aquitània y en su lugar proponga lo que llaman una "exposición de cuadros".[261] En cambio, Cirici, con su habitual sensibilidad, reconoce en aquellas obras una "especulación semántica" y las considera "acordes cromáticos refinados".

Desde *Mobelart*, Santiago Roqueta dedica un texto a estas producciones, acompañándolo de numerosas reproducciones a todo color de algunas de las obras y de la trascripción del texto que la artista había publicado en el año 69 en la revista

[261] Vidal Mercè y Suàrez, Alícia. "Sala Vinçon" en Serra d'Or, año XV nº 170 (15 noviembre), 1973: 54.

Mosca y que ya he comentado.[262] Roqueta cree que las pinturas de Gubern son creación de “anagramas”, es decir, imágenes que “nos recuerdan cosas importantes a las que no dábamos importancia, y nos hacen olvidar cosas ridículas que considerábamos esenciales.” Enumera los elementos figurativos que percibe y propone cuatro reflexiones para su lectura interpretativa. Primero incide en que el soporte del vidrio es fundamental para entender que lo que hay detrás “no pertenece al mundo de las cosas tangibles”. El marco de madera, comenta Roqueta, ayuda a hacer evidente ese pasaje entre dos órdenes de realidad. Por otro lado, destaca frases escritas en las obras como “Mas que tu”, “Fondo de jardín” y otros signos textuales que protagonizan las pinturas. Señala que tienen que ver con la escritura de la “Kábala, el Evangelio y los calendarios moralistas”.

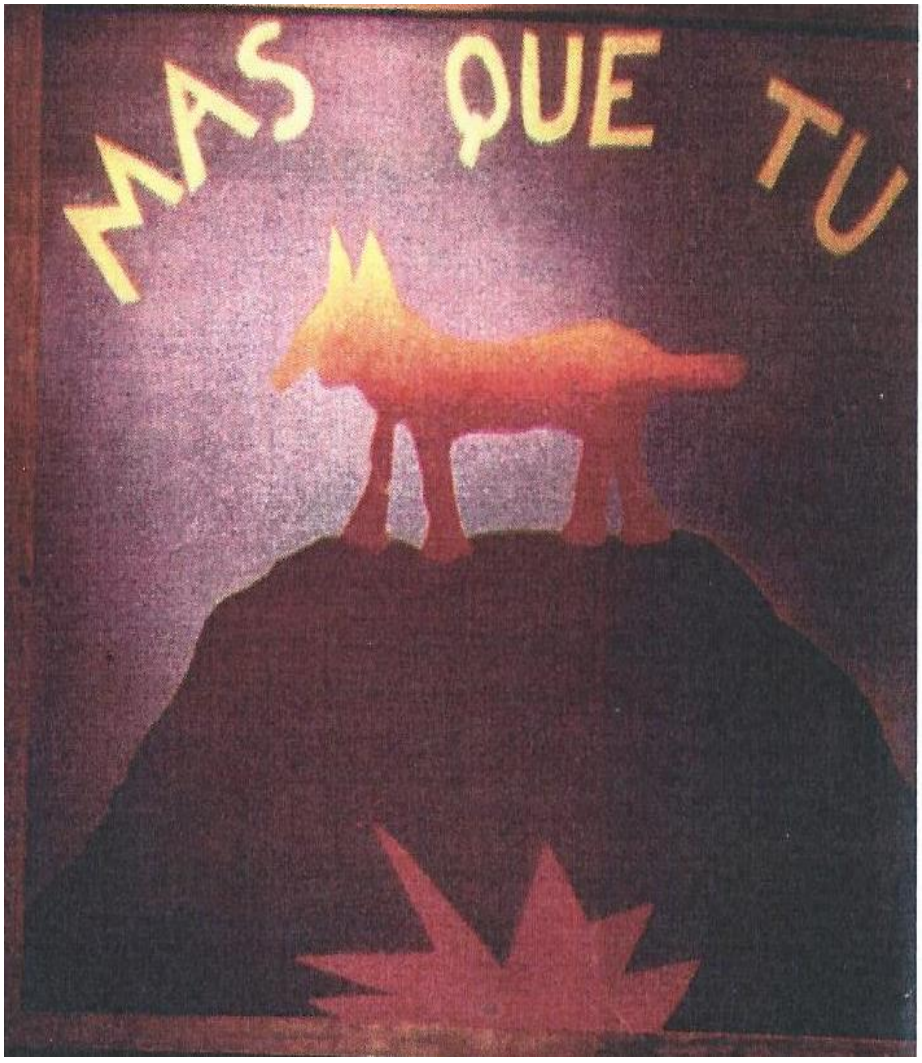


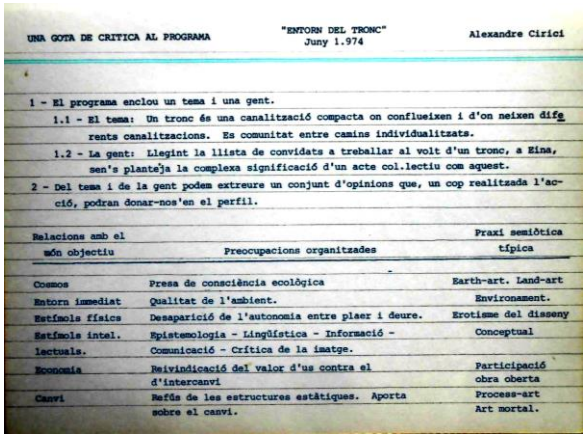
Fig. 73

262 Roqueta, Santiago. *Op.cit*., 1975: 84-86.

En tercer lugar, se fija en los colores, básicamente tintas planas y, a veces, pinceladas gestuales que tienen una función simbólica. Y por último, señala que las figuras forman un mundo mitológico personal y funcionan como si la pintura fuera un escenario. El artículo también apunta que Silvia Gubern pasa periodos de tiempo inactiva y no está interesada en la homogeneidad de una obra artística, sino en atender a los estímulos creativos que la conducen a lo que él llama “islas creativas”. Una actitud que la aleja de los artistas que atienden a los imperativos del mercado. Para acabar cree que Silvia Gubern es una reencarnación de Germaine Berton, una mujer anarco–individualista que inspiró a los surrealistas.

De alguna forma, estas pinturas significan un desplazamiento de la escena del conceptual en el que continúa activa. Por ejemplo, en junio, participa en **“Entorn al Tronc”** (“Entorno al tronco”) un evento en el que se invita a un grupo de artistas a trabajar a partir del tronco de un árbol: “Un tronc és una canalització compacta on conflueixen i d’on néixen diferents canalitzacions. Es comunitat entre camins individualitzats.”[263]

“Entorn al Tronc”, en 1974, una de estas actividades, ideada concretamente por Cirici Pellicer, que reunió acciones de algunos artistas profesores de Eina. Gracias a esta base de trabajo recibida en el ámbito del diseño, las clases en Eina y el núcleo vanguardista que reunía, la artista afinó su habilidad para el diseño e impulsó y realizó varios trabajos en este campo.



UNA GOTA DE CRITICA AL PROGRAMA "ENTORN DEL TRONC" Juny 1.974 Alexandre Cirici

1 - El programa enclou un tema i una gent.

1.1 - El tema: Un tronc és una canalització compacta on conflueixen i d'on neixen diferents canalitzacions. Es comunitat entre camins individualitzats.

1.2 - La gent: Llegint la llista de convidats a treballar al volt d'un tronc, a Eina, sen's planteja la complexa significació d'un acte col.lectiu com aquest.

2 - Del tema i de la gent podem extreure un conjunt d'opinions que, un cop realitzada l'acció, podran donar-nos'en el perfil.

Relacions amb el món objectiu	Preocupacions organitzades	Praxi semiòtica típica
Cosmos	Presa de consciència ecològica	Earth-art. Land-art
Entorn immediat	Qualitat de l'ambient.	Environament.
Estímols físics	Desaparició de l'autonomia entre plaer i deure.	Erotisme del disseny
Estímols intel. lectuals.	Epistemologia - Lingüística - Informació - Comunicació - Crítica de la imatge.	Conceptual
Economia	Reivindicació del valor d'ús contra el d'intercanvi	Participació obra oberta
Canvi	Refús de les estructures estàtiques. Aporta sobre el canvi.	Process-art Art mortal.

Fig. 74

263 Silvia no se acuerda qué acción llevó a cabo en la *Escola Eina*. En el archivo de Eina se guarda la ficha que hizo Alexandre Cirici, a máquina y en tinta azul, de les bases teóricas del programa. Lo titula: “Una gota de critica al programa. Entorn del tronc”, junio 1974.

También participa en la convocatoria **"Tramesa–postal"**[264] organizada por Xavier Olivé y Albert Ràfols Casamada a partir de las postales enviadas por artistas nacionales e internaciones que respondieron a la llamada de lo que se conoce como "arte postal". La muestra de postales recibidas se realizó en Eina y luego en la sala Vinçon en el "Congreso Internacional de Comunicación Humana y de Ecología".[265]



Fig. 75



Fig. 76

Durante estos años 73–74, Silvia compartió su vida con el pintor Àngel Jové y tiene a su hijo Samuel durante los periodos pactados con Jordi Galí. Sin embargo, en este mismo periodo, Samuel decide vivir con su padre. Silvia recuerda que este periodo fue extremadamente difícil y doloroso para ella, porque la relación con su hijo se hace discontinua y la educación que le daban era muy diferente a la que ella hubiera deseado.

A nivel de trabajo profesional, continuó su búsqueda, aunque del 1974 al 76 se abre un periodo de inactividad en el terreno de las exposiciones y de los eventos**.** Este periodo coincide con la separación y sus dos mudanzas. Silvia sufre ansiedades y un severo ataque de pánico y empieza a preocuparse por su salud. Después de una serie de consultas a psiquiatras y pruebas médicas (que pagaba con dibujos), encuentra a un médico de confianza, recomendado por su hermano Román Gubern. Las visitas

---

264 http://www.vincon.com/ca/tramesa-postal.html [Consultado: 26-03-2015].

265 Costa, Tània. «Eina, centro de producción de vanguardia artística y contra-cultural en el contexto social barcelonés de los años 60 y 70" en *Design Activism and Social Change* (7-10 September 2011: Barcelona), 2011.

concluyen que Silvia Gubern no tiene ningún problema grave de salud y además descubren que tiene un coeficiente de inteligencia muy alto. El mismo psiquiatra que la ha tratado le propone entonces trabajar con enfermos mentales en el *Centro Médico Salus*, en la Avenida del Doctor Andreu.

Durante un periodo de dos años aproximadamente, Silvia Gubern aplica sus propias terapias creativas con los enfermos mentales del Centro Salus. Trabaja a través del yoga, con la meditación, el psicodrama, las salidas por la ciudad y sobre todo, les propone el dibujo como instrumento de comunicación. Recuerda que fue una experiencia muy intensa y apasionante y que descubrió que tenía algunas aptitudes para mejorar las condiciones de aquellas personas que se hallaban en los límites de la cordura. De hecho, a los 17 años ya se había entusiasmado por un manual de psiquiatría del Dr. Ronald D. Laing, autor de métodos no convencionales en los tratamientos de enfermedades mentales.

Mientras colaboró en el Centro Médico, participó también en las reuniones de valoración de los casos, presididas entonces por una gran eminencia en el campo de la psiquiatría, el Dr. Sarró. Escribe y conserva apuntes sobre esta labor terapéutica que realizó con mucha corresponsabilidad e interés. La experiencia finaliza abruptamente porque además de estar en desacuerdo con los métodos de choque empleados en muchos casos por esa institución con algunos enfermos, ella denuncia un caso de abuso sexual de un enfermero a una paciente.

Silvia Gubern ha estado siempre interesada en el tema de la locura. En su adolescencia había buscado y leído libros para que la orientaran sobre su experiencia personal. En aquel momento de su vida madura se sintió realmente al borde de la locura e hizo una reflexión que la salvó: decidió situarse en “el lado de la salud”, en sus propias palabras. ¿Es posible esta decisión? le pregunté. La artista cree que existe un momento en el que una puede decidir si abandonarse a la locura o bien mantenerse en el lado de la salud, de la vida. Reconoce que es un tema muy peligroso pero cree que esta decisión puede hacerse en un espacio íntimamente personal. Es interesante comprobar que otra artista que he estudiado apasionadamente durante estos años, la norteamericana de origen canadiense, Agnes Martín, escribe y explica algo similar. Para ella, la decisión respecto a la salud es situarse: “above the line or below the line”. Recientemente se ha sabido que esta artista, maestra en la abstracción geométrica en los 60, sufría de esquizofrenia. Sin embargo su enfermedad

no le impidió realizar un corpus importantísimos de obra y textos que son una gran contribución al pensamiento reflexivo del siglo XX.[266]

Silvia Gubern advierte que el miedo es la puerta real para entrar en un espacio de oscuridad que te desenraiza del mundo y te lleva a la locura. Para salir de su propia crisis, Silvia reconoce que "fue providencial trabajar e con los enfermos en Salus".[267] Desgraciadamente, la artista sabe que algunas personas siguen pensando que ha estado loca o que aún lo está. El tema de la locura es muy largo y un complejo campo de estudio en la historia de las mujeres en el que no voy a entrar, pero me parece importante señalarlo dado que esta artista ha vivido también la marginalización que produce socialmente este estigma. Sabemos que muchas creadoras y escritoras han sido inhabilitadas o bien invisibilizadas en la cultura porque se las considera enajenadas.

3.19. Dentro y fuera de la escena del arte (1976 – 79)

Colectiva: *Art amb nous mitjans* (14 Febrero – 14 Marzo), Espai 10, Fundación Miró, Barcelona, 1976.
Individual: *En el bosque triangular, después del crepúsculo* Sala Vinçon (22 de marzo– 10 de abril), 1976.
Individual: *Visions Quotidianes* (9–16 noviembre), *Petite Galerie* de Lleida, 1976.
Individual *Visions Quotidianes*: Galeria Cadaquès, 1977.
(Con Àngel Jové) en Escuela Nikon, Barcelona, 1979.

.

Durante este periodo (finales de los 70 y principio de la década de los 80), Silvia Gubern combina periodos de actividad en la escena del arte con temporadas en las que se retira voluntariamente. En los periodos de producción material, se movió sin complejos en dos circuitos de arte muy diferentes: por un lado estuvo presente en las últimas actividades que marcan el declive de la escena del conceptualismo, por otro lado, se mantuvo fiel al trabajo con el dibujo canalizado que seguirá siendo la base de

[266] Princenthal, Nancy. *Agnes Martin: Her Life and Art*. Londres: Thames and Hudson, 2015.

[267] Entrevista con la autora, Barcelona, 16 de abril, 2015.

sus pinturas sobre vidrio y de un conjunto de serigrafías. Su dedicación a la pintura sobre vidrio se mantiene e intensifica cuando se le presenta una exposición en Cadaqués y no tienen problemas en incorporar una acción el día de la inauguración, como había hecho en el inicio de su carrera en la *Petite Galerie* ante sus dibujos canalizados. Veamos este recorrido con mayor detalle.

El año 1976 empieza mostrando obra en un acontecimiento que se ha leído como representativo de la fase final de la vanguardia conceptual en Cataluña. Se trata de la exposición ***Art amb nous mitjans* (14 Febrero – 14 Marzo), Espai 10, Fundación Miró, Barcelona, 1976.** Una muestra acompañada de sesiones de debate crítico e informativo. La selección de obras representaba al sector plástico más joven y progresista, residente en Barcelona, según las crónicas de la época. En ese momento, Sivia Gubern no era ya la única mujer en el listado, aunque la proporción no había crecido demasiado; cinco entre unos 30 artistas. Silvia no recuerda qué fue lo que mostró en esa exposición.

En el mismo año, 1976, la artista realizó una segunda exposición individual en la **Sala Vinçon**, titulada: ***En el bosque triangular, después del crepúsculo* (22 de marzo– 10 de abril)**. El título se lo regaló Santiago Roqueta. En esta ocasión vuelve a presentar pinturas sobre cristal y dibujos, también en formatos muy variados: cuadrados, romboidales, cuadrados, circulares...

En su reseña,[268] Imma Julián describe la serie de pinturas y dibujos como un poco ingenuos y teatrales pero interesantes. Los asocia a genealogías surrealistas y dadaístas porque juegan con el azar y habla de "pinturas herméticas". Reconoce que cada obra contiene una historia con una carga de erotismo implícita. Sobre los dibujos explica que son en blanco y negro y tienen toques de color. Reconoce que estas obras son "más libres y espontáneas". Bajo el texto aparece un dato que permite saber que los dibujos de Silvia se vendían en aquel momento a un precio que oscila entre las 2.000 ptas. y las 4.000 ptas., y sus pinturas entre 15.000 y 60.000 ptas.

En la reseña de "Cuadernos para el diálogo",[269] el/la autor/a siente que las obras de esta exposición impresionan e intrigan. Considera que Gubern es una "artista

---

[268] Julián, Imma. "Silvia Gubern" en *Gazeta del arte*, año IV nº 74 (2 de mayo,) 1976: 8-9.

[269] (Autor/a desconocido/a). "Silvia Gubern" en *Cuadernos para el diálogo*, sábado 10 de abril, 1976: 7.

representativa de la nueva pintura catalana” y apunta que se trata de una pintura “de participación intelectual”. La situa en igualdad de condiciones con los pintores de su generación, citando a Jové y Galí. También destaca particularmente la frescura y la espontaneidad de su trabajo.





Fig. 77

Para acabar el año, Silvia realizó otra muestra individual, ***Visions Quotidianes*** **(9–16 noviembre, 1976**), en la ***Petite Galerie*** **de Lleida**. En este caso, además de las pinturas incorporó una serie de serigrafías en las que el tema principal eran una serie de elementos cotidianos fuera de contexto. Por ejemplo, “un interior doméstico en un pedazo de cielo”. La artista comenta que: “(...) Quería jugar con lo relativo que puede llegar a ser un hecho cotidiano. Quería cuestionarme esto: hechos que para algunos

son insólitos para otros son cotidianos."[270] Como he comentado, su exposición fue la última en la trayectoria de la *Petite Galerie* de Lleida.

La misma selección de obra pudo verse en el año 1977 en la **Galeria Cadaquès** de Lanfranco Bombelli[271] en una muestra con el mismo título ***Visions Quotidianes***. Además de las pinturas y serigrafías, incorporó una acción. Pidió a Josep Ribés, su profesor de yoga,[272] que la acompañara a Cadaqués para realizar una acción en la inauguración. Josep se prestó y estuvo colgado cabeza abajo durante varias horas, sujetado por un aparato que él mismo había inventado para sus ejercicios cotidianos. Esta acción reforzaba el mensaje de su exposición, una idea en la que insistía desde hacía años: la convicción de que los convencionalismos sociales era de hecho un teatro y, en cambio, había una manera de vivir con verdad que aunque parecía una locura para muchos resultaba la única manera de vivir para quien la había descubierto y la llevaba a su cotidianeidad. Por eso, el hecho de poner cabeza abajo a una persona en medio de sus dibujos y cuadros subrayaba la necesidad de abrirse a la dimensión trascendente de la realidad. Le interesaba señalar que estaba "mezclando el mundo de cada día con el mundo del otro lado."[273] Ese otro lado que formaba parte de la realidad de cada una y del que le llegaban los dibujos y los mensajes canalizados.

En aquel momento, no era plenamente conciente de todo lo que implicaba esta acción, pero hoy puede especificar ideas que le parecen muy útiles para entender hacia dónde se orientaba. Por ejemplo, me indica que existe en el *Tarot* una carta llamada "El Colgado", la imagen de un hombre invertido. Esta carta indica que la persona busca el conocimiento y está dispuesta a pasar por fases de mucho sufrimiento, de gran sacrificio, para encontrarlo. También relaciona esta imagen con un árbol invertido, cuyas raíces están de cara al cielo. Se trata de una imagen que se puede encontrar en manuscritos antiguos y simboliza la verdadera naturaleza del ser humano y de la vida. Para Silvia Gubern el ser humano tiene una naturaleza divina. En aquel momento no conocía estos referentes, pero, curiosamente, eran imágenes que le venían a la

---

270 Declaración recogida del libro de Pallarés i Roqué, Marta y Vilà i Tornos, Frederic. *Op. cit,* 1994: 101.

271 *Galería Cadaqués. Obres de la Col·lecció Bombelli*. Barcelona: MACBA, 2006.

272 Silvia recuerda que este profesor era un hombre muy sabio que sabía además de yoga lengua egípcia y astrología, y dibujaba en el suelo con tizas para explicar las cosas. También era inventor de una serie de aparatos que utilizaba para realizar sus ejercicios de yoga en su casa de Hospitalet.

273 Silvia Gubern entrevista con la autora, Barcelona 16 de abril, 2015.

cabeza y confiesa que prefería no investigar. Recuerda que siempre se decía a sí misma: "… cuando me viene, me viene, y prefiero quedarme ahí."[274] Tenía la certeza de que era lo que debía hacer. Más adelante estudió fuentes diversas que han reforzado, con datos más concretos, sus intuiciones.



Fig. 78

[274] Silvia Gubern entrevista con la autrora, 16 de abril, Barcelona, 2015.



Fig. 79

Es curioso darse cuenta de que Silvia Gubern está presente en espacios reconocidos en el circuito artístico y a su vez mantiene presencia en el campo del diseño en relación con personas que conocía en este campo de trabajo. Nos lo prueba la exposición de las creaciones de Cartier en Barcelona. Un evento celebrado en el café, restaurante y sala de billar **"El Velódromo"** de Barcelona, el **22 de noviembre de 1977**, al cuidado de Xavier Olivé y Alícia Núñez, con la colaboración para la ambientación sonora de Carles Santos. Colabora en este evento y presta unas lámparas de alabastro que había diseñado como maquetas para una producción de diseño que no se había llevado a cabo. Eran lámparas inspiradas en el mundo egípcio que finalmente recordaban también al *art deco* de los años 20. Fue un evento que reunió a mucha gente en Barcelona en la calle Muntaner con motivo de la nueva campaña de Cartier.[275]

Después de un año sin aparecer en la escena pública, en el 1979 realiza una pequeña exposición con Àngel Jové en un espacio peculiar, la **Escuela Nikon**. Según me

[275] Vidal, Mercè. "Soirée Louis Cartier. De la Belle Epoque aux années Folles" (Noticiari) en *Serra d'Or*, año XX nº 220, (15 enero), 1978:53

explica, este fue un espacio donde también tenía estudio el fotógrafo Toni Bernad y el taller Antoni Llena, propiedad de la artista Alicia Fingerhut –activa también en la escena del arte conceptualista.

Por la reseña de Eugeni Trías, aquella pequeña exposición reunió un conjunto de pinturas de los dos artistas. El filósofo y escritor saluda con entusiasmo esta muestra en la que dice haber reencontrado aquello que él le pide al arte, un goce sensual y sereno, lejos de tanto "anti–arte" del que se confiesa cansado. Se declara abiertamente un profundo admirador de los dos pintores y comenta que mirando sus obras puede a la vez "sentir y pensar, gozar y concebir, poner en marcha mi sensibilidad y mi cabeza: porque tenía ante mí arte, arte verdadero. Sin estridencias, sin necesidad de destruir." Alaba pues la capacidad de las obras de estos artistas de potenciar las capacidades intelectuales y sensoriales del espectador.[276]

Este mismo año, Silvia participó con una charla en una sesión en la escuela Eina dedicada al diseño gráfico y a la fotografía, el 30 de noviembre de 1979. [277]

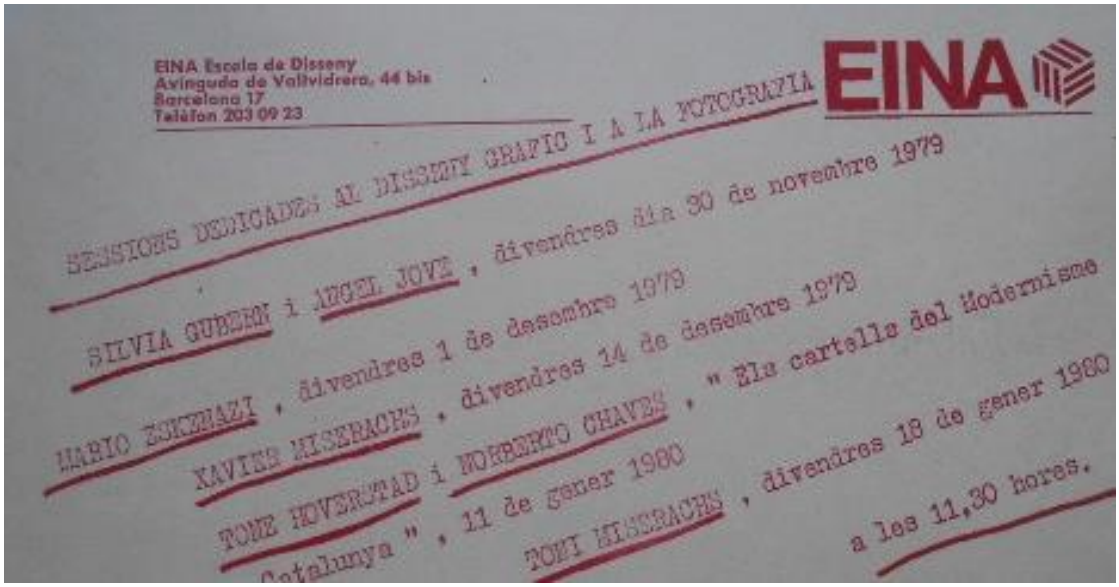


Fig. 80

276 Trías, Eugenio. "Volver al arte". *Tele-Expres* (agosto), 1979: 2.

277 Publicidad suelta impresa en cartulina marrón del Archivo de Eina.

3.20. Encargos de diseño textil: Marieta y Trastam (1979–89)

A finales de los 70, Javier Mariscal puso en contacto a Silvia Gubern con la firma de diseño textil en la que él colaboraba. María Cardoner, creadora de la marca de diseño textil y empresa "***Marieta S.A***"[278] contrató a Silvia Gubern en 1979 como parte del equipo y durante unos 10 años la artista trabajó para ella creando una veintena de diseños textiles, algunos de los cuales fueron premiados en certámenes. En el artículo consultado se equipara la producción de Mariscal y Gubern: "(Marieta) ha sabido crear su propio equipo incorporando artistas de la categoría de Mariscal y de Silvia Gubern".[279]



Fig. 81



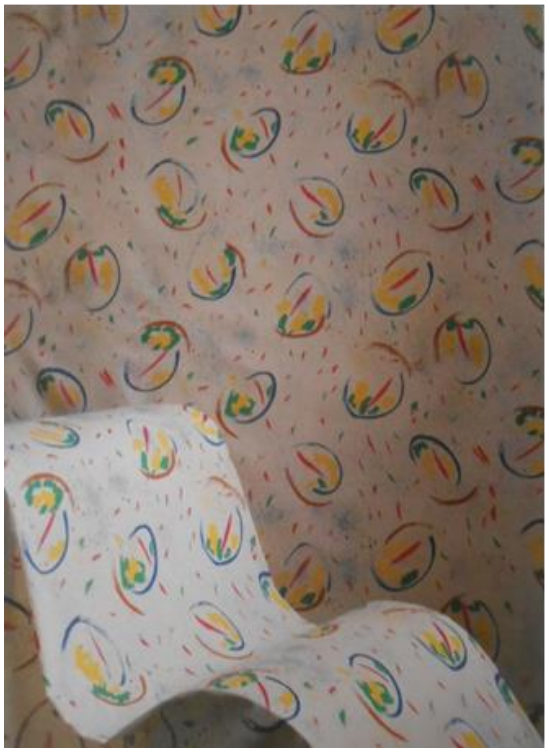
Fig. 82

278 El archivo de la empresa se encuentra en el CDMT "Centre de Documentació i Museu Tèxtil" en Terrassa según referencia la web de Vinçon, tienda donde se vendían. http://www.vincon.com/es/marieta.html.

279 "Textil, diseño y color" unas fotocopias en color donde se ve a María Cardoner y a Silvia Gubern y Mariscal (fuente desconocida).

Los diseños de Silvia se consideraban muy frescos y originales, de estilo puro, naïf e infantil, alegres e impregnados de un tono burlón.[280] Sin embargo las relaciones entre Maria Cardoner y Silvia empezaron a debilitarse cuando empezó el "boom" Mariscal. Silvia empezó a recibir menos encargos y fue entonces cuando decidió finalizar su contrato y seguir trabajando en este campo para la empresa *Trastam* (en 1986) donde también realizó numerosos estampados para tela y alfombras. Si observamos los diseños de Silvia y los comparamos con los de Mariscal, reconcemos un aire común de época, ligereza y espíritu lúdico, un poco *naif*. Pero en el caso de Silvia, este espíritu tiene unas raíces en una poética basada en el dibujo automático que diferencian el sentido de sus proyectos de los dibujos de Mariscal.

Los nombres de los diseños de Silvia los acostumbraba a poner la misma empresa: *Animalia* (uno de los que tuvo más éxitoen Marietta), *Yucatán*: basado en civilizaciones arcaicas; *Máscaras*, una tela para butaca tapizada en algodón; *Harare*: tela estampada en algodón 100%; *Clorofila*: tela estampada en algodón 100%; *Clips i Llunes*: tela estampada en Jacquard y en algodón 100%; *Kenia*: tela estampada en algodón 100%.


Fig. 83

[280] Amat, Fernando. "Marieta, petit negoci tèxtil". Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2005.



Fig. 84



Fig. 85

Una de las alfombras más reconocidas fue la que formó parte de la decoración interior de la tienda de moda "Piano" de Eva Pomé y Tona Coromina. Silvia Gubern colaboró con el diseñador de muebles y artista Carlos Riart encargado de la remodelación del local donde se ubicó esta tienda. Entre otros colaboradores estaban: el escultor Luis Cortés, el diseñador de luces Gabriel Ordeig, y el diseñador gráfico Juan Carlos Pérez Sánchez (América Sánchez). La alfombra de Silvia Gubern era blanca y tenía los bordes pintados a mano por ella.[281]

El trabajo de diseño de estampados le resultaba agradable y una manera de ganarse la vida. La iconografía bebía directamente de sus dibujos canalizados y de una relación muy inspirada con los colores que mantiene consustancial a cualquiera de sus propuestas creativas. Abundan más los animales que las figuras geométricas.

El proceso creativo para estampar era una prolongación de su trabajo canalizado con el dibujo: "Mi método es sentarme y ponerme a dibujar, parto del dibujo, de una manera muy suelta. Una vez que he acabado, reviso lo que he hecho y escojo lo que me gusta para material de dibujo o pintura."[282] Aunque reconoce que en el caso de la estampación privilegiaba un sentido más plástico, el juego con los colores y la composición. Mantenía el gusto por el dibujo de línea limpia y de carácter simbólico, pero lo entendía de una manera más desenfadada. Reconoce que la divertía y la relajaba trabajar en diseño textil:

> "Es algo muy agradable para mí, lo definiría como aplicar con un poco de método todas las pinturas a un elemento más utilitario. La investigación la realizo a partir de la pintura pura que hago, lo que ocurre es que a la hora de aplicarla al textil tengo en cuenta una serie de elementos reales que tiene éste, por ejemplo, que se ha de vender".[283]

Según Patricia López de Tejada, Silvia Gubern no coquetea con el "star system del diseño, no va de estrella, no vende imagen. Es ella misma". [284] Es importante entender que para Silvia, los trabajos realizados en el campo del diseño no son simplemente encargos. Según me explica, se nutre de unas preocupaciones similares "la pintura

---

281 (Autor/a desconocido/a).). "A smart ensemble: Piano Modes, Barcelona" en *Architectural Record* (Setiembre, 1983), 128-131.

282 Puig i Riu, MªDolores. "La pintura se hace ropa (entrevista) (fuente desconocida).

283 Puig i Riu, MªDolores. *Op. cit*. (Fuente desconocida).

284 Lopez de Tejada, Patricia. "Silvia Gubern. El guiño del arte". (Fuente desconocida).

está detrás, pero aplicada a una cosa concreta". Pilar Parcerisas es la única crítica de arte que ha tomado en seria consideración esta producción de Silvia Gubern y le ha dedicado dos artículos en los que comenta algunos aspectos de su trabajo buscando ahondar en los lazos que Silvia subraya entre su dibujo automático, la pintura y el diseño:

> "Silvia Gubern se considera ante todo pintora y sus diseños y estampados son una extensión de su trabajo pictórico. Sin embargo en ningún caso cree que sus diseños sean un mero capricho de artista plástico que en un momento determinado se dispone a hacer una incursión en el ámbito del diseño. Hay más síntesis y también un conocimiento más real y profundo del mundo objetual que nos rodea".[285]

> "Si su pintura se corresponde a colores y formas soñados, surgidos de la magia del inconsciente, sus diseños trasladan esas visiones mentales a una dimensión más asequible, intentando actuar en el terreno del impacto visual y de la comunicación de las formas. En este sentido, pintura y diseño son en Silvia Gubern indisociables".[286]

Su presencia en revistas de diseño y de moda fue habitual en aquella década de los 80. Algunas periodistas consideraron que sus diseños tenían "mucho humor, la fuerza del dibujo primitivo y eran como un guiño hecho a la propia infancia".[287]

3.21. La pintura en la década de los 80

Individual: *Inmarchita* (27 Mayo a 13 Junio) Sala Vinçon, Barcelona, 1981.
Colectiva: "Homenatge a Picasso" (23 septiembre– 18 noviembre), Capella del Antic Hospital de Barcelona, 1981.
Colectiva: "Blau" Sala d'Exposicions de l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions (Sala Moncada), Barcelona, 1982.

---

285 Parcerisas, Pilar. "Silvia Gubern. Diseñar desde la pintura" en *On diseño*. Barcelona: Aram, 1988: 80-83.

286 Parcerisas, Pilar. "Silvia Gubern. El magicismo de los sueños" en *On diseño*. Barcelona: Aram, 1989: 152-154.

287 Lopez de Tejada, Patricia. "Silvia Gubern. El guiño del arte". (Fuente desconocida)

Individual: Centro Cultural de Terrassa: "Sílvia Gubern. Obra recent" (5 al 25 de junio), Terrassa, 1984.
Colectiva: Galeria Ciento. "Diez años, once artistas" (4 octubre – 27 octubre), 1984.
Individual: *Silvia Gubern. Obra reciente*. Galería Ciento, (23 de mayo al 22 de junio), 1985.
Colectiva: "Àngel Bofarull, Joaquim Chancho, Luis Frangella, Adolf Genovart, Silvia Gubern, Ramón Herreros, Carlos Pazos, Agustí Roque." (9 abril – 10 mayo), 1986.

La década empieza con la preparación de una nueva exposición individual en Vinçon y culmina con una gran muestra en Terrassa y una individual en la Galería Ciento en 1985. En estos años, la pintura sobre vidrio mantiene el protagonismo y Silvia Gubern produce pintura sobre cartón y tela. Sus gestos se hacen cada vez más libres y expresivos, y parece que pinta directamente sin pasar por el dibujo canalizado. Aparentemente se percibe más espontaneidad, manteniendo una tensión entre gesto y simbolismo de la imagen. El contexto artístico en los 80, década del llamado "retorno a la pintura" impulsada por el mercado artístico, pareciera ser el marco ideal para la comprensión y valoración de su trabajo. Veamos pues qué sucedió en esta época.

La nueva individual se tituló ***Inmarchita* (27 mayo a 13 junio, 1981).** En la hoja de sala, el texto de presentación corresponde a Santiago Roqueta y es el mismo que le había publicado en la revista *Mobelart* en el 1973.
Silvia Gubern no recuerda de dónde salió el título de la exposición, "Inmarchita". Cree que se le ocurrió cuando el fotógrafo Antoni Bernad le propuso tomarle una instantánea delante de una rosa un poco mustia, una imagen que finalmente utilizó como postal para la invitación de la exposición. Hoy en día, la palabra y la noción "inmarchita" le interesa mucho porque, más que un *carpe diem*, le evoca la inmortalidad física y espiritual en la que cree, la infinitud y la eternidad del ser humano.

Alícia Suàrez toma nota de la exposición en *Serra D'Or* y señala que las composiciones construyen una "simetría casi ingenua", y el conjunto está "rozando lo decorativo" pero con un "componente enigmático" que le daba "cierto encanto". Otras pequeñas notas en los periódicos de la época también registran el evento.

Curiosamente, la crítica sigue sin intentar hacer una lectura en profundidad de las pinturas y dibujos y tampoco de su ya considerable trayectoria artística. Un autor /a reconoce una “sensibilidad extraña y turbadora” y dice que los dibujos “arrastran y conmocionan porque resultan inquietantemente bellos, extrañamente familiares”.[288]

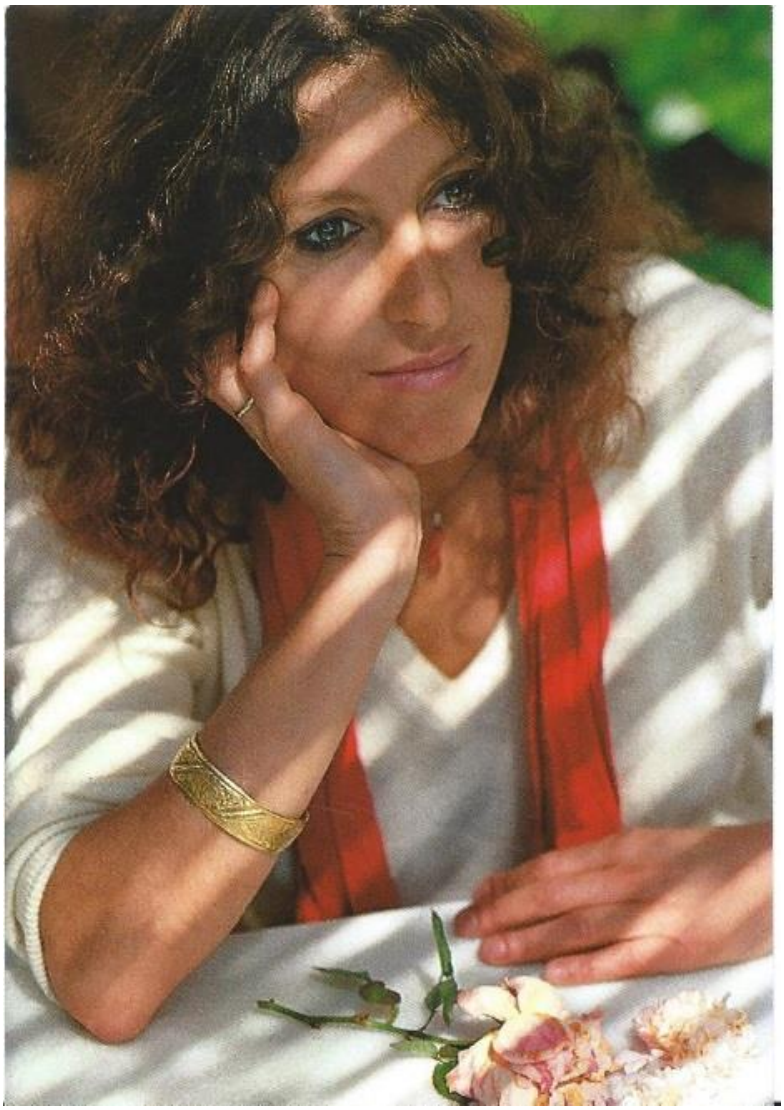


Fig. 86

Dos notas más en los periódicos le dedican breves líneas, en este caso adivinando el carácter “magicista” y simbólico de las imágenes. Apuntan que se trata de “cosas ocultas”, “magia del objeto y del color”, “signos de código intransferible”, “sensibilidad extraña y turbadora” y conectan la poética de esta artista bien con el surrealismo o e “aliento picabiano”, o con el mundo de la ensoñación, de los “rituales africanos”, de la “pintura egipcia”, de la “simplicidad prehistórica”, del recuerdo de culturas lejanas que

[288] Recorte de periódico de fuente desconocida.

al mismo tiempo les resultan “familiares”. Perciben también espontaneidad y una dimensión vitalista.[289]

En el mismo año 1981, Gubern participa en una exposición colectiva que reúne a buena parte de los/las artistas catalanes/as del momento. Se trata del “**Homenatge a Picasso”** organizado por el Ayuntamiento de Barcelona en la Capella del Antic Hospital de Barcelona (23 septiembre – 18 noviembre). No se acuerda qué presentó y no he encontrado registro documental del catálogo de las obras en la exposición ni imágenes en las reseñas. Entre los/las artistas participantes encontramos mujeres de generaciones, disciplinas y líneas de trabajo muy diversas. Algunas cuyas obras conocemos hoy y otras de las que no tengo ninguna noticia. Carme Aiguadé, Rosa Amorós, Esther Boix, M–Teresa Codina, Dolors Dalmau, Carme Garcés, Isabel Garriga, Maria Girona, Montserrat Gudiol, Maria Helguera, Chon Hernández Cros, Concha Ibáñez, Núria Llimona, Francesca Llopis, Remei Martínez, Fina Miralles, Aurèlia Muñoz, Elena Paredes, Rosa Rabassa, M. Assumpta Raventós, Amèlia Riera, Gemma Sin y Susana Solano. No son el 50% de todo el conjunto pero me parece un dato representativo de que existe un buen número de mujeres artistas en Barcelona a principios de década de los 80.

El objetivo de la exposición es dar una imagen internacional y abierta del arte catalán contemporáneo, asociándolo a una tradición internacional, empeño en el que trabajaba Alexandre Cirici desde hacía años. Aunque no cita nombres, este crítico vuelve a desgranar una especie de mosaico de grupos y tendencias del arte catalán que están representados en la exposición y confiesa que, si bien no es una panorámica completa, sí le parece una muestra significativa de la plástica catalana contemporánea. Silvia seguramente está incorporada en lo que Cirici llama un retorno a la pintura desde una cierta “mística Zen” que no especifica.

Durante el trimestre de 1982–83, Silvia Gubern vuelve a la docencia en Eina, como he comentado, y continúa su actividad expositiva. Algunas de sus obras son seleccionadas por la curadora Victoria Combalía para la colectiva **“Blau”** en la Sala d’Exposicions de l’Obra Cultural de la Caixa de Pensions, en la calle Moncada. Se

[289] (Autor/a desconocido/a) en *El Periódico,* (junio), 1981; (Autor/a desconocido/a).“Silvia Gubern: *Inmarchita*” en *El Correo Catalán,* (miércoles 3 de junio), 1981 y (Autor/autora desconocido/a)“Silvia Gubern, la pasión de la búsqueda y la magia” (fuente desconocida).

trataba de una exposición temática entorno al color azul, sus significados simbólicos y los efectos de ese color, como explica la curadora en la introducción del catálogo. De Silvia Gubern pudo verse “Sin título” (1980), una pintura en la que aparece una mano con una varita de mago sostenida por el dedo meñique.


Fig. 87

En el texto del catálogo, Combalía hace referencia, como de costumbre a las obras con artistas de la vanguardia histórica internacional, todos hombres, para argumentar sus operaciones críticas. La curadora explica que la selección de obra (quince artistas en total, cuatro mujeres: Silvia Gubern, Maria Girona, Dolors Dalmau y Rosa Vives, y once varones) la hizo en base a un solo criterio: el uso del color azul. Por tanto, no intenta ser un panorama de la plástica catalana ni una perspectiva generacional, sino una exposición con un hilo argumental temático. Comenta en cada caso el motivo que la ha llevado a seleccionar determinados “azules”. En el caso de Gubern, Combalía escribe: “el blau de la Sílvia Gubern és indisociable dels tons pastel que envolten un món de somnis i de símbols personals”.[290]

Se trató de una exposición que no tiene una relevancia especial para esta artista pero es un nuevo escaparate donde mostrar obra, teniendo en cuenta que la exposición

[290] Combalia, Victòria. *Blau*. Barcelona: Sala d’Exposicions de l’Obra Cultural la Caixa de Pensions, 1982.

inaugura una nueva orientación para este espacio abierto al arte contemporáneo por la entidad bancaria, en un lugar céntrico y concurrido. Sin dejar de apoyar la creación de los jóvenes sin acceso a galerías – que había sido su principal misión–, se había decidido hacer también exposiciones temáticas, impulsar trabajos en nuevos lenguajes como el vídeo y la instalación y acoger exposiciones en relación a otras instituciones.[291]

En la primera mitad de la década de los 80, Silvia mantiene una presencia importante en la escena local artística gracias a la exposición "casi antológica" de su obra en el Centro Cultural de Terrassa: **"Sílvia Gubern. Obra recent" (5 al 25 de junio de 1984)**. La muestra forma parte de un programa de arte contemporáneo organizado por la entidad "Amics de les Arts" y JJMM, durante la temporada octubre 1983 – verano 1984, con el apoyo del Departament de Cultura de la Generalitat y el Ayuntamiento de Terrassa.

Es la única exposición de una artista mujer, pues las muestras anteriores se habían dedicado a los trabajos de los artistas hombres Robert Llimós, Alfons Borrell, Jacint Morera, Xavier Franquesa y Toni Artigas.[292] Parece que el contacto de Silvia con esta entidad se realizó a través de un pintor amigo suyo, Marc Molins. En el cartel de difusión, el nombre de Silvia aparece acentuado, por tanto, en catalán, y la imagen es un dibujo de una cara extraña a pastel, color verde y amarillo. Aparece firmado: Silvia Gubern.

En la presentación de la exposición, el escritor y amigo de la artista, Antoni Marí, escribe una poética y reflexiva aproximación a la obra, quizás la primera que nos encontramos desde los artículos de Cirici. El escritor va en búsqueda de palabra que pueda indagar en los principios de creación de la artista y apunta la dificultad de descubrir de dónde vienen las imágenes de las pinturas de Gubern. Las reconoce portadoras de un lenguaje complejo: "emblemas de una realidad enraizada en el sueño". Las considera formas alegóricas, enigmas, claves...También le interesa comentar el soporte de cristal de las pinturas porque lo considera indispensable como metáfora de la luz interna de estas imágenes que son "reflejos de un orden no

---

291 Spiegel, Olga. "Blau, quince artistas y un color. Experiencias en torno al azul en la Obra Cultura de la Caixa" en *La Vanguardia* (Sábado, 23 octubre), 1982:40.

292 Farré, Adela. "Silvia Gubern expone en los *Amics de les Arts*" en *El Correo Catalán* (7 junio), 1984 (carece de número de página).

pensable. Pero cierto.” Sobre el color, considera que la pintura de Silvia es sencillamente una “gran metáfora” del periplo de una búsqueda que la sitúa en territorios límites de la razón. Cree que las imágenes son “formas del pensamiento”.



Fig. 88



Fig. 89

El texto de Marí escoge bellamente la sonoridad de las palabras y hace preguntas astutas para ir rodeando ese misterio que se encuentra encriptado en las pinturas de Gubern. Una escritura que evoca bellamente la poética de Silvia y muestra la sensibilidad de un alma afín a la de la artista. Aunque en el párrafo final le vence el escepticismo masculino, y la reflexión sobre el misterio desemboca irremediablemente para el autor en el nihilismo absoluto: "És la broma del món. El llampec del no–res". El escritor se descubre incapaz de mantenerse en la cuerda floja que él mismo ha trazado tan finamente y parece preferir saltar al vacío de la desesperanza y la ironía.

La exposición constaba de 46 pinturas, según indica el catálogo, todas con esmalte sintético sobre soporte de vidrio, de medidas diversas. Predominan las de 90 x 70 cm. Las reproducidas en el catálogo a todo color son: *Espectre, El Pensador, Arquetipus, Sísifo, Teorema* y *Rostre*. Los títulos son casi todos de una sola palabra. La mitad son nombres que describen realidades concretas naturales: *Pedra, Arbre, Oasi, Jardí, Bolet, Mediterrani, Nena*. Otros son más abstractos y filosóficos: *Teorema, Arquetipus, Essència, Cronos, Empatia*, *Dualitat, Geometria*. Por otro lado, hay obras que llevan nombres propios como *Sísifo, Hans Castorp, Tuarek*, y algunas señalan figuras generales o arquetipos: *El Pensador, El jugador*... También escoje palabras relacionadas con el mundo de lo espiritual: *Espectre, El secret de l'esfinx, Oracle, Jeroglífic, y de lo numérico: Deu i nou*, etc.



Fig. 90

Desde las páginas de *El País*, Victoria Combalía coincide en que se trata de una exposición importante que brinda una "magnífica ocasión para volver a valorar su trabajo". Según esta crítica, es una obra que merece reconocimiento porque va a su ritmo, en vez de obligarse a cumplir con el compás desenfrenado de exposiciones que están realizando los jóvenes artistas en este principio de década de los 80 (época del retorno a la pintura y al mercado). Destaca también el soporte de vidrio que considera un signo de lo que llama una "opción duchampiana". Al mismo tiempo coincide con Antoni Marí en reconocer "un fuerte carácter emblemático" en las formas pintadas de colores planos.

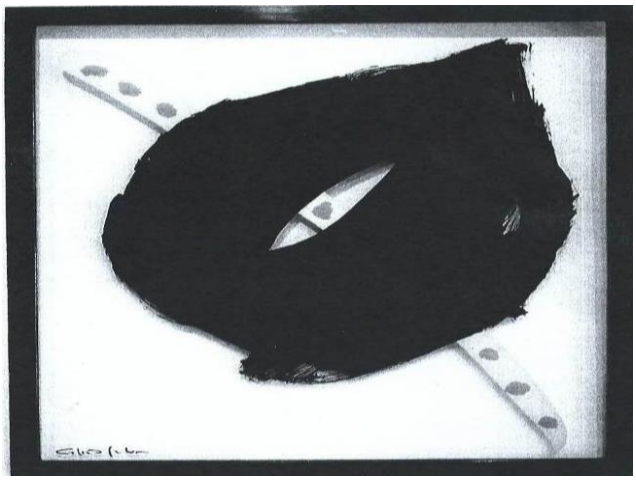


Fig. 91

Como es habitual en los escritos de esta crítica de arte, la valorización de la obra que comenta se hace a través de su inscripción en una genealogía masculina de la vanguardia internacional pictórica. En este caso reconoce en la pintura de Silvia la "huella de Miró, Arp y Kandisnky". Apunta también un paralelismo concreto del proceso de creación de Silvia con el de Miró, dada la importancia que tiene el dibujo previo a la realización de la pintura en el trabajo de Silvia, cuyas pinturas son finalmente una transposición de aquella primera intuición plasmada sobre el papel. Observa que en estas obras es inútil decidir entre abstracción y figuración porque las reconoce como símbolos que traman lo que llama "un exorcismo laico" propio del arte, es decir, una forma de ahondar en las preguntas básicas sobre el origen y el sentido de la vida y del cosmos. Señala que las fuentes de Silvia son los "recuerdos", "las sensaciones" y las "ideas vagas" que hacen de aquellas imágenes unas formas emblemáticas e impactan de manera desigual en ella. Celebra que Silvia Gubern haya decidido estar de nuevo en el circuito artístico y elogia la rotundidad de la exposición.



Fig. 92

Lluís Permanyer reconoce en las obras de Silvia "un primitivismo atractivo y hasta de unos impulsos automáticos..." que considera responsables del "impacto considerable" que le producen, no todas, pero sí la mayoría de estas pinturas. Celebra la exposición porque cree que se trata de una pintura "testimonio y reflejo de nuestra época", por el trabajo con el color y las formas depuradas y elementales. La hace merecedora de un gran elogio pues considera que podría haber sido una excelente propuesta para estar en la "Bienal de Venecia". Se queja de la escena de exposiciones en Barcelona respecto a la de Madrid y de que esta muestra no se pueda ver en Barcelona porque ninguna galería le ha abierto las puertas a Gubern.[293]

Ese mismo año 1984, Silvia Gubern participa con un dibujo en el número 2 de la atractiva revista **"Papers Impresos",** creada por un grupo de profesionales de la escuela Eina. El número es un homenaje a Alexandre Cirici, un año después de su muerte. La revista lista las conferencias de Cirici impartidas en Eina con motivo de la inauguración del curso, durante varios años (desde 1972–73 hasta 1982–83) y reproduce dos de ellas: "Existeix la creativitat?" (1975–76) y "El racionalisme en arquitectura."

También incluye un texto de la crítica de arte Maria Luisa Borràs comentando los libros autobiográficos que dejó escritos Cirici sobre su vida, entre otros artículos varios. Entre ellos, se encartan dibujos, el primero es el de Silvia Gubern. Siguen las aportaciones: de Manel Esclusa, Maria Girona, Àngel Jové, y Xavier Olivé y de Pérez Sanchez.

La demanda de Lluís Permanyer para encontrar un espacio expositivo en Barcelona para la obra de Gubern pareció surtir efecto. En octubre de ese mismo año, algunas obras de Silvia son incluidas en una colectiva en la galería Ciento en la exposición **"Diez años, once artistas" (4 octubre – 27 octubre, 1984)** que reúne obras de Joaquim Chancho, Patricio Vélez, Susana Solano, Ramón Herreros, Lusi Frangella, Adolf Genovart, Sílvia Gubern, Antoni Llena, Navarro Baldeweg, Gemma Sin y Pepe Pratmarsó (arquitecto).

---

293 Permanyer, Lluís. "Silvia Gubern, lejos" en *La Vanguardia* (martes, 19 junio), 1984:29.

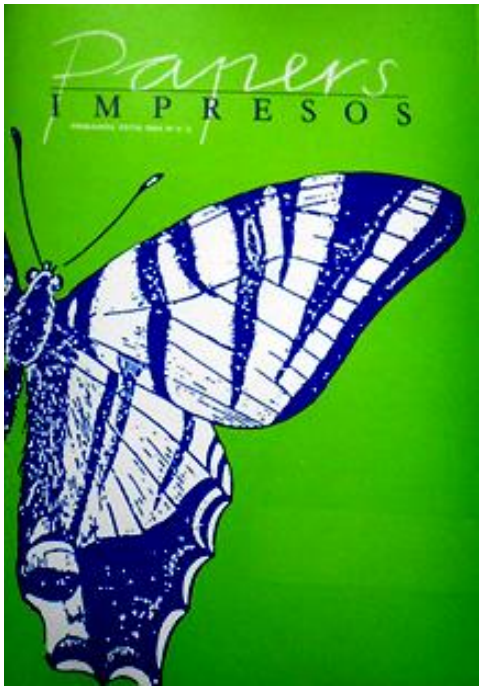


Fig. 93

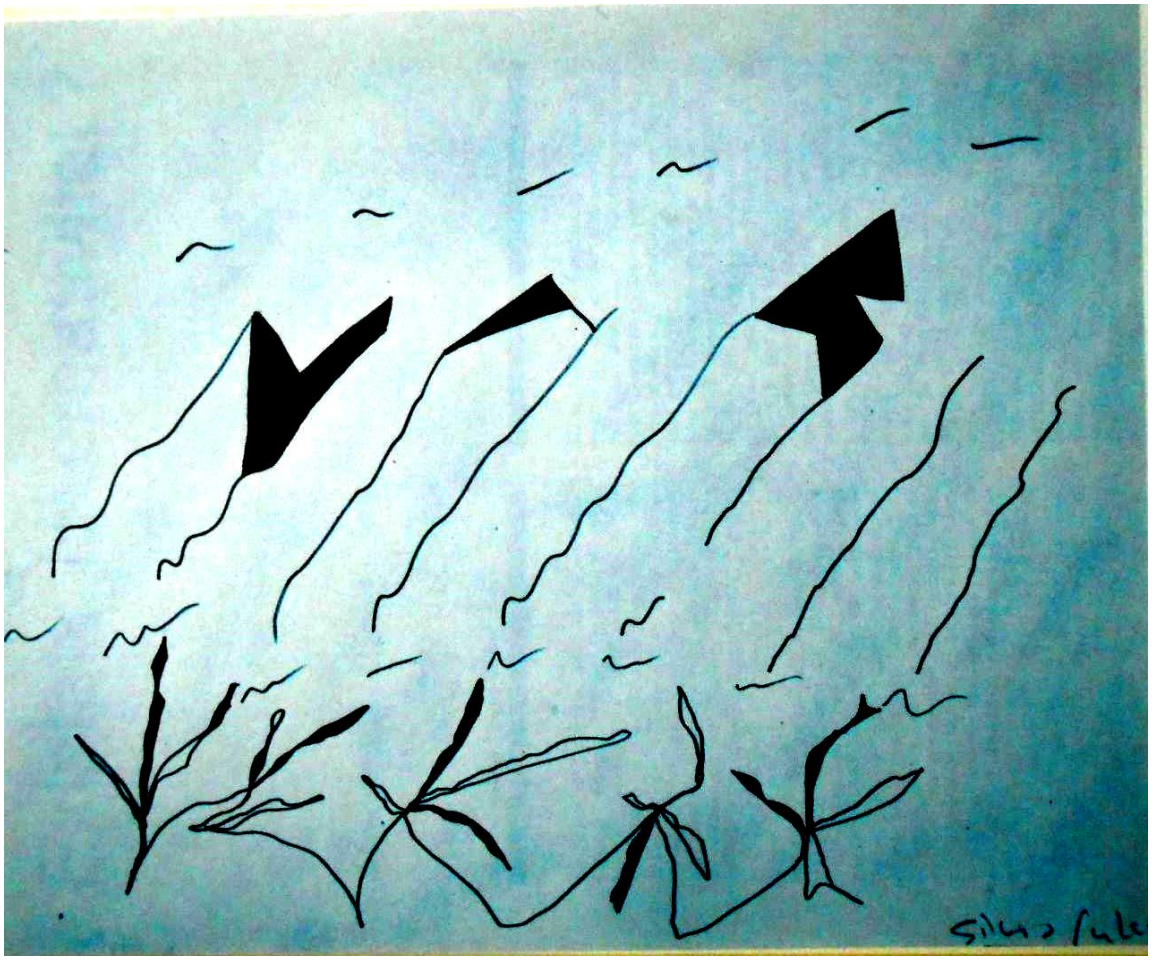


Fig. 94

Un año más tarde presentó un individual, ***Silvia Gubern. Obra reciente***, del 23 de mayo al 22 de junio de 1985. La galerista Marisa de la Ciento se interesó por su obra y le ofreció esta oportunidad. La inauguración reunió a un gran número de personajes de la cultura catalana. La exposición presentó pintura sobre vidrio y cartón, y también dibujos. Algunos vidrios incorporan fragmentos de espejo que Silvia hizo insertar al propio vidriero antes de pintarlos. De manera que, en algún momento de la contemplación el/la espectador/a puede encontrarse con su propio reflejo en el espejo mientras mira. La idea de introducir este material le pareció muy coherente con la idea de las dos realidades que ya trabajaba con el cristal. El espejo añade complejidad a esa lectura porque nos incorpora a dos bandas, dentro y fuera.



Fig. 95

Respecto a la muestra individual, Maria Lluisa Borràs constata la variedad del lenguaje plástico de Silvia Gubern que considera de gran originalidad y frescura. Considera que sus imágenes proceden de un mundo personal “ácido y surreal”. La mayor parte del artículo lo dedica a recordar la experiencia de “El Maduixer” llamando al grupo de artistas y amigos “los novísimos de los años sesenta”, etiqueta que se había utilizado hasta el momento para señalar una generación literaria y no plástica. También

rememora la trayectoria inicial de la artista recordándola deudora de las orientaciones de su maestro, el pintor Ràfols Casamada. Sobre las obras en la exposición, Borràs las considera "imágenes mentales". Describe el proceso de trabajo del dibujo a lápiz hacia la pintura de colores planos y asocia los resultados a las propuestas del automatismo surrealista, concretamente al "cadáver exquisito" aunque hecho por una misma mano. Cree que algunas de las imágenes configuran personajes insólitos que "hubieran hecho las delicias de Francis Picabia". También enlaza con Miró y Max Ernst. Le gusta esta obra por "su frescura, ironía y libertad" y reclama más presencia de las obras de esta artista en la escena del arte catalán.[294]

Antoni Munné en las páginas de *El País* le dedica también una reseña afirmando que la artista está en un momento de gran vitalidad. Se pregunta si la pintura de Silvia es una pintura intelectual y señala que nada tiene que ver con el retorno a la pintura que domina la década. Por primera vez, un crítico desliga las imágenes de las pinturas de las referencias al surrealismo y en cambio reconoce que Gubern "recibe, canaliza, procesa y restituye sentido". También apunta que los dibujos son el "elemento conductor y catalizador de su obra". Recoge una declaración de Silvia que señala superada "la etapa de los cristales".[295]

Mónica Batalla recoge algunas declaraciones de la artista como respuesta a lo que parece provenir de una entrevista previa al artículo de esta periodista que conoce poco la trayectoria de la artista y comete alguna imprecisión.[296] Silvia explica que utiliza el vidrio porque "es enérgico y a la vez débil, y permite jugar con llenos y vacíos, y con la transparencia" y le interesa la posibilidad de reflejarse en el cuadro.[297]
Isabel Saludes, desde *Serra d'Or*, no dice nada nuevo en la breve nota que le dedica. Aprecia formas en diálogo entre la realidad y la abstracción personal, y el carácter espontáneo y enigmático de las formas[298]. Otra breve reseña, de escritura más bien poética, se centra en el uso del cristal y los espejos.[299]

---

294 Borràs, Maria Lluïsa. "Silvia Gubern, entre la espontaneidad y el desenfado" en *La Vanguardia* (2 junio), 1985: 43.
295 Munné, Antoni. "Silvia Gubern. Imaginación e idea" en *El País* (15 de junio), 1985: (página desconocida).
296 Batalla confunde el título del vídeo "Primera Mort" con el nombre del grupo de El Maduixer.
297 Batalla, Mònica. "Silvia Gubern, la pintura como medio para 'romper códigos'" *en El Noticiero Universal*, (lunes 27 de enero), 1985: (no consta número de página).
298 Saludes, Isabel. "Noticiero: Silvia Gubern" en *Serra d'Or*, núm 310-11 (julio-agosto), 1985: 587.
299 Acacia, Montana. "Silvia Gubern en Sala Ciento" (fuente desconocida).

Lluís Permanyer vuelve a dedicarle una elogiosa mención en una nota en *La Vanguardia* que empieza comentando la libertad que se respira en la muestra como reflejo de la que se aspira en Cataluña. Aprovecha esa apelación a la libertad para quejarse de la dictadura de la moda, en las costumbres, en el vestir y en el ámbito de la plástica, refiriéndose concretamente a la moda de la "transvanguardia pictórica" que arrasaba en la escena artística. En este panorama que califica de aburrido y mimético, destaca la aportación pictórica de Silvia Gubern y elogia su resistencia numantina a ser fiel a sí misma en vez de ceder a las modas. Señala que sus pinturas muestran "formas contudentes" y dan "la sensación de actualidad e inmediatez". Él parece experimentar "alucinados impactos y agresiones sensuales".[300]

En el año 1986 (9 abril – 10 mayo), la pintura de Silvia volvió a exponerse en una colectiva en la **Galería Ciento** en una exposición que reunió obra de los artistas siguientes: Àngel Bofarull, Joaquim Chancho, Luis Frangella, Adolf Genovart, Silvia Gubern, Ramón Herreros, Carlos Pazos y Agustí Roque.

3.22. La beca en Calaceite y la vídeo–instalación "Transparències"

Podemos acordar que hacia el año 1985, con la exposición *Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960–1980* empieza un periodo de revisión del arte contemporáneo catalán a través de exposiciones y de sus catálogos correspondientes. Esta primera tiene lugar en el Palau Robert, financiada por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña. Silvia no está invitada entre los/as artistas presentados como ejemplo del "internacionalismo" del arte moderno catalán, dado que no realizó una estancia larga en el extranjero. Aparece mencionada en uno de los textos del catálogo, concretamente en el de la historiadora Mercè Vidal. Los artículos inician un trabajo de difusión del relato que empieza a elaborarse para explicar el del arte catalán de los 60 y 70. El texto de Mercè Vidal utiliza las fuentes de aquel momento y su propia actividad como crítica de arte protagonista en la época para señalar lo que considera momentos claves de la modernidad en el arte en Cataluña. Esta historiadora del arte catalán, discípula de Cirici, destaca las primeras pinturas de Gubern emmarcándolas en la estela que deja el *Pop Art* y el *Nuevo Realismo* a mitad de los 60. También destaca las acciones que Silvia llevó a cabo en

[300] Permanyer, Lluís. "Sociedad regimentada" en *La Vanguardia* (mayo), 1985: (página desconocida).

la escuela Eina y en “El Maduixer” en el 1969 junto con los del grupo, un momento que considera relevante porque marca un “estat d’època”, es decir, la conexión de la vanguardia catalana con lo que sucede en la escena internacional.

En el año 1985, Silvia Gubern recibió una beca de la Fundación Nóesis, una entidad creada por el profesor universitario, poeta, traductor y mecenas, Didier Coste,[301] situada en Calaceite, Teruel. La Fundación tiene sede en una de las casas rehabilitadas por el interiorista alemán Klaus Wagner. Calaceite fue un pueblo que, en temporadas y fines de semana, acogió a interesantes intelectuales, poetas y editores de la cultura catalana, como por ejemplo: el editor Gustavo Gili, el diseñador Yves Zimmerman, el poeta Antoni Marí, la periodista Elsa Arana, la escritora Natacha Seseña, el poeta y editor Alex Susana, o artistas como Ràfols–Casamada, Maria Girona, Romà Vallés, Fernando Navarro, el poeta Ángel Crespo y la traductora Pilar Gómez Bedate.[302] En esta estancia, Silvia Gubern sigue trabajando en sus pinturas.[303]

En el año 1986, como he comentado, inicia la colaboración con ***Transtam*****,** en diseño textil. Sus diseños mantienen el trazo esquemático y simple de sus dibujos y pinturas.

Aunque Silvia Gubern no se había interesado por el vídeo desde aquella pionera experiencia con sus compañeros de “El Maduixer” (“Primera Mort”, 1971), en el 1987 una obra suya participa de la primera **Bienal de Vídeo de Barcelona** bajo la dirección de Carles Ametller, organizada por la **Fundació La Caixa de Barcelona**.[304] Se trata de la vídeo–instalación titulada ***Transparències*****.** Constaba de dos monitores de televisión, uno al lado del otro. Cada uno emitía el perfil de una persona hablando: una mujer en uno y un hombre en el otro.

---

301 Didier Coste (Bélgica 1947) FUNDACIÓN NOESIS (1982-1996) “El escritor y traductor de José Donoso, Didier Coste, creó la Asociación Noesis y divulgó a través de ella todo tipo de artes. Fue entre 1980 y 1993 una residencia de artistas y un centro importante de actividades culturales hasta su cierre en 1996”
http://www.calaceite.es/InternetRural/calaceite/home.nsf/documento/personajes [Consultado: 23.02.2015].

302 http://antoncastro.blogia.com/2005/090201-evocacion-de-angel-crespo-desde-calaceite.php [Consultado: 23.02.2015].

303 La artista guarda un vídeo en su archivo donde está registrado un día de trabajo en Calaceite.

304 *Bienal de Vídeo* de Barcelona. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1997.

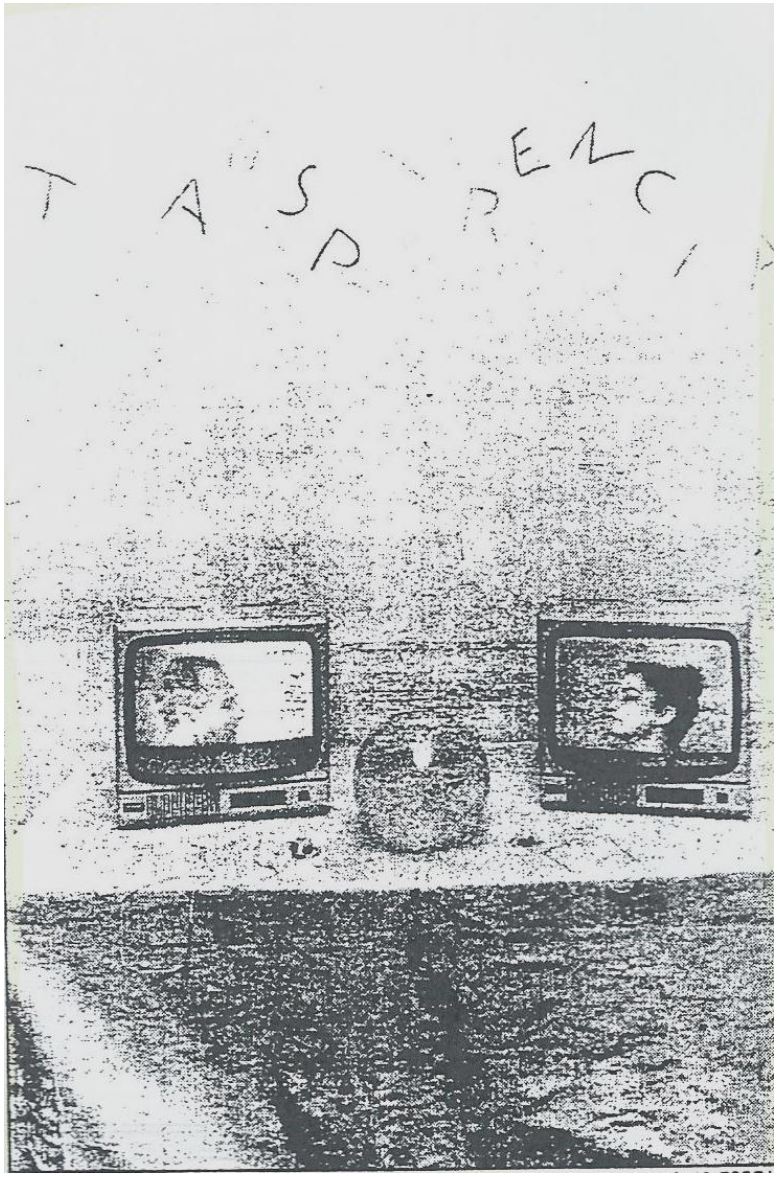


Fig. 96

Las dos personas que participan en el rodaje eran amigos suyos: Juana Bestard, una pintora que había expuesto también en la galería Ciento y Antoni Marí, escritor y filósofo, amigo que a había escrito sobre su obra. Ambos tenían la consigna de hablar del tiempo atmosférico. La duración del diálogo era de unos 20 minutos o media hora. Los dos monitores se presentaban situados encima de una mesa recubierta con un mantel, como si estuvieran hablando realmente, cada uno desde su propio mundo, y en el centro una especie de pecera. De fondo colocó un cristal con la palabra "Transparències."[305]

305 La artista conserva un vídeo documental de la instalación en su archivo.





Fig. 97

Una reproducción de la obra puede verse en el artículo que Joaquim Dols dedica al evento, aunque este autor no comenta ninguna de las obras en la exposición, sino que aprovecha para hacer una reflexión sobre lo que considera una crisis en el videoarte. Comenta la iniciativa de la Bienal favorablemente, aunque alerta de que, en cierto modo, llega tarde, dada la crisis que tiene lugar en el ámbito internacional debido a que la televisión ha ido adoptando algunas de las propuestas experimentales de este joven lenguaje artístico. Este hecho es significativo para Dols y cree que el videoarte desaparecerá: "La televisión se ha videografiado" y ha sustituido al videoarte, comenta.[306] Una opinión muy pesimista porque el dato podría haberse leído al revés, es decir, partiendo de la idea de que el videoarte alimentaba el lenguaje televisivo y, por lo tanto, tenía una importante función como plataforma experimental. Hay que recordar que en los 80, muchos intelectuales y artistas, en plena recuperación de la democracia en España, tenían puestas esperanzas en el medio televisivo e incluso participaron creando y produciendo programas.

Este mismo año, en 1987, Silvia Gubern viaja con Àngel Jové a Alemania para participar en la exposición "Mobilia", en Nurenberg que rinde homenaje a Le Corbusier.

3.23. El accidente, un punto de inflexión radical, 1987

A su vuelta a Barcelona, Gubern recibe una invitación para viajar a Madrid en representación del ya conocido como "Grup del Maduixer" para presentar el vídeo "Primera Muerte" (1970) y participar en la mesa redonda que se celebra en el marco de una exposición de revisión de la videocreación en España, organizada por Eugeni Bonet en el MNCARS.[307]

Silvia Gubern sufrió un gravísimo accidente en Madrid. En plena madrugada, un coche colisiona contra el vehículo en el que viajaban ella y cinco personas más. El impacto fue en el lado donde estaba sentada, el asiento de atrás. Silvia confiesa que tuvo el presentimiento de que no debía subir a ese coche, un Seat antiguo, pero no lo atendió. No murió ninguno de los ocupantes, pero ella resultó gravemente herida, aunque no perdió el conocimiento.

---

306 Dols Rusiñol, Joaquim. "Crisi estètica del videoart" en *El País*, año VI, nº246 (domingo 7 junio), (Quadern), 1987: 3.

307 *La imagen sublime. Vídeo de creación en España 1970-1987*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

En la clínica Dexeus de Barcelona se sometió a dos operaciones de fémur. Le pusieron nueve clavos y estuvo enyesada durante aproximadamente dos meses. Fue precisamente en este periodo, forzada a la inmovilidad absoluta y al silencio de muchas horas muertas, cuando empezó un proceso de revisión de su vida y de su función como artista.

Durante esos meses y paralelamente a las atenciones médicas, ella misma se propuso un proceso de auto–sanación de las heridas interiores, de las heridas del alma y comenzó una toma de conciencia de su pasado que sometió a valoración personal. Curiosamente recuerda que no sentía dolor, ante la incredulidad de los médicos y enfermeras, y que se recuperó con mucha rapidez.

Este periodo podríamos entenderlo como una especie de “segundo nacimiento” en el que además de producirse el milagro de volver a caminar sin problemas, Silvia toma decisiones que dan un giro radical a su concepción de vida y a su dedicación al arte. Cuenta que mucho de lo que sucedió entonces ya se lo había planteado a lo largo de los años y sin embargo, aunque se había resistido mucho a llevarlo a cabo, por pereza o por desconfianza. El accidente le sirve de palanca para no demorar ni un minuto más los cambios profundos que quería hacer en su vida.

Una vez recuperada físicamente, Silvia Gubern decide mudarse a la casa familiar de Llinars del Vallés donde había pasado muchas temporadas de verano cuando niña y algunos fines de semana durante la última época antes del accidente. Primero vivió un tiempo allí con Àngel Jové, y después sola. También decide dejar de lado su carrera en la escena artística para dedicarse plenamente a entender cual es realmente su camino en la vida. Esta decisión es malinterpretada por parte de la crítica de arte y la mayoría de sus amistades como un “abandono”. Cuando explica este momento, Silvia insiste en reconocerlo como un momento en el que descubre plenamente la función que para ella había tenido realmente el arte como vía de conocimiento y lo recoloca sin otras concesiones en ese lugar en su vida.

Fue un periodo muy duro pero apasionante, según me explica, porque, finalmente, pudo dedicarse de manera seria y concentrada a estudiar fuentes de conocimiento que siempre le habían interesado y habían estado presentes en sus dibujos y pinturas de manera muy espontánea. Dedicó tiempo a su auto–formación, a las nuevas concepciones del cuerpo, del saber y de las energías: estudiando a fondo la psicología

transpersonal, la física cuántica, la Cábala, el chamanismo y el uso de cristales para la sanación. También asistió a cursos de yoga, meditación, trabajo con los cinco elementos y rituales para la sanación del planeta Tierra, cursos de milagros y de cuerpos sutiles, y también armonizaciones.

El periodo del que hablo abarca aproximadamente desde el accidente hasta 1989 y Silvia cree que fue un proceso de "autosanación lento e intenso, de búsqueda de mi propia esencia". Entendió que su propia obra debía ser principalmente el trabajo con su propio ser, un proceso que llamó de "transmutación", y de "alquimia interior", palabras que no quieren ser metáforas sino descripciones de procesos reales de transformación sustancial de la propia esencia del ser.

Al tiempo que continúa profundizando en el conocimiento personal y en las áreas del saber que se han dedicado a este objetivo, su obra plástica y visual va desarrollándose. La encontramos en la exposición colectiva **"Ars Longa, vita brevis**" organizada en motivo de **XX Aniversario de la creación de la Universidad Autónoma de Barcelona.**[308]. Su comisario fue Miquel Molins i Nubiola, profesor entonces del departamento de Historia del arte de la UAB, conocido por las exposiciones con artistas que había ido realizando en el entorno universitario. La exposición de aniversario ampliaba al arco de invitados/as a una selección amplia: Sergi Aguilar, Frederic Amat, Pep Camps, Jordi Colomer, Xavier Grau, Silvia Gubern, Àngel Jové, Antoni Llena, Robert Llimós, M. Navarro, Susana Solano, M. Torres y Zush.

La artista realizó para la ocasión una pintura en esmalte sintético sobre vidrio de 100 x 100 cm. La imagen era perturbadora. Dos cabezas unidas –como la imagen bifronte del dios Jano, que indica la relación con el pasado y presente y la regeneración del alma abierta a la vía del conocimiento – y una cola de zorro real colgada en la parte central. La selección incluye sólo a dos mujeres artistas, muy dispares, ella y la escultora Susana Solano. En la página dedicada a Gubern, el comisario remite al artículo monográfico de Cirici para explicar únicamente la trayectoria inicial de esta artista y dedica unos párrafos a justificar el porqué de la discontinuidad de Silvia Gubern de la escena artística. Molins entiende que, para esta artista, el arte es la vía más completa de conocimiento y por eso se mantiene al margen no solo del mercado

308 http://ccuc-classic.cbuc.cat/record=b4506112~S23*cat [Consultado: 15.07.2015].

sino de toda concesión. Un camino que califica de profundamente personal y que aspira a lo más absoluto.

Durante este mismo año, algunas de sus propuestas de diseño de textiles viajan a la Galería Brutus en Mura, Osaka, Japón en el conjunto de una exposición titulada **"Art–exhibition. bARTcelona**" que reúne obra de ilustradores/as y diseñadores/as: Peret, Pete Sans, Regina Saura, Nani Marquina, Enric Majoral, Ramon Oriol y Prudenci Sánchez.

3.24. Década de los 90: la palabra canalizada

Al inicio de la década de los 90, Silvia sigue dibujando y escribiendo de manera canalizada. Desde su etapa de adolescencia había practicado la escritura y le interesaba la literatura. Sin embargo, se reconoce "una lectora tardía de poesía, pues en casa no había libros de poesía". Durante su niñez se da cuenta de que las palabras habían perdido la vida y la belleza en la mayoría de conversaciones pero cuando casi se había dado por rendida, descubrió la poesía y se dio cuenta de que había escritores que recataban lo que llama "la palabra perdida", es decir, la palabra como manifestación del ser, como un don. Entonces le interesó Herman Hesse (*La ruta exterior*, *El lobo estepario*), William Blake, Walt Whitman (*Hojas de hierba*) y los románticos alemanes como Hölderlin, Goethe, y también otros poetas como Rilke, T. S. Eliot y los místicos como San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, y Ramón Llull, y también algún poeta catalán como J. V. Foix.

A principios de los 90, Silvia Gubern decidió agrupar algunos de sus poemas y presentárselos a Beatriz Moura. La editorial Tusquets le publicó su primer libro titulado ***Imperdibles***, en edición limitada, como libro de regalo. Fue una publicación muy cuidada que recibió un premio en la modalidad de tipografía, en el concurso del Gremio de Artes Gráficas de Cataluña en su 40 edición.[309]

En una reseña del libro, aparecida en el diario "El Sol" de Madrid, Angel–Antonio Herrera[310] comenta esta primera aparición pública de la voz poética de Silvia Gubern. Se da cuenta de que estos breves poemas tratan de esos momentos de "asombro", de

---

309 Carta en su archivo personal donde la editorial le comunica el premio que ha recibido el libro.

310 Herrera, Angel-Antonio. "Desde el océano de las cosas. imperdibles, de Silvia Gubern", en *El Sol* (edición Madrid), 16 de agosto, 1991: (carece de número de página).

“sorpresa”, en medio de la cotidianidad de la vida, lo que bellamente llama “un envés del momento”. Sin embargo, critica el “desmadejamiento sintáctico” de algunos poemas y ciertos errores de primeriza que localiza en páginas “desmayadas de intensidad e incluso fallidas”. Destaca la capacidad de la voz de Gubern para dar “cuerpo al asombro”, especificando que los mejores versos son aquellos que le dan “a todo lo visto u oído, color, peso y textura”. Por eso, señala que en el “cruce del pintar escribiendo y del escribir pintando” esta autora consigue los mejores pasajes de este libro.

A finales del 1992, la editorial Auqui, fundada por el poeta Vladimir Herrera, le publica *La Puerta de los Lindes*. Fue también un libro–objeto de edición limitada. Fue presentado el 27 de octubre en Salambó (calle Torrijos, 51) por Albert Ràfols Casamada y el escritor Enrique Vila–Matas. La intervención de Ràfols–Casamada, el mismo también pintor y poeta,[311] –se centra en comentar la idea del formato libro como objeto. La edición está muy cuidada, en formato pequeño (9 x 13 cm.) muy bien encuadernada y se presenta en un estuche. Los poemas se acompañan de grabados de Kerstin Östberg, coloreados por Vladimir Herrera y con composición manual de Martín Moya. La encuadernación corrió a cargo de Montse Badell.

Ràfols–Casamada escribe por primera vez sobre esta artista después de aquella breve presentación de la primera exposición de la que era entonces su estudiante. Reconoce en la pintora y antigua alumna el don de la poesía y destaca esta habilidad innata de la artista por aunar vida y obra.

El texto de presentación leído por Enrique Vila–Matas se atreve a tocar puntos más neurálgicos. Lo titula “Ráfagas de Huracán”,[312] locución que toma prestada de uno de los versos del libro de Silvia: “Ráfagas de huracán tú lo inundas todo”. Vila–Matas se propone ahondar en el proceso de escritura de esta autora. Dice que escribe “a ráfagas” es decir, “a vuela pluma”, un tipo de escritura que también llama automática y sabe que es el mismo método que emplea la artista en la realización de sus dibujos. Lo interesante es que se atreve a comparar este proceso creativo con “una situación que puede rayar con el éxtasis”. Por eso reconoce que la fuente de los poemas de Gubern es una “fuerza misteriosa” que casi la posee totalmente hasta finalizar el

311 Ràfols Casamada, Albert (texto inédito sin título en la presentación de “La puerta de los lindes”de Silvia Gubern en Editorial Auqui en Salambo, 27, octubre, 1992).

312 Vila-Matas. “Silvia, ráfaga de huracán” (texto inédito. presentación de “La puerta de los lindes”de Silvia Gubern en Editorial Auqui en Salambo, 27, octubre, 1992).

poema, un proceso en el que la propia autora “se consume escribiendo”. Alude a una cita de Walter Benjamin a propósito de Robert Walser en la que se refiere directamente a esta manera de escribir sin corregir, como si fuera el momento de “compenetración perfecta de la extrema falta de intención y de la intención suma”. Vila–Matas se atreve a decir que esta coincidencia entre intención absoluta y no intención indica que Silvia Gubern escribe “al dictado de su locura”. Reconoce que Silvia experimenta lo que llama “un deseo infinito de ascensión vertical”. De entrada identifica estos procesos con el tópico común de muchos artistas, el deseo de explorar los límites de lo decible en el mundo, de lo experimentable –y cita a Henri Michaux y Paul Klee como ejemplos. Aunque en el último párrafo parece intuir que Silvia consigue algo singular en esta aventura: no sólo intentar ese ascenso sino instalarse en el “sentimiento insobornable de haber escalado los lindes de nuestro miserable suburbio” y desde allí ver que el mundo es “el encaje final de hilo de cristal que une lo diverso” – inspirándose de nuevo en uno de los versos automáticos de Gubern.

3.25. Pintura, 1992

En 1992, Silvia Gubern inaugura una nueva exposición individual en Vinçon que titula **“Obra reciente” (23 enero – 15 febrero, 1992)**. La postal de invitación es una foto de su rostro de perfil mirando a dos bandas, idea de Àngel Jové.


Fig. 98

La imagen recuerda de nuevo a la del dios Jano. En la inauguración se invita a visionar un vídeo de la artista realizado por Antoni Marí.[313] El texto, de este mismo autor, era el mismo publicado en el catálogo de la exposición de Terrassa que, en esta ocasión, lleva el título “Silvia, Savia” y se reproduce en una hoja fotocopiada para uso en sala de los visitantes.

Silvia no exponía en Barcelona desde hacía cuatro años. La pieza central de la exposición es una pintura sobre cristal donde puede distinguirse unas piernas abiertas de mujer y unas manos negras como impresiones. Según Gubern, esta imagen “refleja la parte visceral, creativa y ritual de la mujer”.[314] Este cristal está situado en el centro de la sala y delante suyo una peana–mesa muestra pequeñas esculturas u “objetos tridimensionales” confeccionados con materiales pobres como el alambre, elementos naturales como piedras volcánicas y con algunos elementos sorprendentemente vistosos, como las plumas de colores. La obra central se titula “La creación” y había sido realizada en 1991.



Fig. 99

La exposición también incluye piezas de lino bordadas que la artista considera dibujos traspasados a la tela. Según la declaración recogida en una reseña de la muestra,

313 La artista tiene este vídeo en su archivo personal, en DVD.
314 Entrevista con la autora, septiembre de 2009.

considera que “el bordado perfora el lino, son heridas que le confieren eternidad.”[315] Las fotografías de que dispongo muestran que la disposición de las piezas en la sala parece haberse realizado para subrayar el carácter central de la obra “La Creación”, como si fuera un altar, justo enfrente de la puerta de la entrada, como el icono en un ábside. De esta manera, la imagen parecía dotar el espacio de un aire de ritual sagrado y pagano, un ritual de culto al origen materno de la vida y de la creación.

Las pequeñas esculturas no llevan título individual. Son de una gran fragilidad, e muestran como *assemblages* de materiales encontrados, con aire de juguetes inventados. Su sentido de la ligereza es muy potente. Parecen señales en los márgenes de los senderos o exvotos de pequeños objetos de rituales paganos. Hay formas que se repiten: círculos, algún corazón, perfiles que recuerdan vagamente sus dibujos y pinturas anteriores, pero esta vez no son figurativos y siempre se muestran como formas abiertas. Los alambres dibujan en el espacio y los materiales, cosidos unos a otros, recrean líneas desprendidas de cualquier superficie, en busca de una nueva dimensión, mucho más felices que en la tela o en el papel.



Fig. 100

315 (Autor/a desconocido/a). “Sala Vinçon” en *El Observador* (3 de febrero), 1992.



Fig. 101

Carles Hac Mor le dedica a la exposición una columna de opinión en el “Diari de Barcelona”.[316] La reseña se atreve a apuntar, sin miedo, las cuestiones más delicadas del proceso creativo de Gubern. Lo titula “Silvia Gubern: la quinta essència del caos”, título que en mi opinión tiene que ver más con el tema que a él le interesa habitualmente, que con la poética de Silvia Gubern. El poeta adivina en seguida que no hay que perder el tiempo en clasificaciones según los modelos de la crítica de arte, porque, lo que hace Gubern – una artista que considera “mítica” – , se sitúa más allá de la escena del arte. Hac Mor lo llama “metaarte” y considera esas imágenes, “metaimágenes”. También se atreve a decir que esta artista es una “médium” y una “sibila”, y a hablar de que su proceso creativo está más allá del clásico proceso de inspiración o momento de lucidez del poeta o del artista. Hac Mor reconoce que las obras de Gubern son “restos sagrados de una epifanía de los dioses”, “vestigios y rastros de otro mundo”. Finalmente, en la línea de interpretación de la obra de Gubern que, en mi opinión inaugura esta reseña, Hac Mor señala un referente importante para la artista, Se trata de J. E. Cirlot, a quien considera un intelectual inspirado como un

316 Hac Mor, Carles. “Silvia Gubern. La quinta essència del caos” en *Diari de Barcelona* (jueves 13 de febrero), 1992: 39.

“arcángel” y representante del “paradigma de la pasión por el arte” y de la observación del “no–mundo”. Hac Mor apela también a la figura de Alexandre Cirici, quien aparece de manera divertida en su texto en forma de un *espíritu* que viene a corroborar algunos de los versos del libro “Imperdibles” de Gubern. También me parece relevante destacar la expresión “arte verdadero” que utiliza el poeta para referirse a la honestidad que percibe en la obra y quizás también a la vocación metafísica.


Fig. 102

3.26. Silvia Gubern en la recuperación del conceptualismo catalán

En el mismo mes de enero del año 1992, varias obras de Silvia Gubern forman parte de una macroexposición, una primera revisión de las propuestas conceptualistas catalanas: ***Idees i actituds... Entorn l’art conceptual a Cataluña 1964–1994*. Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona**. Se trató de una muestra al cuidado de Pilar Parcerisas, historiadora del arte y en aquel entonces responsable del centro de documentación Alexandre Cirici, archivo que se había ubicado en la segunda planta del edificio de Arts Santa Mònica. *Idees i actituds* fue la primera exposición en Cataluña –adelantándose a las que se hicieron años más tarde en el resto de España y en el panorama internacional– que realizó un importante trabajo de investigación para recuperar la historia de lo que hoy llamaríamos “conceptualismos”. La intención

de la exposición era recoger datos de los y las artistas y critico/as protagonistas e narrar una historia de las trayectorias singulares especialmente dirigida a escribir sobre el pasado reciente de la vanguardia catalana. La exposición itineró fuera del país gracias a la política autonómica, y pudo verse en dos espacios en Gran Bretaña: la Cornerhouse de Manchester y la John Hansard Gallery de Southampton, 1994.[317]

La intención de la curadora Pilar Parcerisas fue contribuir seriamente al estudio de las prácticas conceptuales en nuestro país que habían sido desprestigiadas en la década de los 80. Según explica en una entrevista, Parcerisas preparó esta exposición durante diez años y quiso dejar testimonio como historiadora de aquellos acontecimientos. El acontecimiento debe considerarse pues como un evento historiográfico importante en una época en la que se programaron también otras exposiciones que tuvieron como objetivo situar el arte catalán en el mapa de las tendencias modernas internacionales. Por ejemplo: "El surrealismo en Cataluña", "L'avantguarda de l'escultura catalana" y "L'informalisme a Cataluña". Parcerisas propone "Ideas i Actituds" porque cree que existe un vacío importante en la narrativa oficial del arte catalán, una falta de atención a lo que sucedió en Cataluña entre Tàpies y Barceló.[318] La muestra reunió aproximadamente unas 200 obras y a 26 artistas y reconstruyó en muchos casos algunas piezas perdidas o destruidas.

En este mismo año, 1992, Silvia Gubern recibió el premio de la revista "Nuevo Estilo" por su diseño tèxtil en *jacquard* de la "Tela Palomiton" producida por Trastam. Distinción atorgada por el jurado formado por: Carles Riart, Txema García Amiano, Josep–Maria Civit, Quim Larrea y Camilà Ham.

3.27. La escultura pública *Fenixia*

Silvia Gubern recibió un encargo de Beth Galí para realizar una escultura pública en Barcelona. Realizó Fenicia. Los materiales son cemento, cristal y hierro. Su primera localización fue Vall d'Hebrón, sin embargo no convenció a la mayoría y gracias a un mecenas, la asociación de libreros de Barcelona, se reubicó en el paseo de las Cascadas de Montjuic.

---

317 *Ideas & Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969-1981*. Manchester: Cornerhouse/John Hansard Gallery, 1994.

318 Tomasa, Eudald. "Una exposició vindicativa" (entrevista a Pilar Parcerisas) en *Regió 7*, nº 46 (enero-marzo), 1992: 12.



Fig. 103

La noción de la pieza tiene sus orígenes en dibujos canalizados y conserva la fragilidad de sus esculturas de pequeño formato del año anterior en Vinçon. Silvia la describe como sigue:

> "Es una puerta, un portal. El dintel sostiene un cristal con forma de huevo. El huevo es una forma cósmica, un emblema. Contiene simbólicamente el significado de la "gestación". Dentro del huevo hay un punto de color, como el núcleo de lo que se gesta. Las plumas me interesan mucho. Probamos a hacerlas con hojas de palmera pintadas pero no funcionó. Ningun material orgánico funcionaba porque pedía mucho mantenimiento. Finalmente, y aunque no me acababa de convencer, las hicimos en hierro. Creo que quedaron bien. Me encantaba que la gente pasara por debajo, como una iniciación".[319]

[319] Entrevista con la autora el 13 de junio, 2000 (documento en audio).

El cronista de la ciudad de Barcelona, Lluís Permanyer, comenta esta escultura y la de Antoni Llena, “David y Goliat”, también de reciente colocación en la ciudad de Barcelona. Aplaude ambas y comenta que la utilización del vidrio, en el caso de Gubern, es muy acertada porque potencia el juego de la profundidad.

3.28. Una performance en el renacer del accionismo en Barcelona

En el año 1993, Silvia participa con una acción en el programa “L’Acció. El subjecte coma objecte de l’art” en La Virreina, Barcelona. Se trataba de una programación de acciones organizada por el Servei d’Exposicions del área de Cultura de l’Ajuntament de Barcelona en colaboración con la entidad Amics dels Museus de Cataluña, que lo ofertaba como curso con certificado final. Se realizaron acciones, debates y conferencias, el martes y jueves de la última semana de octubre (26 y 28) y la primera de noviembre (2 y 4). Incluyó a los siguientes ponentes: Carles Hac Mor y Esther Xargay, Esther Ferrer, Lourdes Cirlot y un debate moderado por Vicenç Altaió que contó con Victoria Combalía, Carles Hac Mor, Jorge Luis Marzo Rosa Olivares y Esther Xargay.

La acción que preparó Silvia Gubern consistió en que una niña se situara en un círculo azul y encendiera una vela. Tuvo lugar en el patio central de planta baja de La Virreina Silvia el martes 2 de octubre con el título: **“El tiempo pasa que es un primor”.** Ese mismo día también presentaron acciones: Àngel Jové, Antoni Llena y Zush, – casi todos los miembros del antiguo grupo conocido por “El Maduixer”. El jueves fue el turno de Eugènia Balcells y de Juan Hidalgo. Y a la semana siguiente: Perejaume, Pere Noguera, Benet Rossell, Dorothee Selz, Àngels Ribé, Joan Brossa y Jordi Benito.





Fig. 104

También en el año 1993, tuvo lugar el "Taller de pintura" en la Escuela Eina organizado por la artista. Un curso que daba 15 créditos para el Diploma de Eina que se difundió en una hoja DNA4 de color verde y tinta azul, como era característico de esta entidad, y llevaba por título: "Aproximació i reflexió sobre l'acte creatiu. Elaboració i búsqueda del procés creatiu individual a través de la realització pràctica".[320]

[320] *Taller de pintura*. Arxiu d'EINA, Centre Universitari de Disseny i Art. Expedientes de actividades docentes de extensión formativa (1967-1994), 1993. Se trata de una hoja suelta A4. La matrícula costaba 15.000ptas y el curso era válido para obtener 15 créditos en el registro europeo BEDA para obtener el Diploma EINA.

3.29. *I que estimaré més enllà de l'enigma…*, monográfica en el Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona, 1995

Con la exposición monográfica en el Centro de Arte Santa Mónica, Silvia Gubern puede mostrar buena parte de los trabajos en pintura y escultura de toda su trayectoria y obtener un primer catálogo que, aunque no demasiado extenso, es una primera aproximación de lectura conjunta de su producción plástica. Parece iniciarse un momento de cierto reconocimiento social de su trayectoria artística.



Fig. 105

Esta primera exposición de la artista en una institución cultural pública en Barcelona, generó mucha crónica en prensa y reseñas en revistas de difusión cultural. Sin embargo a la artista le dio la sensación de que poca gente captó exactamente lo que pretendía, es decir, su decidida apuesta por un arte que ha descubierto su propio potencial sanador y espiritual. La exposición fue merecedora de uno de los premios de honor "Ciutat de Barcelona" en el año 1995.

La muestra incluye dibujos sobre papel, sobre vidrio y en bordado sobre lino, pinturas y esculturas. La artista ya había realizado dibujos en bordado en la exposición de 1992

en Vinçon. Los recuerdos de infancia la llevaron a contemplar la posibilidad de dibujar con esta técnica. Recuerda las mantelerías bordadas de su casa como un refugio de belleza y lo que llama “pureza”. Por otro lado, se había pasado ratos bordando y cosiendo de pequeña, al lado de su madre que las obligaba a ella y a su hermana a realizar esta actividad después de comer. Aunque le horrorizaba, una vez decidió concentrarse y descubrió que esta labor podía llevarla a un estado de meditación que le permitía vaciar la mente. Su interés por las diversas culturas antiguas también le descubrió los maravillosos trabajos textiles que formaban parte del legado cultural, y a darse cuenta de que había alguna cosa importante custodiada en ese trabajo que históricamente ha estado en manos de las mujeres. Por otro lado, el bordado está para esta artista más allá del dibujo porque se trata de traspasar la tela y, por tanto, hacer una intervención mucho más permanente.


Fig. 106

En el caso de las esculturas, pudo verse una nueva serie realizada en la primera mitad de los 90, las “esculturas primordiales.” La pieza central era una instalación inédita titulada: “*Mándala*” y la ubicó en el centro de la planta baja. Silvia se encargó ella misma del diseño de la exposición. El *mándala* ocupaba un círculo de diámetro de 11 metros y estaba formado por piedras de vidrio transparente de diversos colores. En el centro, una llama de fuego real surgía de entre dos manos dibujadas, en este caso, con polvo de mármol sobre la superficie del cristal que sostenía todo el montaje. La artista dice en alguna entrevista que le hubiera gustado que las piedras artificiales de colores fueran “rubíes, esmeraldas y otras piedras preciosas”, pero era obvio que era imposible.

El *mándala* es para Silvia la representación arcaica del macrocosmos a partir de los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua. El agua está presente en las peceras con peces de colores que situó sobre mesas cubiertas con los manteles de lino bordados. Su intención era “crear un espacio meditativo”.


Fig. 107

Las “esculturas primordiales” realizadas en el 1994 parten de esquemas geométricos elementales: la línea, el círculo y el rectángulo. Los materiales de orígenes bien diversos: alambres, plumas, cartones... intervienen también cruzándose con estas formas básicas. Las esculturas más pequeñas son dibujos en el espacio, y las más grandes recuerdan figuras totémicas. Respecto a los materiales comenta:

> ”Las plumas las compro o, a veces, las recojo. Todo es muy chamánico, de cara a la sanación, aunque a veces descubro sus propiedades después. Me fascinan las culturas autóctonas: los indios navajos, por ejemplo. Siento que tengo relación con el pasado sudamericano y de los indios americanos del norte también. He leído mucho sobre estas culturas que me parecen tan sabias porque tienen gran bagaje de conocimientos... Empecé de manera muy espontánea haciendo escultura a partir de objetos encontrados y con vidrio. Las piezas que situé en la exposición de Santa están inspiradas en aquellas pequeñas pruebas, pero ahora más depuradas y pasadas por los “principios primordiales.” Por ejemplo, el sol es el principio femenino y masculino, el ojo de Horus es la matriz creadora, etc...Quería trabajar con oro, diamantes, zafiros, etc... porque estos materiales tienen unas grandes propiedades energéticas y

> los puedo magnetizar a través de mis habilidades como sanadora pero obviamente fue imposible. La materia es el soporte de las energías y las esculturas pretenden se sanadoras, impregnadas de energía sanadora una vez magnetizadas."[321]

En aquellos momentos, a mitad de los años 90, Silvia Gubern ya estaba decidida a entrelazar los conocimientos de los últimos años sobre las áreas citadas (Psicología transpersonal, Chamanismo, Milagros, Cábala, etc...) y sus propuestas plásticas, con la intención de hacer llegar sus reflexiones sobre principios de espiritualidad y sanación individual y planetaria. Por tanto, la dirección que apunta con la exposición vuelve a ser pionera. Sin embargo, el mundo del arte carece de referentes para poder entender en profundidad la apuesta de esta artista. Pensemos que no se ha visto todavía la exposición de Lygia Clark en la Fundación Tàpies de Barcelona ni se conocen en el contexto catalán ni español los trabajos de artistas como Hilma Af Klint o Emma Kuntz. Por eso, aunque la crítica de arte de la ciudad hace reseñas positivas de esta muestra, la considera una exposición de "rescate" de una figura histórica y los contenidos de la exposición sufren cierta incomprensión o falta de receptividad. Ningún crítico menciona tampoco que la poca atención que ha merecido la trayectoria de esta artista tiene que ver con el poco interés de la escena artística y del mercado en la producción de las mujeres artistas.

El catálogo incluye textos del escritor y profesor Jesús Martínez Clarà, del poeta peruano Vladimir Herrera (fundador de la editorial Auqi, con la que publicó uno de sus libros) y reproduce de nuevo el texto, ahora en catalán, que el escritor Antoni Marí le había dedicado en la exposición de Terrassa del 1984.[322] El hecho de que no se encarguen más textos para este catálogo me hace pensar en el reducido presupuesto que se destinó a esta muestra y en el desequilibrio que se puede percibir respecto a otras exposiciones realizadas en la misma temporada, por ejemplo, la de uno de sus compañeros de generación, Àngel Jové acompañada de un catálogo mucho más completo y de edición mucho más cuidada (tapas duras).

---

321 Conversación con la autora, junio de 2015 (documento en audio).

322 Un texto que también se había repartido en fotocopias en la exposición de Vinçon del 1992.

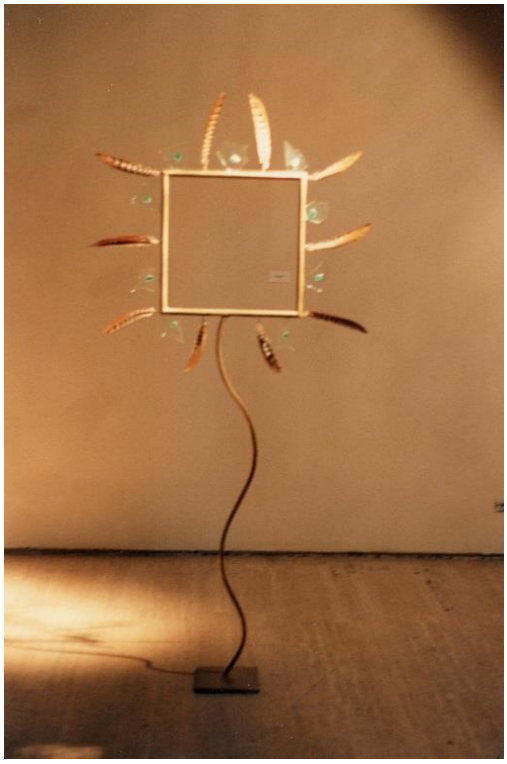


Fig. 108



Fig. 109

El texto de Martínez Clarà[323] está planteado como un recorrido por la trayectoria de Silvia Gubern enlazando hechos históricos, declaraciones de la artista recogidas en artículos anteriores e incluso fragmentos de textos inéditos, e intercalando también poemas de Silvia y reflexiones del propio escritor. Nos encontramos por primera vez con un texto que va más allá de las notas históricas derivadas de los escritos primeros de Cirici y aunque inevitablemente cita muchos fragmentos de aquel, despliega por primera vez un posible relato histórico–crítico de la trayectoria de esta artista.

Martínez Clarà explica el complejo punto de partida de Silvia Gubern y se detiene en reflexionar sobre una noción clave: la idea de originalidad, explicando que en este caso hay que entender la originalidad a partir de bases bien diversas a las reconocidas en la teoría romántica que heredamos. Aunque no hace una apreciación en base a la diferencia sexual, sí está señalando una diferencia importante. Apunta que la originalidad en el caso de Silvia Gubern proviene de: "(un) principio donde se asientan las bases de la auténtica originalidad, es decir, aquella que no procede de uno mismo, sino que se transmite a través de mensajeros y mensajes privilegiados y que ella sabe emanar al hacer las cosas...".

Este autor también piensa que el dibujo de Silvia Gubern tiene un lugar privilegiado en la estructura creativa. Desmonta la idea –que se reptite en el relato tradicional sobre esta artista (que los dibujos de Gubern proceden de la impresión que le causó de niña los dibujos de Arp y Miró que vio en su casa) y cree, en cambio, que la genealogía del dibujo en su caso tiene una historia propia que contar: "Así el dibujo se convierte en el crisol en el que sucede todo, un trazo aparentemente espontáneo y al dictado de una conciencia lejana y enajenada (que) va configurando las bases del pensamiento y la obra de esta artista". También señala que en el caso de los bordados, dibujar es como hacer de "imperdible" – haciendo alusión al título del libro *Imperdibles* de la artista.

Cree que la obra de Silvia nos deja "en los umbrales del posible sentido de la obra" y sugiere la vía de lo que llama la "narratividad histórica" para explicar su trayectoria. Se trata de entender que el relato historiográfico debe ir tramando una conciencia de las "cimas vitales" y de "los acontecimientos biográficos" y que debe haber un enamoramiento y seducción entre quien escribe la historia y la persona o tema a trabajar, inspirándose en palabras de S. T. Colleridge y Robin Cook. Este autor está

323 Martínez Clarà, Jesús. "Mans damunt el vidre" en Silvia Gubern. *I què estimaré tret de l'enigma...* Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1995: s/n.

señalando muy elegantemente la necesidad de revisión crítica de la tradicional manera de historiar heredada del positivismo. Esta actitud se va viendo en todo el texto, cuando puntea los tópicos. Por ejemplo, en vez de comenzar el relato de la trayectoria artística con el premio Ramon Rogent, rescata conscientemente hechos sociales y vivencias personales de la infancia y adolescencia de Silvia Gubern, anteriores a su primera exposición.

De manera ariesgada y masculina, propone una relación Picasso–Gubern que no le lleva mucho más lejos que a la coincidencia de que ambos artistas expusieron en la sala Gaspar. En cambio, no señala que la Sala Gaspar había sido un lugar poco frecuente para exponer el trabajo de las mujeres artistas. Sólo la pintora Montserrat Gudiol había realizado una monográfica en esa galería antes del 68, cuando se incorpora a Silvia Gubern como artista de la galería durante un tiempo.

Resulta interesante la rotundidad con que Martínez–Clara separa la lectura de la obra de Silvia Gubern de la tradicional asociación con el conceptualismo catalán: “es un error adscribirla al movimiento conceptual de los años setenta.” Reconoce el “fuerte componente conceptista” pero insiste en que Silvia nunca se planteó abandonar “el dominio material de la expresión artística”. También señala que no congenió bien con el “exceso de intelectualismo” de muchas prácticas conceptuales. En este punto, empieza a profundizar sobre un tema que considero muy importante: la relación de esta artista con el lenguaje y cita un fragmento de texto que la artista escribió en 1992 y está sin publicar:

> “…la palabra solo se muestra cuando se la deja brotar de algún lugar al margen de uno mismo y de su propia mente... cuando las palabras hablan a través de uno, cuando las palabras hablan por mí y de mí, entonces su verdad se impone al ser nombrada”.[324]

Otro de los temas de fondo que apunta es el uso de varias estrategias visuales. Martínez Clarà lo llama “juegos vicevérsicos” (una relación no convencional entre el arriba y el abajo y la duplicidad). Por eso dedica especial atención a uno de los dibujos tempranos de Gubern, el titulado “Aquest arbre es la meva ment” y a la performance que orquestró en el 1977 en la Galería Cadaqués con un hombre colgado cabeza abajo.

---

[324] Martínez Clarà, Jesús.*Op. cit.*, 1995: s/n.

La crítica local en los medios se muestra entusiasmada con la exposición. Olga Spiegel[325]recoge para su artísulo algunas palabras de Josep–Miquel Garcia, delegado de artes plásticas de la Consellería de Cultura de la Generalitat en la inauguración de la muestra. En el discurso inaugural, García sigue dando prioridad al mitificado periodo de la artista en el grupo de pioneros de la generación que él llama del "pre–conceptual" y destaca una característica común del grupo: "Tenían una voluntad de huir del arte como algo sacralizado, lo veían como una manifestación próxima a la vida". También se atreve a valorar la deriva de esta aspiración y considera que "esta quizás (fue) la frustración de esta generación". Aplaude que Silvia haya sabido mantenerse al margen de "los valores que han destacado en el mundo del arte de los 80".

Olga Spiegel recoge también varias declaraciones de Silvia Gubern sobre sus dibujos y pinturas sobre vidrio muy interesantes:

> "Una preocupación fundamental en mí es la necesidad de liberar la forma de su densidad y peso. El hecho de utilizar el vidrio siempre me ha fascinado. Es orgánico, se fabrica a través de un proceso con el fuego, lo cual tiene algo de alquímico y, por otra parte, me da la sensación de que dibujo en el aire, en el éter".

Y sobre su proceso de creación de las esculturas primordiales: "Es la conexión de mi pensamiento con la plasmación plástica lo que sustenta mi obra. No hay idea previa. Lo hago y, a veces, al principio, no los entiendo. Luego sí". O bien: "Me siento muy libre. Ejercer la libertad como la he ejercido me ha creado problemas. La gente se pensaba que no hacía nada, pero tengo la sensación de que he ido por donde tenía que ir. Ahora tengo muchas cosas que decir".

En su reseña de la exposición, Victoria Combalía se queja de la política expositiva que se está haciendo en Cataluña respecto a las y los artistas de los 60 y 70. Considera que esta generación precisa de retrospectivas de verdad y de estudios historiográficos El caso de Silvia Gubern le confirma el poco interés que ha habido en hacer los deberes correctamente. Combalía considera interesante la muestra. De la artista recuerda con precisión las cuatro acciones iniciales por las que se la recuerda en el

---

325 Spiegel, Olga. "El Centre Santa Mònica revisa la trayectoria de Sílvia Gubern" en *La Vanguardia* (17 enero), 1995: 30.

grupo mítico de “El Maduixer”. Pero la crítica de Combalía se centra, afortunadamente, en destacar la originalidad de la artista, el “lado lúdico y mágico”. Señala que el interés de la muestra se halla en “la fuerza de unos símbolos primordiales que hablan de la unidad del cosmos y del poder de la mente” y reconoce que todos sus dibujos conectan con “la tradición simbólica y esotérica.”[326] Respecto a la pieza central, el *Mándala*, reconoce la “sinceridad y la pureza de su autora”. Le interesa más la escultura con plumas de 1991, que considera la pieza más interesante que se ha producido en España en los noventa.

Xavier Bru de Sala subraya que la obra de Silvia Gubern “es una de las raíces incuestionables de la estética que define la imagen de la nueva Barcelona vía Cobi, Perico Pastor y los bares de diseño”, y recomienda acercarse a su exposición dejando de lado aquella época, aunque no dice nada sobre cual es pues el valor actual de esta propuesta en aquel momento.[327]

Francesc Miralles se queja del desconocimiento del nombre y de la trayectoria de Silvia Gubern en el país y también en el extranjero, tema que achaca a la escasa presencia pública de esta artista y a lo que llama “su querida marginalidad”. Considera que la exposición en Santa Mónica es una buena panorámica de su trabajo. La califica de “conceptual pura” destacando su intención de querer dibujar en el aire y el interés de Silvia por el lenguaje antes del lenguaje.[328]

Abel Figueres se da cuenta también de que se trata de una antológica a medias, “sui generis”. Destaca un tema importante desde el punto de vista curatorial: el debate en torno a la necesidad de reproducir o no las obras de los años 60 y 70 que fueron efímeras o se han perdido. Es especialmente crítico frente a las reproducciones de los dibujos de Silvia de los años 60 en cristal, porque él hubiera optado por mostrar los dibujos originales sobre papel, aunque estuvieran desgastados. Considera que lo mejor son las pequeñas esculturas del 1991 y ve “reminiscencias pop” en las pinturas sobre vidrio. No le convence mucho la exposición porque considera que está entre “el orientalismo y el arte contemporáneo”, entre el arte de la expresión y el de la

326 Combalía, Victòria. “Pequeñas maravillas. Silvia Gubern” en *El País* (28 enero), 1995.
327 Bru de Sala. “Santa Mónica Gubern”. En *Avui*, (10 febrero), 1995.
328 Miralles, Francesc. “Dos vertientes conceptuales” en *La Vanguardia*, 10 febrero, 1995.

decoración, entre el esoterismo y la seducción" e insiste en considerar que la reproducción de obras del pasado de Silvia sustrae interés a la exposición.[329]

A M.F.C. en las páginas del *Avui* no le pasa desapercibida la coincidencia de la muestra de Gubern con las acciones "Manresa" y "Manresa Estación central" de Joseph Beuys, que han tenido lugar en noviembre de 1994. Esta casualidad es recogida y comentada también en otros medios. La periodista Imma Párrizas titula "Gubern y Beuys, Doble diálogo con el arte". Sin embargo, en vez de ahondar en dos poéticas que tienen como base entender el arte como proceso de sanación, cada uno/a a su manera, el artículo se centra principalmente en atacar la presencia de los peces en la exposición de Gubern, una cuestión que considera de gran crueldad y descalifica la exposición con esta afirmación: "cuando el arte ataca la vida deja de llamarse arte".[330]

Antoni Llena no hace una reseña de la exposición, sino una de sus reflexiones de fondo sobre el arte que va publicando periódicamente, en este caso a propósito de la muestra de la artista. Cuando comenta el *mándala*, lo identifica con: "un gran vientre. Un vientre de mujer donde se incuba la vida". Relaciona el fuego con la llama encendida del sexo de la maga Enotea, como fuego de energía primigenia. Las manos extendidas las identifica con "disponibilidad y sumisión" y también con la muerte. Los cristales rotos con el "amor–pasión". Para comentar este punto propone hacer una relación entre la obra de Silvia Gubern y la de Frida Kahlo, pensando concretamente en el tema del amor y del dolor. Por primera vez, un comentario de la obra de Silvia Gubern incluye una referencia al tema de fondo. Aunque finalmente este autor no profundiza y cae en el tópico de hablar sobre la estrategia de seducción que cree característica de las dos creadoras.

Llena es muy fino interpretando la obra de Gubern. En su escritura se percibe que comparte con Silvia aspectos importantes de la noción del arte. Insiste, por ejemplo en la idea de que pintar no se puede considerar totalmente un oficio y recuerda que tiene más que ver con el "ser" que con el "hacer", una premisa que compartía él mismo cuando vivía en la comunidad de "El Maduixer". Al final del artículo pide al espectador que deje de lado las muletas y las discusiones bizantinas sobre arte y se aventure a ser.

---

329 Figueres, Abel. "Materials efímers". En *Avui*, 9 marzo, 1995.

330 Párrizas, Imma. "Doble diálogo con el arte. Gubern y Beuys" en *aB*: 21.

3.30. Arte, conciencia y espiritualidad: unos apuntes finales

A partir de aquella exposición, Silvia Gubern continuó respondiendo con interés a las invitaciones que recibía, tanto de la escena artística como de los circuitos donde trabajaba como terapeuta y profesora de yoga. En 1998, Silvia Gubern organizó otra exposición monográfica de su obra en el centro Can Bordoi de Llinars del Vallés, evento en el que se implicó el Ayuntamiento de Llinars del Vallés y la comunidad local donde es conocida por sus prácticas de sanación y espiritualidad. Aunque la exposición partía básicamente de la realizada en Barcelona, incorporó algunos dibujos y esculturas nuevas, por ejemplo la obra “Opera Prima”.

También participa en una exposición colectiva en el Museo de arte contemporáneo de Granollers titulada ArTENEU II (octubre–8 diciembre, 1996) al lado de artistas diversos (Jordi Camprubí, Joan Castillo, Josep Lluís Gonza, Silvia Gubern, Hans Móller, Gloria Ortega y Xavier.)

A raíz de esta investigación, invité a Silvia Gubern en el año 2000 a producir obra nueva para el proyecto de “La Colección y Punto de Investigación *La Relación*”, de Duoda, Centre de Recerca de dones, de la Universidad de Barcelona. La artista creó una instalación que consistió en una fuente construida a partir de un cilindro de cristal que hizo labrar con un dibujo de una doble serpiente. La copa en la parte superior en la que sumergió corales rojos recogía el agua que iba brotando gracias a un mecanismo para fuentes. La forma final recordaba a un cáliz sobre una extensión rectangular de piedras de cuarzo que recordaba a aquel primer *mándala* sin título que algunos llamaron “alfombra” en la exposición del 1969 en “El Maduixer” o al colchón que formó parte de *Doble dialéctica* (1971). Curiosamente, podríamos pensar que el pozo del pasado se había convertido con los años en una fuente. En cada una de las esquinas del rectángulo, en el suelo, situó una vela encendida, introduciendo de nuevo el elemento fuego. La exposición se tituló “*Aqua Vitae/Agua de Vida*” y tuvo lugar en la Sala de la librería Pròleg, librería de mujeres, en Barcelona. La pieza itineró en la colectiva *El arte de la Relación* a la Capella de Sant Nicolau, Girona, donde pudo verse al lado de obras de otras artistas que también habían participado en el proyecto La Relación de *Duoda* (Elena del Rivero, Mar Arza, Eugènia Balcells, Pilar Beltrán,

Isabel Banal.)[331] También desde la revista Duoda, la animamos a publicar sobre su proceso creativo. El texto que nos envió se titula “La Gran Obra” y puede consultarse en la web.[332]

A partir de la segunda mitad de la década pasada, Silvia Gubern ha sido invitada puntualmente a mostrar su creación visual y plástica realizada en el pasado. Por ejemplo, una selección de sus dibujos y esculturas pudo verse en la Galería Naucôclea, Camallera, Girona en 2005 bajo el título *Oro*, invitada por Clara Garí.[333] También una pequeña selección de sus esculturas pudo verse en 2007 en la cripta de de la hoy antigua sede del FAD en la Plaça dels Àngels, una muestra que acogió también la presentación de su libro *Silvas*, la publicación que reunió los poemarios anteriores y añadió una parte de inéditos, “la poesía cosmológica”. La presentación estuvo al cuidado de Mª Josep Balsach, Frederic Amat, y Antoni Llena.

Algunas de sus obras consideradas “conceptuales” han pasado a formar parte de la colección del MACBA y van mostrándose en exposiciones que quieren generar nuevas lecturas de este patrimonio.[334] Por ejemplo, *Més enllà de l’objecte. Obras de la Colección MACBA* y las revisiones de eventos concretos de aquellos años.[335] Recientemente, recibió una invitación a realizar un proyecto ha participado en el nuevo en el marco de una reflexión sobre el monumento y la reflexión sobre el arte público que se organizó en el MACBA.[336]

En estos últimos años, Silvia Gubern se ha dedicado también a dar conferencias en las que reflexiona sobre la dimensión trascendente y espiritual de la vida y de la creación.[337] Su presencia y participación se han considerado fundamentales en los homenajes que se le han hecho recientemente al crítico de arte Alexandre Cirici.[338]

---

331 Ver detalles de las dos exposiciones, mesa redonda y cartel con texto de presentación en *La Relació. Documents*, 2000-2008. Duoda: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2009: 23-27 y 49 y 113.

332 Gubern, Silvia. “La Gran Obra” en *DUODA. Revista d’Estudis Feministes*, nº21, 2001: 121-124. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62586/90765 [Consultado: 15-09-2015]

333 Bassas Vila, Assumpta. “On és Silvia Gubern?” en *Coclea*, 2006.

334 *Més enllà de l’objecte. Obras de la Colección MACBA*, Barceloa: MACBA 2008.

335 *2010 Meridià Granollers Anys70. Art de concepte i acció*. Granollers: Ajuntament/Museu de Granollers.

336 Exposición colectiva *Nonument* al MACBA. http://www.macba.cat/es/expo-nonument/1/exposiciones/expo [Consultado, 15-09-2015].

337 Ver, por ejemplo el “Encuentro Arte y Espiritualidad” en la Casa Àsia, Barcelona, 2006.

http://www.casaasia.cat/actividad/detalle?id=5152 [Consultado: 5-10- 2015] y el "Simposium Internacional de Ciencia, Arte y Espiritualidad" en el Museo de Montserrat, Barcelona, 2007.

[338] En motivo del centenario del nacimiento de Cirici. Eina 2014, http://www.nuvol.com/noticies/reviu-lart-rebel-de-cirici/ Con motivo de los 40 años de la Fundación Miró, en esta institución. [Consultado: 5-10-2015].
http://www.lavanguardia.com/cultura/20150709/54433324279/la-fundacion-miro-homenajea-al-critico-de-arte-alexandre-cirici-i-pellicer.html [Consultado 5-10-2015].

4. La trayectoria artística de Àngels Ribé

4.1. Infancia y adolescencia

Àngels Ribé i Pijuan nació en Barcelona en el año 1943 y es la única hija de Ángela Pijuan y Emili Ribé. Su madre había estudiado la carrera de piano y procedía de una familia acomodada del barrio de Hostafranchs. Su padre era hijo de los propietarios del restaurante "La Garduña" en la boquería de Barcelona. Sus abuelos paternos habían adquirido una posición social bienestante en Barcelona a través del desarrollo que tuvo la construcción a finales del siglo pasado y los maternos procedían del campo de Tarragona.

De su infancia y adolescencia, Àngels Ribé recuerda con intensidad los veranos en la casa pairal de Altafulla (Tarragona) donde su relación con la naturaleza fue cotidiana y placentera. Hoy reconoce que aquellas vivencias en el campo fueron fundamentales para ella y decisivas en la comprensión de la práctica artística, tanto como lo fue su encuentro con las prácticas desmaterializadas de finales de los 60 en París:

> "Me he dado cuenta de que el descubrimiento de mi relación con el mundo de la naturaleza tuvo lugar posiblemente durante mi infancia, en los meses de verano que pasaba en la casa de Altafulla, que era una masía. En aquellos momentos no era consciente pero hoy me doy cuenta de cómo vivía aquel entorno natural en el que me sentía formando parte de aquel mundo. Tocaba la tierra, jugaba con el barro, observaba las telarañas, picaba almendras, descansaba a la sombra de un algarrobo, me fijaba en cómo se abría la granada, sentía el perfume de la higuera… Vivía con todo y me sentía parte de todo. Estoy hablando de un momento fundamental para mí, como de un nacimiento. Hoy me doy cuenta de que aquellas experiencias me marcaron profundamente".[339]

Si su relación con la naturaleza fue una base fecunda en su aprendizaje personal, su escolarización en un colegio privado de la compañía religiosa Jesús María, fue todo lo contrario. Según recuerda, en la escuela regían unas normas estrictas de comportamiento que determinaban de manera represiva la relación de una con su

[339] Bassas, Assumpta: "Entrevista a Àngels Ribe por Assumpta Bassas" en *DUODA. Revista de estudios feministas,*. nº27, 2004: 163-173.

propio cuerpo, con las demás niñas, entre los sexos y con los/las adultas y se discriminaba a las alumnas según su clase social. Àngels Ribé conserva todavía el libro de instrucciones del colegio en el que se inculcaba la obediencia ciega a la autoridad y la ideología clasista a través de la práctica de la caridad cristiana. Dado que su comportamiento cuestionaba constantemente este marco educativo y manifestaba explícitamente su malestar –recuerda que la llamaban "la rebelde"– sus padres deciden cambiarla de colegio. Continúa su formación académica en el CICF, un centro fundado por intelectuales catalanes, afín a la iglesia católica pero menos conservador, donde las familias catalanas de la burguesía confíaban la formación de sus hijas. Sus padres la inscriben en los cursos de secretariado. Àngels Ribé no estaba interesada en aquellos estudios, pero reconoce que el nuevo entorno fue muy positivo para ella porque supuso un primer encuentro con profesores a los que reconoció autoridad. Se trataba de figuras activas en el mundo de la cultura catalana, como el historiador Alexandre Cirici Pellicer –quien luego tendrá un papel destacado en el seguimiento crítico de su trabajo– Gonzalo Lloberas y Joan Triadú. Unas clases que la introdujeron en el conocimiento de la tradición cultural.

Desde temprana edad y motivada por su curiosidad, Àngels Ribé empezó a interesarse por el mundo del arte y visitó frecuentemente las galerías de Barcelona. Recuerda, por ejemplo, la impresión que le causó “un Tàpies" que vio en la Sala Gaspar. También hizo incursiones de la mano de una amiga –que provenía de familia de médicos– al anfiteatro de la sala de operaciones de un hospital y observó las intervenciones que allí tienen lugar. Sus inquietudes por conocer lo que sucede más allá de su entorno familiar y escolar no fueron compartidas por sus compañeras/os. Cuenta que su experiencia de la vida familiar fue dura porque el miedo –los miedos políticos y los miedos sociales (miedo al "qué dirán") –se había instalado en las relaciones privadas y hacía extremadamente problemática la comunicación entre las personas: "…en mi casa no se hablaba nunca de nada, los silencios eran muy tensos". Creo que es importante darnos cuenta de que esta percepción de incomunicación en el entorno familiar coincide con la que me han explicado algunas de las artistas entrevistadas para esta investigación.[340] Me parece interesante subrayar que se trata de una situación que afecta de manera muy relevante a esta generación, y de manera

[340] *Vid*. las monografías de Silvia Gubern y de Eulàlia incluidas en este documento de tesis.

muy directa a algunas mujeres que intuían la existencia de otras formas de relaciones distintas a las que se vivían como reglamentarias en la España franquista.[341]

Motivada por las visitas a los hospitales y por su interés por conocer una realidad más amplia que la que su círculo familiar y social le muestra, Ribé estudia tres años de enfermería y obtiene el diploma. Durante este periodo también finaliza sus estudios de bachillerato en las clases nocturnas del Instituto Público Joan Maragall porque está determinada a ir a la universidad y estudiar medicina. Sin embargo, poco a poco abandona la idea de ser doctora porque cree que la hubiera llevado a renunciar a desarrollar su sensibilidad:

> "En el último año de enfermería me di cuenta de que el sufrimiento me deprimía mucho. Yo buscaba la realidad, pero aquello tampoco era la realidad, porque en la realidad hay bueno y malo y allí sólo veía muerte, dolor, desgracias… Es muy difícil estar en contacto con la realidad que te desgarra y mantener la sensibilidad. La mayoría de personas en aquel contexto la cortan, pocos pueden mantenerla".[342]

Con 22 años, Àngels Ribé se encontraba en una situación complicada. Había decidido aprender a hacer cerámica y también estaba interesada en los novedosos estudios de sociología que una amiga suya estaba realizando en París, pero no encuentra apoyo en su entorno familiar para sus nuevos planes de futuro. Según me explica, en aquellos momentos sufrió muy directamente las expectativas que socialmente se proyectan sobre ella, el destino que sobre una mujer había confeccionado la sociedad

---

341 Algunas como Àngels Ribé y Mari Chordà (otra de las artistas entrevistadas a lo largo de esta investigación que inició obra en los 60) pudieron conocer otras formas de relación en su juventud cuando viajaron a París. Ambas señalan que la estancia en París fue muy importante para entender que existían otro tipo de relaciones entre las personas. La ideología del franquismo sobre las relaciones sentimentales entre los sexos y de los sexos marcó a la sociedad española. Creo que este es un dato importante para entender cómo la represión política franquista se alía con la ideología patriarcal y llega al mismo círculo íntimo de relaciones y de manera completamente "naturalizada" en el ámbito de las expectativas que se proyectaban en la familia sobre las mujeres. En este sentido, la máxima feminista de los setenta de "lo personal es político" ha abierto una línea de investigación para leer las formas ideológicas de las políticas patriarcales que rigen en el ámbito privado. Así mismo, la noción de "libertad" que ha desarrollado el pensamiento de la diferencia sexual ha contribuido a aclarar que ésta no depende directamente de las garantías legales o externas sino que en la vida de muchas mujeres y ya se manifiesta de manera diversa. Me gustaría sencillamente constatar desde el punto de vista de la diferencia sexual que la intervención patriarcal que rompe la relación madre-hija adquiere un matiz concreto y específico en las familias catalanas bajo el franquismo.

342 Àngels Ribé en la entrevista del 5 de julio, 2000 (documento en audio).

española bajo el franquismo. Como para otras mujeres de su generación, su negativa a formar una familia y su decisión de iniciar una vida independiente no eran opciones aceptables y la colocan en una situación difícil de sostener en solitario en su contexto social.

Según me explica, ella decidió muy tempranamente, a los quince años, que no deseaba que su vida se organizara a partir del matrimonio. Desde joven pensó en escaparse de casa, la única alternativa que veía posible para cambiar el futuro que se le había impuesto. En aquellos años, una mujer debían enfrentarse a la concepción aceptada socialmente de que marcharse de la casa paterna sin casarse o sin hacerse monja no era una opción respetable[343]. Àngels insiste en explicarme –y también lo hizo en la sesión de clase que impartió en la Facultad de Bellas Artes–[344] la inmensa represión que se ejercía socialmente sobre las mujeres, a partir de la única expectativa que se proyectaba sobre las jóvenes: el matrimonio y los hijos/as. Negarse a aceptar lo que se consideraba el único "destino" para una mujer, suponía una ruptura definitiva con sus entornos familiares. La visión de un futuro prefabricado se le hizo finalmente inaceptable y le dio el definitivo empujón para marcharse de España. Àngels Ribé resuelve irse de casa sin el consentimiento de sus padres e instalarse en París.

4.2. Estancia en París, 1965-1969

***Acciones en el Parque* (1969).**
***Laberint transparent* (1969) en "La Fête", *Centre Artistique de Verderonne*, Oise (Francia).[345]**

París fue un destino común de catalanes y catalanas de esta generación, como lo había sido también en otras épocas. Otra de las ciudades preferentemente escogidas por esta generación y la siguiente fue Nueva York y, de hecho, Àngels Ribé también

[343] Ver también un relato similar sobre la presión que ejercían las proyecciones sociales sobre "la mujer" en la trayectoria de Eulàlia.

[344] Entrevista con la autora en la sesión de clase que imparte Àngels Ribé en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en 2001,

[345] Pieza reconstruida en la exposición del MACBA con una pequeña variación. En la versión moderna hay dos formas de entrar en vez de una sola posibilidad. Lo explica la curadora de la muestra, Grandas, Teresa. "La poética de la resistencia" en *En el Laberint. Àngels Ribé 1969-1984*. Barcelona: MACBA, 2011: 14

realizará este salto del Atlántico poco más tarde.[346] Se ha hablado de los argumentos comunes que llevan a estos/as jóvenes a una especie de "emigración" o "exilio cultural" con la esperanza de desarrollar su formación cultural y profesional en contextos más abiertos al intercambio. Sin embargo, creo que es importante considerar las motivaciones personales de cada uno/a y observar cómo la comprensión libre de la diferencia sexual masculina y femenina aporta sentido diverso a estos viajes y estancias en el extranjero. En el caso de las jóvenes con vocación artística de esta generación, el viaje es una huida de la represión que sufrían por ser mujeres libres y un darse espacio para inventar de nuevo la libertad femenina en este importante periodo histórico.

Àngels Ribé viaja a París porque finalmente quiere perseguir su deseo de estudiar Sociología en la universidad. Esta carrera no existía entonces en Barcelona y la opción representa una vía para hacer realidad sus inquietudes de ampliar su conocimiento de la realidad del mundo. Un mundo que, según me cuenta, intuye no sólo como un lugar lleno de problemas y conflictos – como le habían contado– sino como un lugar desde el cual tener "la posibilidad de conocer las expresiones de la sensibilidad y el conocimiento humanos"[347]. Este proyecto le parece en aquel momento una justificación importante para su viaje, y es también una posibilidad que se da a sí misma para poder vivir. Esta expresión no es exagerada. Àngels Ribé narra su vivencia de la situación personal, familiar y cultural en la Cataluña del franquismo como una experiencia límite: "para mí se trataba de la supervivencia".

En 1966 se marcha a París y, afirma con contundencia, "se acaba el sufrimiento". Coincide y hace amistad con un grupo de jóvenes catalanes/as. Recuerda que conoce a Joan Rabascall, a Miralda, a Francesc Torres, a Toni Bernad… A través de la Alianza Francesa de Barcelona estableció contactos con familias para trabajar de *au–pair* y poder mantenerse económicamente. Esto marca una diferencia importante respecto a otros artistas que viajaron con el apoyo económico de sus familias o bien con alguna beca.

---

346 Véase el catálogo de exposición que explora este hecho *Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*. Barcelona, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1986. También el ensayo de Camps, Teresa. "El viatge o "ningú no és profeta a casa" en *60s versus 80's. Literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960-1980)*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2003: 385-406.

347 Entrevista con la autora, 5 de julio, 2000 (documento en audio).

Àngels asiste como oyente a las clases de sociología en la Sorbona y al año siguiente es aceptada en el curso y se sumerge con intensidad en las múltiples lecturas que le requieren las asignaturas. El esfuerzo es grande, no tanto por el idioma, que Ribé conoce bastante bien, sino porque su preparación académica ha sido hasta el momento muy deficitaria, limitada por la situación de aislamiento que se vivía en la España de Franco. El Mayo del 68 la sorprende en uno de los centros de la revuelta estudiantil y en el momento en el que se percata de que la sociología no era su vocación.

La Facultad de Sociología fue la primera ocupada por los estudiantes. Ribé recuerda que su interés por participar en los eventos que estaban sucediendo la llevó a ofrecerse como enfermera después de las clases, para atender a los estudiantes heridos. Una de las cosas que más la sorprendió en aquellos días fue ver como nacía, de manera espontánea, una forma de organización y relación generosa y comprometida entre las personas. Recuerda que la gente colaboraba con los/as estudiantes abasteciéndolos de medicinas y haciéndoles la comida cada día. Ribé se acuerda que en aquella situación incluso cambió la manera distante – que había llegado a ser en ocasiones despectiva – con la que los/las francesas se relacionaban con sus compañeros catalanes. De un día para otro, pasaron de considerarlos extranjeros/as a tratarlos con camaradería y tutearlos/as y ofrecerles café. Ribé vivió con entusiasmo el cambio de estética personal, la música rock y sobre todo las nuevas formas de relación personal y social que descubrió en aquel momento histórico.

En su estancia en París coincidió su deseo personal de libertad con la posibilidad de un cambio social generalizado y liderado por la juventud y sus aspiraciones: "Pensaba que por primera vez en la vida y, quizás, por última, aquello era posible. Y no lo pensaba sólo yo, sino todos". Sin embargo, al cabo de pocos meses vivió también una decepción. Según las entrevistas, no mantuvo vinculación ideológica ni política con grupos concretos. Aunque sí me ha mencionado que conoció a un grupo feminista francés que se llamaba *Le torchon brulé*.[348] Su *Mayo francés* fue, por un lado – y como sucedió a muchos/as– el azar de encontrarse en el lugar adecuado en el momento adecuado, recién llegada de un mundo que representaba precisamente y, en buena parte, aquello contra lo cual se confrontaba la revolución estudiantil. Así mismo, Ribé llegaba con ganas de hacer práctica de su libertad y, curiosamente, la vivencia del

[348] Sobre el feminismo en Francia en los 60, *vid*. Duchen, Claire (ed. y trad.) *French Connections. Voices of the Women Movement in France*. Amherst: University of Massachussets Press, 1987.

Mayo del 68 en París parece confirmarle que valía la pena arriesgar en el deseo de explorar el horizonte de su propio vivir. Más tarde, en algunos de sus trabajos, es interesante leer cómo se inscribe esta vivencia de juventud en la base de sus referencias a la utopía generacional.

No parece pues una casualidad que, en aquellos años en París recuperara el deseo que había tenido en la adolescencia de aprender cerámica y se apuntara a un curso. El trabajo creativo que implica las manos y el contacto con el barro la satisface y finalmente parece haber encontrado su camino, aunque en seguida se da cuenta de que le interesa todavía más la escultura. Tiene la sensación de haber tardado mucho en encontrar lo que realmente quiere hacer pero, hoy en día, reconoce algunas ventajas en este proceso. El hecho de no haber recibido una formación artística convencional y reglada –los estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona a finales de los sesenta– se convierte en una virtud porque le permite aproximarse a la práctica artística de manera mucho más abierta, sin tenerse que confrontar, como les sucedió a muchas y muchos otros artistas (por ejemplo, a Fina Miralles) con los conocimientos caducos y tradicionales aprendidos en la academia:

> "Vaig començar la meva relació amb l'art i la creativitat de manera molt privilegiada perque no havia estudiat per fer d'artista, no havia anat a la Universitat (hi vaig anar–hi molt després), i, per tant, no tenia idees preconcebudes sobre que havia de ser l'art, què estava bé i què estava malament en art, que s'havia de fer i que no es podia fer en aquells moments… La trobada amb l'art conceptual va ser important i no em va suposar cap problema. Va ser com retrobar la creativitat de la infantesa que es perd a l'escola. El "poder fer" sense el "no s'ha de fer". Fer, senzillament... com una criatura fa i desfà. En aquesta primera època vaig estar també molt marcada per la natura".[349]

Más tarde, en otra etapa de su vida, necesidades de otro orden llevaran a Àngels Ribé a licenciarse en la ya entonces Facultad de Bellas Artes. Quizás es por este motivo que no encontramos en su trabajo inicial ninguna declaración de principios en contra de la pintura o de las prácticas tradicionales, como en cambio sí se halla en la obra de otras artistas que se sintieron marcadas por la formación oficial y tuvieron que

---

[349] Bassas, Assumpta. *Op. cit.,* 2004: 164.

posicionarse de forma crítica respecto a las instituciones artísticas y los discursos oficiales.[350]

En cierto modo, ella no necesitaba posicionarse respecto a lo que había recibido como tradición en el contexto específico del arte en la Cataluña de la década de los 50 y primeros años 60, porque su aprendizaje artístico se produce en París en un contexto no oficial, abierto al intercambio internacional y en el marco de las prácticas conceptuales de la segunda mitad de los 60. Àngels Ribé recuerda haber aprendido en las visitas a exposiciones y en revistas de arte que circulaban con fluidez. Precisamente, es en una revista holandesa donde descubre el trabajo del artista holandés Jan Dibbets, que le interesará a lo largo de toda su trayectoria. También recuerda que quedó muy impresionada por la pieza *Condensation Cube* (1963–65), entre otras de la primera etapa del artista alemán Hans Haacke[351]. París fue en este sentido un libro abierto para el conocimiento de muchas de las prácticas artísticas desmaterializadas que ya circulaban en Europa y Norteamerica por circuitos artísticos alternativos. Entre ellas, recuerda haberse interesado también por los fieltros de Robert Morris, y por algunas obras de Soto y de Vasarely.

Después del curso de cerámica, Àngels Ribé y su ya compañero de vida en aquel momento, el también artista Francesc Torres, entran en el taller de Piotr Kowalski para trabajar como asistentes. Kowalski era un artista peculiar porque también era científico, matemático y había trabajado como escultor para la NASA. El trabajo que hacen en su taller es principalmente de asistencia manual (pulir piezas, etc) pero le permite conocer las reflexiones de aquel artista y seguir más de cerca la escena artística internacional. De lo vivido en el taller de Kowalski, Ribé retiene algunas ideas que aún hoy entiende como fundamento del trabajo artístico. Algunos consejos de Kowalski le han acompañado de por vida, por ejemplo: "el clavo más escondido que hay en una escultura tiene que estar bien puesto, porque si ese clavo que nadie verá está bien puesto, todo lo que se construye sobre él estará bien. Si está mal puesto, no

---

350 La obra, *Natura Morta*, 1972 de Fina Miralles es una clara declaración en contra de la pintura de bodegón que tuvo que practicar durante sus estudios en la Faculad de Bellas Artes de Barcelona. *Matèria Viva - Materia Morta*, 1971 de Silvia Gubern quien, aunque se había formado en Elisava y Eina, escuelas más progresistas, y era sensible a la presión que ejercían los maestros y los centros oficiales de arte. Su declaración y la de su grupo en la Revista *Mosca*, en 1969, por ejemplo, es un dato que señala la necesidad de marcar distancia.

351 Curiosamente, esta obra se encuentra actualmente en la colección del MACBA. Ver *Colección MACBA. Itinerario*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2002.

sabes qué puede pasar con el resto".[352] Ribé me explica que esta observación no se refería sólo al aspecto técnico del montaje, sino al cuidado de todo el proceso de elaboración de la pieza, desde el momento creativo hasta el más mecánico y humilde de la construcción. Esta manera de hacer se convirtió en una enseñanza para ella: "una actitud respecto a las cosas más humildes, las más inaprehensibles, las que nadie verá, las que tienen que ver conmigo misma." Es interesante ver que en uno de los pocos artículos que trata con cierta profundidad de sus obras, el escritor Carles Hac Mor pone de relieve una consciencia que podríamos llamar "honesta" y "ética" en la producción artística de Àngels Ribé.[353] Creo que aquella enseñanza de su maestro modeló esta actitud que ha mantenido siempre esta artista en la construcción de cada obra.

Por otro lado, Ribé ha recordado siempre que Kowalski la motivaba a materializar las ideas que empezaban a tomar forma en su imaginario con la premisa: "ideas tiene todo el mundo, pero lo difícil es realizarlas". En el contexto del taller, Ribé empieza a trabajar materiales y objetos industriales. Me explica que experimentaba con resina de poliéster y concretamente con un tubo de conducción de aire caliente de avión que adquiere en una tienda. En aquel momento buscaba crear una forma con sentido escultórico y en el proceso se da cuenta de que le interesaba más buscar una nueva definición de escultura de la cual partir, trabajar conceptualmente con el mismo concepto de forma, en vez de partir de la idea de “forma artística”. En este sentido – y aunque la artista no lo tuviera presente en aquel momento– , se alinea con el camino que las experiencias “anti–forma” de Robert Morris con sus fieltros y de las investigaciones de Eva Hesse habían abierto también a finales de los 50 y principios de los 60. Ribé recuerda: "me di cuenta de que si todas las formas son posibles, toda la infinidad de formas que puedo darle al tubo están contenidas en la forma que tiene. Lo importante no es la forma sino el concepto, el tubo es la escultura, y no la forma que tiene el tubo".[354]

---

352 Entrevista con la autora, 2000 (audio). Otra entrevista publicada, donde en la que explica este momento de su vida: Macià. A. “Entrevista a Àngels Ribé” en *Idees i actituds.... Op.cit,* 204.

353 Carles H. Mor habla de "autenticidad" y de "depuración": "El seu art, com a resultat d'una determinada actitud vital i professional, no és fàcilment classificable dins una tendencia, no està dins uns marges preconcebuts i fixats… Una estética més que res punyent i que és efecte d'una concepció molt estricta i treballada del que és per a l'artista el seu ofici i la seva professionalitat" en el texto de presentación en colaboración con la artista para la exposición. *Àngels Ribé. I demà encara plourà. Encara que els elefants tinguin por (perquè tenen els ulls petits)*. Barcelona: Fundació Miró, 1978.

354 Entrevista con la autora en la sesión de clase que impartió Àngels Ribé en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en 2001.

Para sus primeras propuestas escoge un lugar fuera del taller, el espacio público, concretamente un parque infantil en el barrio de Montrouge, París. Allí coloca el tubo de conducción de avión y observa como los niños y niñas lo utilizan y se relacionan con él. También ella misma experimenta con este objeto. Según explicó en la sesión de clase, esta experiencia la lleva a experimentar el punto de vista reflexivo al que daba vueltas preguntándose cómo se generan las formas y cuál es su sentido, en vez de querer realizar formas artística concretas y definitivas artísticas. La documentación fotográfica de estos paseos forma lo que titula, de manera genérica, ***Acciones en el Parque*** **(1969).**[355]



Fig. 110

Esta pieza ha sido leída por la crítica Annemieke Van de Pas como una acción. En cambio, la comisaria de la reciente muestra de Ribé, Teresa Grandas, la comenta como una escultura.[356] De hecho, se halla en un terreno intermedio entre una y de otra. Es interesante observar que en sus primeros trabajos, la acción es fundamento constitutivo de sus obras así como la reflexión sobre "la forma" (el lenguaje) es uno de los temas claves de su escultura. Esta confluencia entre preocupación escultórica y práctica de la acción, la desarrollará a lo largo de su trayectoria.

---

355 Se halla citada en muchos de sus curricula y mencionada "acciones" en el texto de Van de Pas, Annemieke. "1964-1980: Moments d'acció en les trajectories dels artistes catalans" en *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980… Op. cit.,* 1992: 59. Actualmete existen buenas ilustraciones en el catálogo *En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984*. Barcelona: MACBA, 2011: 15, 59-61.

356 Grandas, Teresa. *Op. cit*., 2011: 14.

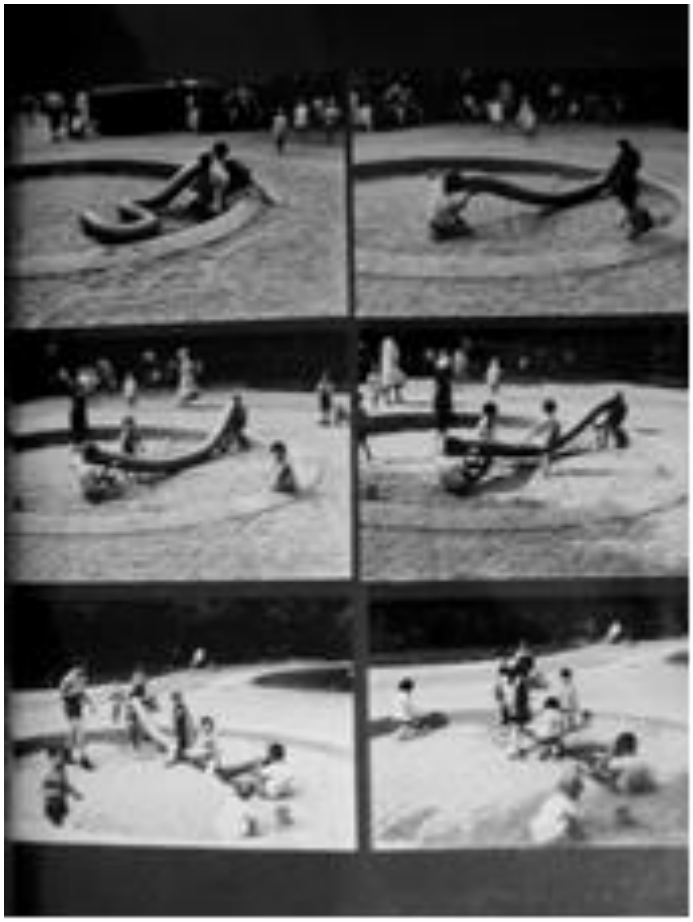


Fig. 111

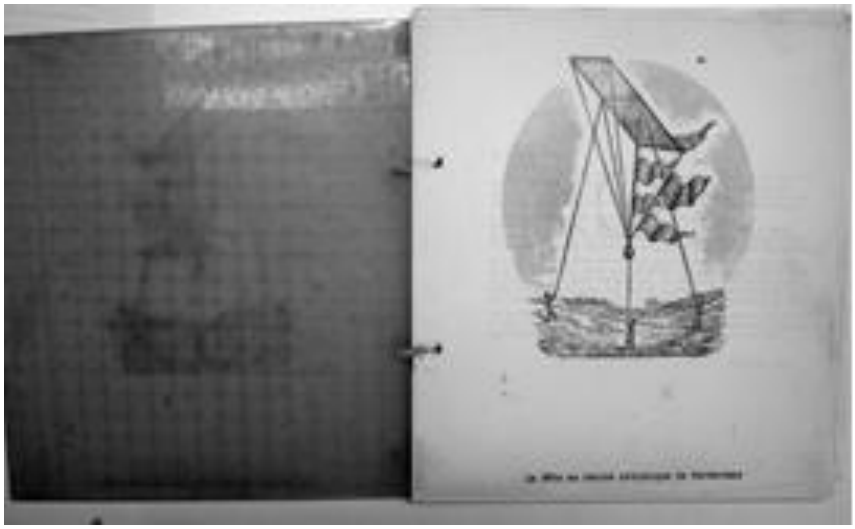
.La primera obra propiamente pensada para un espacio artístico es la realizada por Àngels Ribé a raíz la invitación de Kowalski a participar en un evento, "La Fête", que tuvo lugar a las afueras de París, en el llamado *Centre Artistique de Verderonne*, Oise (Francia). Caroline Corre, la propietaria de la mansión, lanzó la idea de organizar una exposición alternativa al concepto clásico de muestra de arte, proponiendo a un grupo de artistas producir una obra en un corto periodo de tiempo y en un espacio no comercial ni institucional. La temática propuesta fue en este caso la fiesta.

El evento tuvo lugar el 29 de junio de 1969[357] y Àngels Ribé presentó el trabajo titulado ***Laberint transparent*** **(1969)**, una construcción en polivinilo amarillo translúcido de una forma circular, de unos 100m2. Esta propuesta también tenía sentido como una experiencia a través de la participación del público. En este caso, la estructura efímera invitaba a realizar un recorrido y a percibirse y percibir a los/as demás en ésta sin poder tocarlos. Para la ocasión se editó un número muy limitado de catálogos, con

[357] En noviembre de ese mismo año y en el mismo marco tuvo lugar también la intervención titulada "Memorial" de Miralda, Rabascall, Xifra, Dorothee Selz y E. Radique.

procedimiento de fotocopia y ligados con cordel a una portada de plástico duro y grueso que, según me cuenta la artista, procedía del mismo fabricante que le había proporcionado el plástico para su pieza.


Fig. 112


Fig. 113

En el ámbito artístico podríamos asociar este incipiente trabajo de Ribé a la mítica acción del norteamericano Allan Kaprow en la galería Reuben Gallery de Nueva York en 1959 en la que presentó sus famosos *18 Happenings in six parts*, que constituyen el inicio de lo que el propio artista bautizó como *happenings*.

M. Josep Balsach, en la una de los pocos textos que hacen un repaso y lectura de la trayectoria de esta artista, desde sus inicios hasta el año 1983, relaciona la forma de circunvalación que tiene el laberinto con la del cerebro humano y alude a los laberintos cretenses, con siete circunvalaciones concéntricas.[358] El laberinto transparente de Ribé alude a una forma simbólica muy importante en la cultura occidental mediterránea. La idea de perderse para encontrar el centro alude a una especie de rito de paso. Así mismo, la idea de recorrer un espacio sin poder tener una perspectiva global, sólo a través de la percepción física de tu movimiento y del de los demás lo convierte en una especie de juego sensorial. La transparencia del plástico y el hecho de funcionar también de manera colectiva refuerzan la idea de que este montaje es un dispositivo para crear relaciones espontáneas entre las personas, un aspecto importante en algunas de las acciones iniciales de Ribé, como veremos. Más adelante, alguna otra de sus acciones tendrá que ver con esta idea de moverse sin llegar a ningún lugar determinado y también hará alusión a la importancia de la introspección como un movimiento interior, un tema destacado en otras obras de esta artista.

El carácter sensitivo y experiencial de estas primeras propuestas es paralelo al de muchos/as de los/as artistas catalanes/as del momento y de otras latitudes. El discurso *modernista* considera estas propuestas más sensoriales como una especie de "adolescencia o inmadurez de la propuesta conceptual. Sin embargo, me parece más interesante observar la necesidad que se observa en estas obras de reconducir la práctica artística a una conexión con "la experiencia", "el cuerpo", "las relaciones físicas" y “lo sensitivo". Un movimiento que podría leerse como una crítica a la autoridad de un mundo rígido y estereotipado se confrontó la artista en su ámbito familiar pero también contra el que reaccionó la revolución estudiantil del 68. Así mismo, en el caso de las mujeres, también es pertinente tener en cuenta que la artista empieza a poner en juego el cuerpo en primera persona y a alejarse de formas de encorsetar las relaciones sociales, huyendo de experiencias que habían modulado sus comportamientos o actitudes en Barcelona.

[358] Balsach, Maria-Josep. "Àngels Ribé" en *Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*. Barcelona: Generalitat de Cataluña, 1986: 159.

4.3. Barcelona, 1969-1972

***Escuma de sabó*, 1969**
Interseccions* (1969)**: ***Intersecció d'una onada, Intersecció de pluja i Intersecció de llum.
***Transport d'un raig de sol* (1972) en la segunda de las películas colectivas bajo el título *1219 m3*, Vilanova de la Roca, 17–18–19 de julio, 1972.**
***Tres punts* #2 (1972), *1a Muestra Comunicación de Arte Actual*, Hospitalet de Llobregat, 23 de diciembre 1972– 14 de enero, 1973.**

En 1969, Ribé vuelve a Barcelona, donde residirá hasta 1972. Se instaló en la calle Mallorca durante tres meses, en una de las primeras comunas que se organizó en Barcelona y en la que también recuerda vivió Marta Molins, guionista y actriz. Este mismo año, asiste a cursos de diseño industrial en la Escola Massana de Barcelona. En este periodo, su objetivo principal es trabajar para conseguir financiarse un viaje a Nueva York, porque su deseo principal es continuar realizando proyectos artísticos. La ciudad norteamericana le parecía la más atractiva para continuar su descubrimiento del arte contemporáneo que había iniciado en París. En Barcelona las cosas habían cambiado un poco y ya existían algunas iniciativas que reunían a los/las artistas que trabajaban en lo que entonces se llamaban los "nuevos medios". En estos años, Àngels Ribe realiza por cuenta propia una serie de acciones en solitario en el medio natural y en el urbano que documenta en fotografía. Algunas de estas imágenes son posteriormente consideradas obras por la artista y aunque al inicio no se exponen, aparecen reproducidas como contribución de la artista en una revista.[359]

Escuma de sabó, 1969, es una de las acciones que la joven artista realiza en solitario en una playa del área de Barcelona. Forma parte de las experiencias que va haciendo con este material, la espuma comercial (de las utilizadas en la limpieza en seco de tapicerías), colocada en varios lugares. Finalmente, selecciona sólo dos de los registros fotográficos como válidos:[360] la espuma de jabón flotando sobre el agua del mar y la espuma de jabón en la pared. Las fotografías son, por tanto, documento y parte de la propuesta de acción/intervención. En el caso de la espuma de jabón en la

359 No he conseguido ningún ejemplar.
360 Tiene otros registros en su archivo personal.

pared, la masa de jabón se adhiere al muro vertical y subraya la idea de ligereza–gravedad.



Fig. 114

Maria Josep Balsach no menciona el título de la pieza, pero la describe en el texto mencionado que dedica a la trayectoria de la artista en los años 80. La crítica de arte sitúa esta pieza como parte de un desarrollo de la noción de escultura.[361] La fotografía también aparece como una de las ilustraciones en el artículo de Pilar Parcerisas que forma parte del catálogo de la exposición *L'avantguarda de l'escultura catalana,* ya en los años 90.[362] Esta crítica de arte y curadora, que ha sido clave en la recuperación de material y construcción de la historia del llamado "conceptual en Cataluña", pone en relación las primeras obras de Ribé con las nuevas nociones de escultura que surgen a partir de los sesenta en el horizonte de las prácticas posminimalistas (Arte povera, Anti–forma, Abstracción excéntrica, *Process Art*…). Concretamente, en el panorama local catalán, las relacionará con las obras iniciales de Fina Miralles a partir de lo que considera una común referencia al paisaje, a la naturaleza y al contraste natural–

361 Balsach, Maria Josep. *Op. cit*., 1986: 157.

362 Parcerisas, Pilar. "La dialéctica natural-artificial, 1964-1980" en *L'avantguarda de l'escultura catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989: 74-78.

artificial en el orden de las propuestas efímeras. Insistirá en esta línea *modernista* de lectura en sus últimas publicaciones.[363]


Fig. 115

Aunque estas relaciones transversales son interesantes, en la medida en que buscan hilos de sentido, las referencias básicas a las similitudes visuales con obras de artistas catalanes o extranjeros no abren puertas a una interpretación en profundidad porque es demasiado abstracto y superficial. Las etiquetas *modernista*s sellan el trabajo y parecen situar estas prácticas como derivativas de movimientos modernos que no se dieron en nuestro país o al menos no fueron comprendidos desde sus ortodoxias originales. Parcerisas propone – a mi entender de manera precipitada– una relación directa entre ciertas obras de Ribé y de Fina Miralles con las del "Land Art". Lo mismo ocurre en la reciente tesis doctoral de Laura de la Mora Martí que parte de las etiquetas *modernista*s de la historia del arte canónico para interpretar obras que no estaban en las mismas coordenadas, seguramente con la (buena) intención de dar un

363 Vid. Parcerisas, Pilar. "Arte y naturaleza" en Conceptualismos(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980. Op. cit., 2007: 86.

nivel “internacional” a la producción de las artistas poniéndolas en relación con muchas y variadísimas propuestas de artistas de países muy diversos.[364]

En mi opinión, no todas las artistas que trabajan con y desde la naturaleza en los años 70 son candidatas a formar parte de esta tendencia llamada Land Art o Earth Art. La lectura de la noción de naturaleza, en el caso de Àngels Ribé y de Fina Miralles es interesante cuando se tiene en cuenta la noción de naturaleza en sus poéticas personales y profundizar en su singularidad.

Por otro lado, es interesante fijarse que Parcerisas en el capítulo citado dedica mucha más atención a las obras de Francesc Torres y de Pere Noguera que a Àngels Ribé. Un énfasis que ha rectificado –quizás porque la presión del feminismo y de las historiografías críticas en estos últimos años– en su reciente libro sobre el conceptualismo. Una publicación que recoge su inmenso archivo y ha sido fruto de su tesis doctoral.[365] Sin embargo, la óptica de esta crítica de arte vuelve a insistir en situar aquellas piezas de Ribé en el marco del posminimalismo, relacionándolas esta vez con las de Francesc Torres y argumentando que ambos artistas compartieron “una visión similar de la naturaleza como fenómeno físico”.[366] Como veremos, la visión de la naturaleza de Àngels Ribé va mucho más allá de este empirismo base que señala Parcerisas. Un sutil matíz sutil que también observó Victoria Combalía cuando escribió en la época.[367]

Jane Blocker, en su revisión de la historia de la performance en los 60 y 70 en Estados Unidos señala que muchos artistas de aquellos años empiezan a trabajar con y en la naturaleza para después pasar a la acción con el cuerpo. Ella lo lee como un indicador del deseo de “transparencia”, y una especie de “corte” necesario para lo que considera un deseo de nuevo inicio.[368] Esta podría ser una línea más interesante de

---

364 Mora Martí, Laura de la. “Land art artists? Àngels Ribé y Fina Miralles” en Desplazamientos y recorridos a través del Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé. (Capítulo 3.5) (Tesis doctoral), UPValencia, 2005.

365 Parcerisas, Pilar, *Op. cit*., 2007.

366 Esta crítica insiste en relacionar estas piezas con el “posminimalismo puro”, según escribe después en los fragmentos dedicados a Ribé de su último libro. Parcerisas, Pilar. *Op. cit.*, 2007:84.

367 Victòria Combalía habla del trabajo posterior de Ribé y lo distingue de “aquel cientifismo vulgar al que sucumbieron la mayoría de conceptuales españoles hace unos años”. En Combalía, Victòria. “Àngels Ribé, un nuevo sentido de lo ornamental” en *Batik*, nº54 (marzo-abril), 1980:25.

368 Blocker, Jane. *What the body cost. Desire, history and performance*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2004.

aproximación crítica al tema que surge en el debate crítico sobre esta primera producción de Ribé.

Las ***Interseccions*** **(1969)**: **Intersecció d'una onada, Intersecció de pluja i Intersecció de llum** también son acciones de la artista en solitario en entornos naturales y urbanos en estos años y en el ámbito geográfico de la comarca del barcelonés que también fotografía para documentar. La acción es mínima. La primera consta de un metacrilato situado en la playa en el lugar donde rompen las olas. El plástico transparente recoge por momentos las gotas de agua de la ola que quedan adheridas como líquido en una preparación para el microscopio. En la segunda, el metacrilato se sitúa en la calle y recoge las gotas de lluvia como una ventana sin marco. La tercera está elaborada a partir de un haz de hilos de nailon anudados entre dos árboles, más unidos en un extremo y abiertos como un abanico en el otro, de manera que parecen las cuerdas de un arpa cuya función es “cortar” la luz del sol como las lamas de una persiana. Aunque cada acción funciona por separado, Ribé me explica que las tres acciones/intervenciones procedían de "un mismo impulso poético"[369] y que, como las anteriores, no las realiza en motivo de una exposición, sino como parte de su proceso artístico personal y en solitario. La artista las considera acciones aunque después las expuso en forma de reproducción fotográfica y también en publicaciones. Actualmente, en formato de fotografía en blanco y negro, forman parte la colección del MACBA (Barcelona).


Fig. 116

[369] En conversación telefónica del 9 de agosto, 2004, cuando le pregunté si podríamos entenderlas como parte de una única obra.

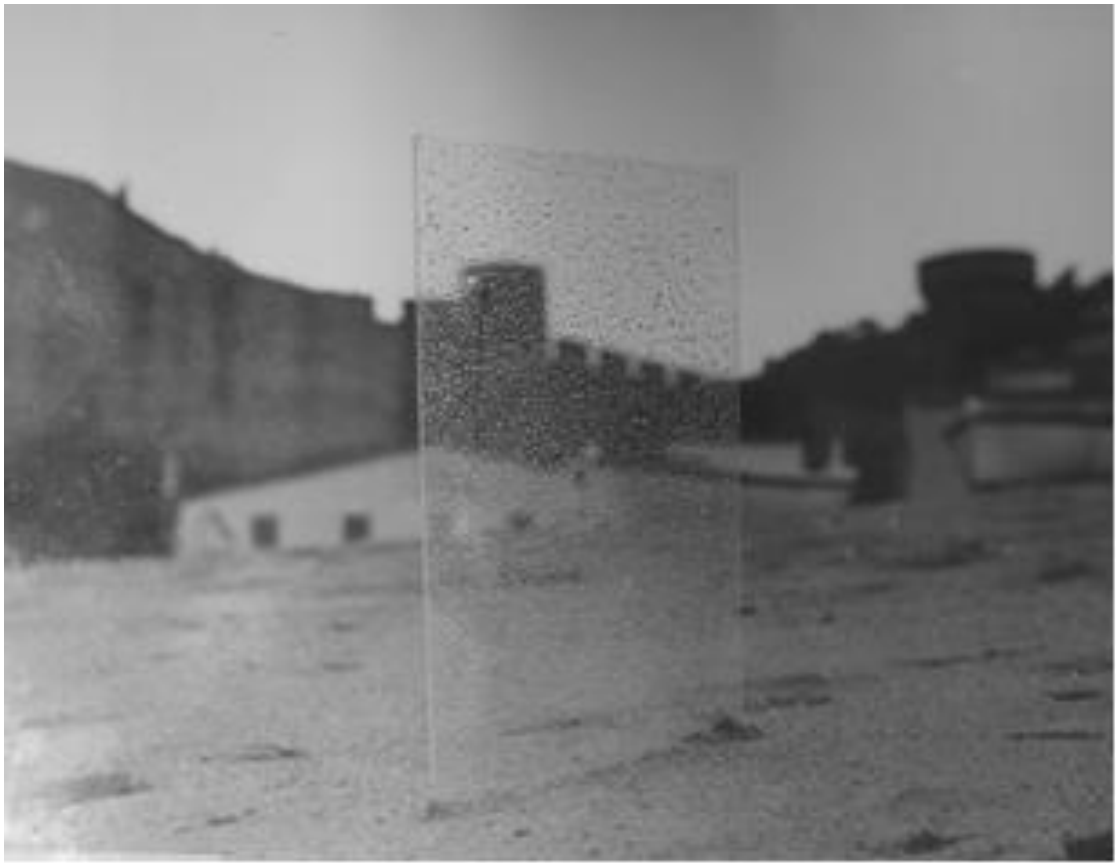


Fig. 117



Fig. 118

Las piezas son comentadas por primera vez en 1973, cuatro años después de su realización y con motivo del artículo que elabora la crítica de arte norteamericana Cindy Carr en el *Chicago Express*[370] para presentar a esta artista y a Francesc Torres en la escena artística de Chicago, ciudad donde vivieron un tiempo y se integraron en la escena alternativa del arte, como detallaré más adelante. Carr pone de relieve el paralelismo en el trabajo de ambos artistas catalanes a partir del interés que comparten por observar los fenómenos físicos y dar a esa mirada un sentido diverso del de la ciencia. Curiosamente, esta crítica cita a menudo declaraciones literales de Torres para comentar las obras y en ningún momento aparecen comentarios de Ribé. En el artículo se percibe un cierto esfuerzo didáctico para explicar estas prácticas artísticas desmaterializadas que, aunque estaban más extendidas en USA, en Chicago eran conocidas por un pequeño circuito y poco comprendidas más allá del círculo de artistas que las practicaban.

En el artículo de M. Josep Balsach anteriormente citado, la crítica de arte y también poeta, capta el aspecto literario de esta obra, más allá de su aparente "cientifismo" – que es en cambio la característica que pone siempre de relieve la crítica formalista de ayer y de hoy. Balsach relaciona la idea de "registro" (objetivo) con la de "huella" y "memoria singular" (de carácter subjetivo). Por lo tanto, la acción de Ribé puede comprenderse como una mediación que hace visible a través de la "huella material" lo que es realmente la "huella de la memoria visual y experiencial", una visión que Balsach llama "experiencia eidética". Es una lástima que este texto sea tan breve y que Balsach no haya hecho posteriormente una lectura más extensa del trabajo de Ribé porque podría aportar una interesante densidad teórica en la interpretación de sus obras. Guiada por este texto, las "intersecciones" de Ribé exploran un sentido de la percepción que produce un "corte" en la literalidad de los hechos y abre la dicotomía subjetivo/objetivo permitiéndonos disfrutar de la dimensión interna y poética del hecho cotidiano, casi como una revelación. Se trataría de tomar conciencia de que es nuestra manera de ver la que intersecciona con la realidad nutriéndose de lo que obtiene en primera persona a partir de lo que sucede a nuestro alrededor.

Durante estos años en Barcelona, Ribé participa en dos de las primeras manifestaciones públicas importantes en la historia del arte conceptual en Cataluña, tal y como se ha escrito. Su vinculación con los/as artistas catalanes que estaban también

370 Carr, Cindy. "Conceptual Art? It's…the Complex Implications of Invisible…" en Chicago Express, 1973:10-11.

interesados/as en desarrollar propuestas en la línea de la acción, el objeto, la performace, la instalación, etc… no es difícil porque, según me cuenta, se trataba de un reducido círculo de personas que enseguida se van conociendo y se involucran mutuamente en las actividades que van generando. Ribé participa en la película colectiva titulada "1219 m3" en Vilanova de la Roca y en la exposición *1a Muestra Comunicación de Arte Actual* (Hospitalet de Llobregat, 23 de diciembre 1972– 14 de enero, 1973). Esta muestra presentaba públicamente gran parte de las propuestas de una generación descontenta con los planteamientos artísticos que imperaban, concretamente tanto con la pintura tradicional que se enseñaba en las escuelas de arte como con las prácticas pictóricas afines a las estéticas informalistas y “poperas” que constituía la práctica artística moderna "hegemónica".

"1219 m3" de Vilanova de la Roca (17–18–19 de julio, 1972) fueron dos películas hechas a partir de las filmaciones de las acciones que varios/as artistas (Abad, Benito, Corazón, Cunyat, García Sevilla, Llimós, Muntadas, Pazos, Ponsati en el primero y Àngels Ribé en el segundo junto con las de Alicia Fingerhut, Manuel Rovira, Olga Pijoan, Jaume Sacs y Carles Santos) realizaron utilizando el espacio del frontón de la casa que la familia de Muntadas tenía en Vilanova de la Roca. Cada uno/a participó en las películas con un fragmento filmado de 3 minutos. El título hace referencia a la capacidad en m3 de aquel espacio físico que se utilizó como plató.



Fig. 119

Àngels Ribé realizó la acción ***Transport d'un raig de sol* (1972)**. La filmación de la acción mostraba el recorrido de la artista en diagonal y de espaldas a la cámara. A medida que avanzaba, su cuerpo iba haciendo de pantalla al reflejo del sol que se proyectaba sobre ella a partir de un espejo colocado en el suelo. El reflejo se va moviendo desde los pies a la cabeza, mientras ella avanzaba. Finalmente, la artista llegaba al ángulo final, momento en que el punto de luz reflejado demarcaba también la medida de su altura en el espacio.[371]



Fig. 120

"Comunicació d'art actual" fue un concurso–exposición que organizaron un grupo de artistas (Juli Boadella, Isidre Manils, Jaume Maymó, Josep Parera y Josep Serra) que querían renovar la clásica convocatoria de certámenes artísticos y crear un escenario para las nuevas investigaciones llevadas a cabo por los artistas, que estaban utilizando medios que no eran ni la pintura ni la escultura. Ribé presentó ***Tres punts* #2 (1972)**, una segunda versión de una propuesta iniciada en el año 1970 y que después tendrá continuidad en *Three points* #3, #4 y #5 que realizará ya en Estados Unidos. La idea que genera estos trabajos es la posibilidad de visualizar una forma

[371] En el libro de Pilar Parcerisas esta acción tiene otro título, el de *Ombra-corda (Sombra-cuerda)*. Cfr. Parcerisas, Pilar. *Op. cit.*, 2007: 129. Es curioso porque otra de las obras de Ribé aparece con un nombre extraño en el libro de Parcerisas: me refiero a la acción *Relation between the position of Particular Body and Gravity* (1973) que la crítica llama *Mà /Sang*.

triangular a partir de la luz, la sombra y un objeto opaco que, en el caso de la acción de Hospitalet será su propio cuerpo.



Fig. 121

En ***Tres punts* #1**: el triángulo se forma a partir de una cuerda que va de lado a lado de dos paredes. La luz proyectada, al interceptar la cuerda, crea la sombra de una línea que constituye los dos catetos de esta forma triangular.

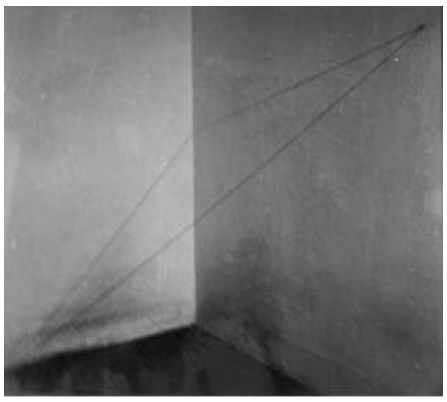


Fig. 122

En ***Tres punts* # 2**, su propio cuerpo y la sombra que este proyecta son los dos catetos del triángulo que se cierra con la linea que trazamos ópticamente a partir del extremo de su cabeza hasta el suelo, uniéndola en el extremo superior de su sombra.


Fig. 123

Como es habitual, la artista fotografía esta acción y la imagen se incluye en el catálogo de la citada *1a Muestra de Arte Actual* (Hospitalet de Llobregat, 23 de diciembre 1972 – 14 enero, 1973) reseñada con entusiasmo y detalle por el crítico de arte Alexandre Cirici en las páginas de la revista *Serra d'Or*. En este artículo Cirici no cita por el título esta aportación de Ribé y la describe de una manera un tanto confusa. Sitúa a la artista entre los que había empezado a llamar "los conceptuales" porque ofrece una buena representación de esta tendencia (entre otras que va detallando: "minimal", "los semánticos", "la poesía concreta" y el *body art*).[372]

Three Points #3 es una acción que realiza ya en Estado Unidos y completa de manera muy interesante las otras dos versiones. En este caso es ella misma quien constituye, en un primer momento, el lado de una parte del triángulo que se dibuja sobre una pared donde una cuerda negra se halla sujeta en otro punto del suelo. Luego, su cuerpo se va desplazando bajo la cuerda negra, para detenerse en diversos puntos del interior del triángulo que se forma siempre gracias a la posición de su

[372] Cirici, Alexandre. "Comunicació a l'Hospitalet" en *Serra d'Or*, año XV, nº 161 (15 febrero), 1973: 39-41.

propio cuerpo. Cuando está en el centro, la figura que aparece es una pirámide o una montaña, dos triángulos a lado y lado, la multiplicación de una forma, y, al final, su cuerpo vuelve a encarnar la pared de 90 grados del isósceles en el otro extremo.

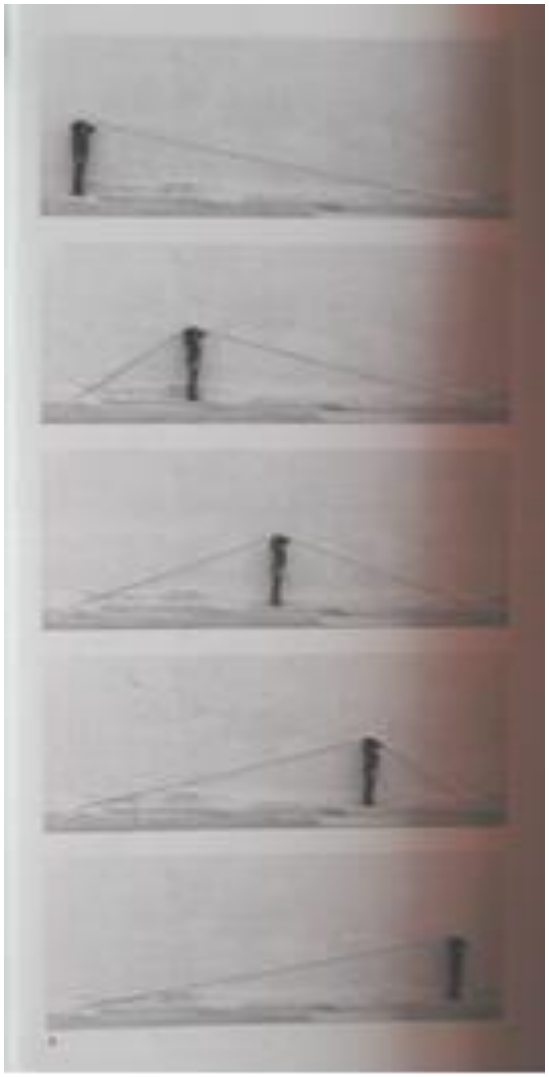


Fig. 124

Las fotografías de la acción han estado reproducidas en muchas ocasiones y recientemente han pasado a formar parte de un archivo de performance de mujeres.[373] El artista y escritor Antoni Llena ha realizado una observación interesante de estas tres acciones que toman el triángulo y la medida como base de trabajo, aunque luego el desarrollo del argumento queda un poco simplificado. Se da cuenta de que en estas experiencias la artista no sólo estaba jugando con "la presencia" desde un punto de vista físico, como harán las prácticas conceptuales más ortodoxas, sino que está

[373] La obra ha pasado a formar parte de un archivo feminista online desde 2013: http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=296&e=a&v=&a=A%CC%80ngels%20Ribe%CC%81&t [Consultado en 15-08-2015].

afirmando la importancia de dar medida al mundo desde sí, una cuestión que él considera "metafísica":

> "Si Àngels Ribé sempre es manté atenta a allò que la sobrepassa, per una altra, procura refredar la temptació de transcendència. El seu sentit metafísic – un sentit que li manté a ratlla la temptació mística – no es cansa de dir, de dir–nos, que qualsevol espai és el centre de l'univers".

Llena se da cuenta de que en el caso de Ribé, su cuerpo nunca la representa en primera persona de manera autobiográfica, sino que la mantiene como figura anónima y a través de la presencia rescata algo que no sabe nombrar bien pero intuye:

> "La gran aportació que fa la "presència" d'Àngels Ribé en l'espai creatiu femení del segle XX es que la seva presencia no vol ser un acte reivindicatiu de psicologia, de fisiologia o de sociologia femenines, sinó un testimoni subtil de la particular capacitat metafísica d'aquesta condició femenina"[374]

En este sentido, sería interesante continuar esta reflexión a partir de las reflexiones de la filósofa Chiara Zamboni en el libro que ha dedicado al tema de la presencia desde el pensamiento de la diferencia sexual.[375] Un tema abierto para un futuro artículo.

4.4. La primera estancia en los Estados Unidos: Chicago, 1972–1974.

– Acción: *Relation between the position of Particular Body and Gravity* (1973) en colectiva en Studio Works (Berkman, Crane, Ribé, Torres), Chicago, 22–23 septiembre, 1973. (Reproducida posteriormente como proyecto en *Qüestions d'art*, Universitat Autònoma de Barcelona, nº28, 1974).
– Acciones: *Association #1: Cut, Interruption of Skin's Continuity*[376] (1973), Chicago (del conjunto de *Eruption– Contraposition – Association*). Otras piezas fotografiadas: Association 2, 3, 4.

---

374 Llena, Antoni. *Op. cit.*, 2011: 51.

375 Zamboni, Chiara. Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvisazioni. Nápoles: Liguori, 2009.

376 En el pie de página del catálogo del MACBA dice *Solution of the Skin's Continuity.*. y creo que se trata de un error.

– Acción *Geometría invisible (*1973).

– Invisible Geometry 2, (1973).

– *Six Possibilities of Occupaying a Given Space*, 1973.

– *North– South–East– West* (1973) en N.A.M.E Gallery, Chicago.

– *Light Interaction* y ***Wind Interaction* (1973)** en ***Outdoors–Indoors (*1973), Evanston Arts Center, Illinois, julio, 1973 y en *TriQuaterly* (Northern University, Evanston), nº 32, Invierno, 1975.**

– *Acumulation–Integration* (1973) en "Conceptual Events", 27th Festival del Evanston Arts Center, Illinois (15–16 de septiembre, 1973) y en el evento "Nature into Art" (9–27 de octubre, 1973) , The Renaissance Society, Chicago (University of Chicago).

– *Stimulus – Reaction*, 1974, "25 Years to 2000. An Event on Conceptual Art" (Enero del 3–18, 1975) N.A.M.E. Gallery, Chicago.

– *Real – Real / Real – False*, 1974, "25 Years to 2000. An Event on Conceptual Art" (enero del 3–18, 1975) N.A.M.E. Gallery, Chicago y en "Réel – Faux", Vehicule Gallery de Montreal, Canadá, 1975.

En 1972, Ribé finalmente puede realizar su sueño y parte a los Estados Unidos. El primer destino fue Chicago, dado que dispone de alojamiento en casa de unos amigos. El viaje lo hará con Francesc Torres a quien había conocido en París y con el que forma pareja durante unos años. Aunque la ciudad no es un núcleo muy activo de arte de vanguardia, ambos contactan con artistas y centros alternativos y son invitados a participar en diversas exposiciones y festivales artísticos de vanguardia. En esta etapa, participan los dos, cada uno con su obra propia, independiente del otro. Durante el año 1973, Ribé hizo su primera acción utilizando su propio cuerpo en una convocatoria colectiva en Studio Works de Chicago y participó en exposiciones y eventos organizados por la N.A.M.E Gallery, Chicago, una *non–profit*. Será seleccionada para los festivales de Evanston Arts Center, Evanston, Illinois y estará presente en una exposición en la prestigiosa The Renaissance Society, de la Universidad de Chicago.

La primera acción donde aparece ella misma es ***Relation between the position of Particular Body and Gravity* (1973)**, presentada en unas jornadas en las que también participan otros artistas (Berkman, Crane, Ribé, Torres) en el Studio Works, Room 311/1105, W Lawrence, en Chicago en setiembre, 1973. Según la descripción en su

archivo personal, la obra quiere mostrar que: “el cuerpo humano y su organización siguen las mismas leyes de la gravedad. Esta pieza muestra dos posiciones diferentes de las manos y la percepción de la dilatación de la vena debido a la acumulación de la sangre.”[377]



Fig. 125

Cut (1973) es el título de otra acción que forma parte de la serie realizada también en Chicago, en este caso en solitario y cuyos resultados fotografió e integró en una serie que llamó “associaciones o erupciones”. Forman parte de la misma: ***Association #1: cut, interruption of skin continuity*** y ***Eruption–contraposition–association***.[378] Se trataba de captar visualmente interrupciones en la superficie del suelo urbano, a un nivel epidemiológico, es decir, a nivel de texturas visuales que presenta el suelo de asfalto o cemento cuando irrumpe la fuerza de la naturaleza u otros elementos.

[377] Archivo personal de la artista en inglés. Traducción libre de la autora.

[378] Títulos según etiquetas de las fotografías de su archivo personal, que me prestó para digitalizarlas.



Fig. 126

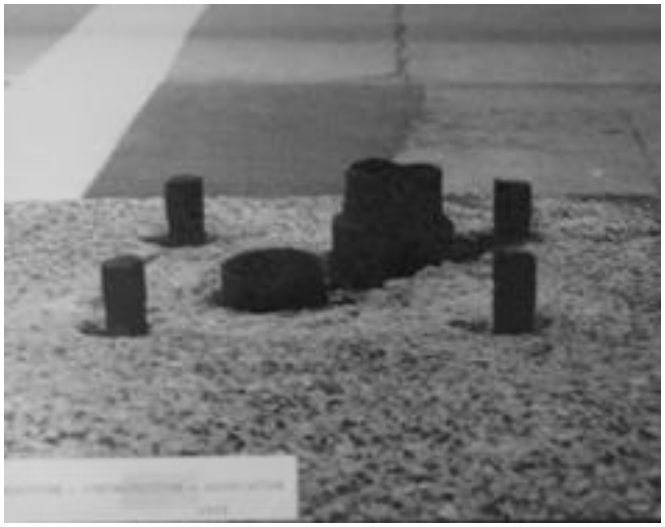


Fig. 127



Fig. 128

Parecen una continuación de sus primeras piezas porque reaparece su interés en dejar un registro de una mirada que busca leer lo que ve en coordenadas nuevas. Confluye la observación del entorno con una actitud que será habitual en otros trabajos, la intención de no manipular la realidad observada y, en cambio sugerir que, de hecho, esta realidad es como la piel de un mapa del tesoro. La mirada se concibe como un "corte" que sin hacer expresivo aquello que ve, lo reconoce significante. Hay un lenguaje, parece decirnos Ribé, que brota en los contrastes y las interrupciones en la superficie del suelo. La piel revela un cuerpo que respira bajo la normalidad. La primera crítica de arte catalana que le dedica un texto con profundidad es Maria Josep Balsach, en 1986, y escribe:

> "Els treballs que donen continuïtat a aquesta idea anteriorment desenvolupada són denominats *Associacions* (*Erupcions*, 1973). Aquests parteixen –tal i com indica el seu nom– de les relacions per textures morfològiques o analògiques de distints elements, presentats en treballs de fotografia trets de la realitat: l'herba amb el metall, l'herba ambv el tall (fissura), l'herba i el pèl, etctec, així com diverses associacions que proporcionen els estrats de paissatges industrials. Petja i pàtina d'un mur desconxat, una xemeneia, un pèndol…".[379]

Esta línea de trabajo de Ribé encuentra continuidad muchos años después, como veremos, en una obra llamada *Ornamentation: the unrelated Object* (1979) que en este caso quiere desdoblar una doble dimensión del lenguaje –semiótico y casi–simbólico– que halla en la realidad empírica, en el paseo cotidiano.

***Geometría invisible (*1973)** es otra acción que hace y fotografía. No tengo referencia de que se realizara para ningún evento concreto. Se trata de un díptico de dos fotos que captan su rostro de manera frontal. En uno, sus ojos miran hacia la izquierda y en la otra hacia la derecha. Su intención era crear un ángulo sin ningún otro elemento, solo con la mirada. La fotografía cumple un papel primordial y es constitutiva de la acción. La acción vuelve a ser mínima como las anteriores y subraya el interés en explorar la capacidad sutil de la mirada para hacer posible crear realidad.

---

379 Balsach, Maria Josep. *Op.cit*., 1986: 157-58.



Fig. 129

Ribé sigue siendo escultora en esta acción porque está interesada en modelar la forma. Pero en vez de tomar un material conocido y manipularlo, su trabajo es casi imperceptible, modela con la vista el espacio como materia. Las formas nacen a través del movimiento de los ojos, como si existieran desde siempre y fueran solo reveladas a través de una experiencia en primera persona con una mirada creadora, En las entrevistas, la artista me comenta:

> "Hay en el mundo, si lo observas bien observado, cosas que no son obvias pero están ahí. Mirar bien, saber ver, si sabes mirar más allá de las apariencias vas encontrando más cosas y no sabes dónde acaba la realidad, es como las pieles de cebolla, sacas una y siempre hay otra y otra, siempre hay más para ver"
>
> "Todo tiene que ver con todo".[380]

Six Possibilities of Occupying a Given Space **(1973)** es otra acción mínima, en este caso a partir del movimiento de los dedos de una mano. La mano también será un elemento que volverá a utilizar en una de sus instalaciones posteriormente. En este caso, se trata de una mano apoyada en una superficie plana que, foto a foto, va abriéndose, dedo a dedo, hasta que queda desplegada completamente y ocupa el máximo espacio. La forma de ir desgranando la acción, en seis fotografías en blanco y negro, la asemeja a los experimentos fotográficos sobre la captación del movimiento

[380] Las dos citas pertenecen a una entrevista realizada por la autora en agosto de 2004 (documento audio).

de la fotografía de finales del XIX. En este caso sin embargo, el interés está puesto en el espacio como material y en el cuerpo como volumen. Unos intereses que siguen situando su investigación en parámetros carácter escultórico y performático al mismo tiempo. Sin embargo, la pieza también acepta, creo, una lectura en clave de significado.



Fig. 130

Los minimalistas norteamericanos ocupaban el espacio literalmente con sus formas y volúmenes simples, geométricos, de corte industrial. Habían convertido al espectador/a en volumen en el espacio, para crear una experiencia fenomenológica

que insistía en situar al mismo nivel tanto el espacio y el tiempo del arte, como el espacio y el tiempo del espectador. Por ejemplo las “L beams” de Morris, en la que la presencia real de los grandes volúmenes en forma de “L” nos hace tomar conciencia de nuestro volumen y dimensiones en el espacio. Las acciones mínimas de Ribé, si bien pueden estar relacionadas con la intención de crear conciencia sobre nuestra presencia en el espacio, parecen ser, al mismo tiempo, una réplica irónica respecto al minimalismo. La discreción, la simplicidad y lo lúdico son características de las acciones de Ribé que ponen entre comillas la grandilocuencia masculina inscrita en el gesto de concepción minimalista que se impone.

Estas acciones–documentos fotográficos iniciales de Ribé se han reproducido a menudo en catálogos de exposiciones de recuperación del conceptual catalán y español, pero no tienen reseñas críticas en la época.[381]

Por otro lado, Ribé también expuso en N.A.M.E. Gallery. Se trataba de una iniciativa de un grupo de 6 artistas que acaban de graduarse en el Art Institute de Chicago y que fundaron ese mismo, en 1973, un espacio que para jóvenes que no estaban exponiendo en galerías comerciales. La artista se vincula de forma natural con este grupo durante sus años en esta ciudad, porque compartía con ellos la idea de que el arte había de funcionar de manera independiente al mercado comercial. Realiza dos propuestas individuales: *North– South–East– West*, 1973 y *Real–Real / Real–False* 1974 y al año siguiente participa en una colectiva que celebra "25 Years to 2000. An Event on Conceptual Art" (enero del 3–18, 1975). Más adelante la encontraremos también compartiendo eventos y exposiciones con algunos de estos artistas de Chicago en otros lugares de Norteamérica.

North– South–East– West,[382] 1973 consistió en una instalación pensada para el espacio de N.A.M.E. que consistía en dos pasillos estrechos que se interceptaban formando un ángulo. En este ángulo Ribé situó el mapa de Chicago en el suelo, orientado según los cuatro puntos cardinales que son los que rigen también en la ordenación de esta ciudad. Los puntos cardinales estaban señalados también en las

---

381 La primera vez en *…Fuera de Formato*. (centro Cultural Villa de Madrid). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983: 90. Después la mayoría en *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980… Op. cit.,* 205. Algunas también en *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006: 139.

382 En mi archivo esta acción-instalación aparece con el título *Chicago*, que es como me la relató durante las entrevistas.

paredes de la galería y a partir de cada uno de ellos se prolongaba una línea recta con cinta adhesiva negra, que se cruzaba justamente en un punto del mapa: el lugar que ocupaba la galería. Sobre este punto Ribé había situado también una brújula orientada. Por lo tanto, la idea desarrollada era mostrar la coincidencia del lugar físico, real, con el figurado en el mapa.[383]



Fig. 131



Fig. 132

[383] Cirici apunta que en relación a esta acción, Ribé le explica: "Relacions entre els quatre punts cardinals i l'estructura dels carrers de la ciutat" en *Serra d'Or*. año XVI, nº.172, (15 de enero), 1974:47.

Evanston Arts Center era una organización no lucrativa dedicada a la enseñanza de artes visuales que ofrecía también talleres, conferencias y, exposiciones de arte y programas de teatro en una población cercana a Chicago. Àngels Ribé presenta dos obras: **Light Interaction** y **Wind Interaction** en una intervención que titula globalmente: *Outdoors–Indoors (*1973). La artista sitúa una luz artificial (bombilla) y un ventilador funcionando en un espacio interior y después en la naturaleza, encendidos durante 24 horas.[384] La exposición la realiza al lado de la obra *Motion* de Francesc Torres. Las fotografías aparecieron también como proyecto de artista en el número 32 de la prestigiosa revista *TriQuaterly* (Northern University, Evanston), nº 32, Invierno, 1975.

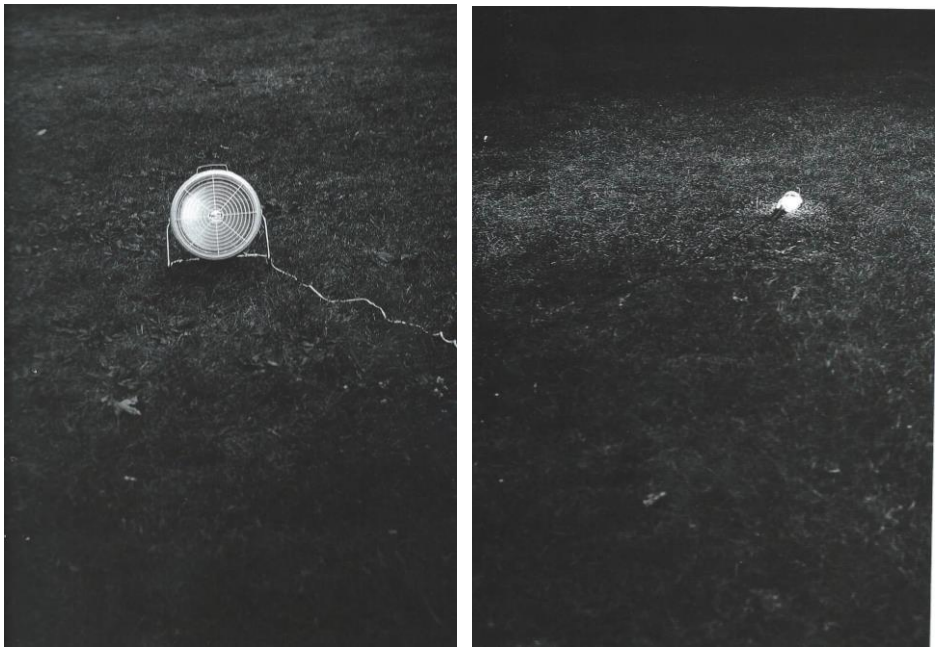


Fig. 133

Acumulation–Integration **(1973)** fue una intervención realizada en la sección "Conceptual Events" del 27th Festival de Evanston Arts Center, en septiembre de 1973. Este festival contaba con un jurado especializado que seleccionaba las obras que participaban a través de documentación presentada por los/las artistas e incluía secciones de pintura y escultura y un pequeño grupo de trabajos conceptuales y

384 También parece que presentó el ventilador o quizás solo la fotografía en *Informació Art Concepte*, en la Llotja del Tint, Banyoles, 1973. Ver Cirici, A. "El Arte Conceptual en Cataluña (II)" en *Gazeta del arte* (Barcelona), 4 de enero, 1976: 23; *Qüestions d'Art* (Barcelona) núm. 28, 1974: 24 y en Cirici, A. "Arte de los medios alternativos" en *Artes Plásticas* (Barcelona), nº 26 (septiembre-noviembre), 1978: 22.

actividades educativas (cerámica, demostración de tejer, danza…), música, cine, actividades para niños/as y otras muchas actividades durante un fin de semana. Aunque hay premios, no tengo documentado que su trabajo recibiera ninguno.

Acumulation–Integration (1973) puede considerarse parte de la serie *Interaccions*, según aparece en el artículo de Maria Josep Balsach.[385] Se trata de una intervención en la playa cercana al lago Michigan, con el que colindaba el centro de arte de Evanston. Ribé deja funcionando durante 8 horas una manguera en la parte alta de la playa, un poco alejada del mar.

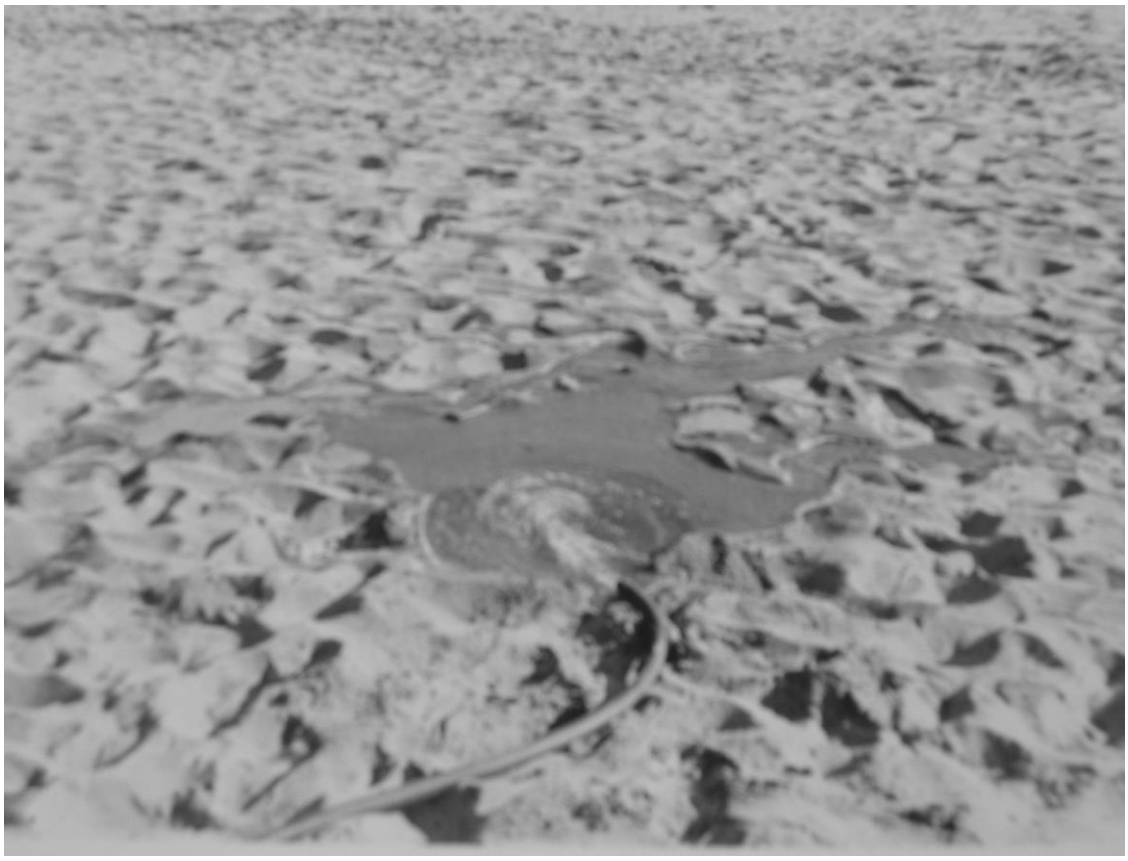


Fig. 134

El agua va abriéndose paso, como si de un río se tratara, creando una especie de delta o desembocadura en la arena que acaba saturándola y creando una especie de lecho que se dirige y conecta con el mar. La idea era recrear un proceso natural, donde las formas aparecen y desaparecen sin intervención humana, se forman y se deforman sin finalidad determinada por la artista. Vemos que su trabajo insiste en esa primera idea inicial de reflexionar sobre qué hace artística una forma, su interés en el

385 Balsach, Maria-Josep. *Op. cit*., 1986: 160-161.

propio proceso de conformación de la forma y su idea de que la forma artística nace en la mirada subjetiva que la destaca del entorno y la considera relevante en una dimensión no utilitaria. De la misma manera conserva el tono poético de todas sus acciones, la idea de un reencuentro entre el agua dulce con el mar para disolverse en la inmensidad, no deja de hacernos pensar en la metáfora del río y el final de la vida humana. Aunque en la presentación del trabajo Ribé insiste en una neutralidad cientifista:

> "My intention with this series of works is to approach nature and physical phenomena. They are concern with perception, ome of them trying to give new information others recreating artificially physical laws".[386]

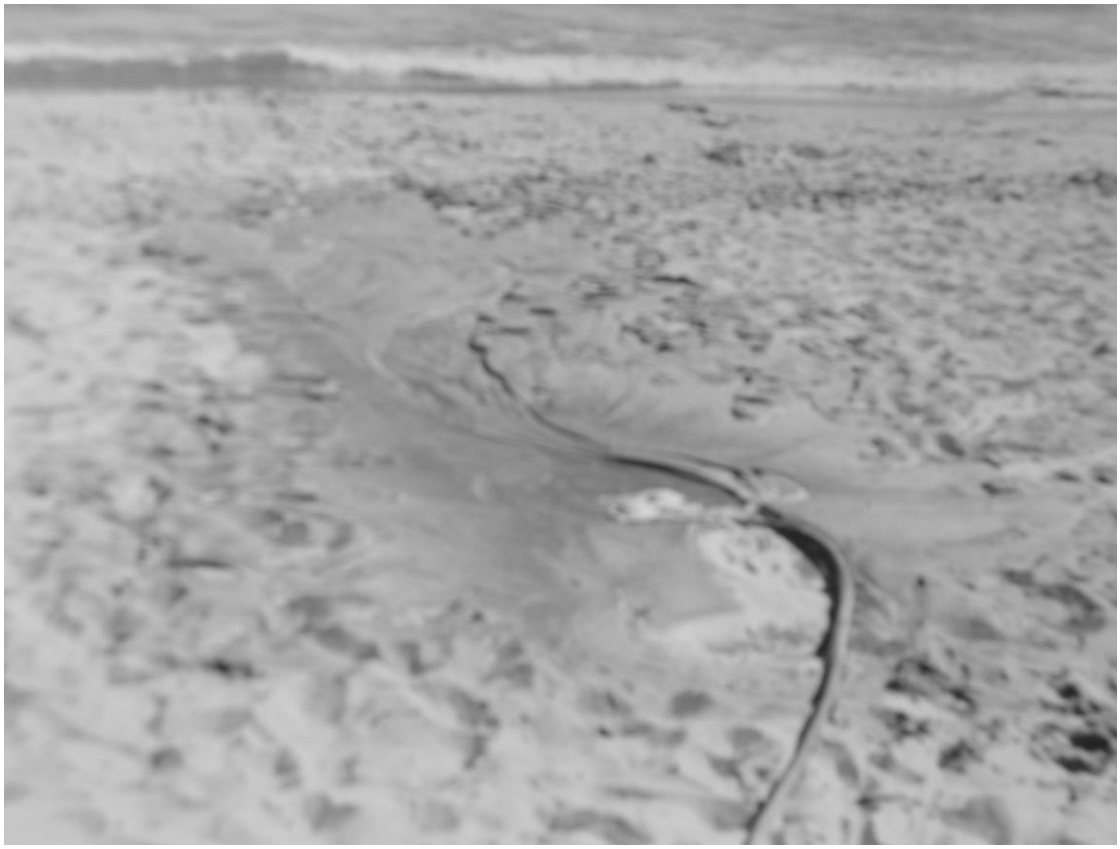


Fig. 135

La documentación fotográfica[387] forma parte de otra exposición titulada "Nature into Art" (9–27 octubre 1973) que reunió obra de 8 artistas (Phil Berkman, Mike Crane, Àngels Ribe y Francesc Torres, Charles Arnoldi, Rafael Ferrer, Alan Sonfist, William Wiley) en la *The Renaissance Society*. Formó parte de la sección de eventos

386 En el catálogo de cuatro hojas *Nature into Art*. Chicago: The Renaissance Society/University of Chicago, 1973.

387 Según el catálogo *L'art conceptual espanyol en la col.lecció Rafael Tous*. Hospitalet de Llobregat: Ajuntament de l'Hospitalet, 2002:90.

conceptuales que fue titulada: "Generalizations, Integrations, Relations" (Phil Berkman, Mike Crane, Àngels Ribe i Francesc Torres). De los ocho artistas, Àngels y Francesc fueron los únicos catalanes, los demás son norteamericanos, aunque uno es de origen puertoriqueño. Àngels es la única mujer. La exposición incluía también "Meteorological Optics", 43 fotografias en color de Dr. Alistair Frase profesor de Ciencias Atmosféricas de la Universidad de Pensilvania, cedidas por la Smithsonian Institution. *The Renaissance Society* era un prestigioso centro vinculado a la Universidad de Chicago. Fundado en 1915 se dedicaba desde sus inicios al desarrollo y difusión del arte contemporáneo. Durante los años 20 y 30 habían expuesto artistas europeos de vanguardia como Matisse, Picasso, Albers, Miró, en aquellos momentos contaba ya con un largo historial de exposiciones de tipo diverso. Dedicaba también atención especial a artistas de Chicago y del Midwest, y tenía también una programación de eventos musicales, de danza, cine, debates, etc. Cuando lo visité a principios de los 90, se mantenía activo y era uno de los espacios no–lucrativos importantes en la escena del arte contemporáneo.[388]

El marco conceptual general de aquella exposición registraba aquella tendencia del momento de trabajar con fenómenos naturales con finalidades diversas en los llamados "eventos conceptuales". En el folleto de la exposición se destacan características de estas aproximaciones artísticas: el interés por la percepción, un cierto interés por la observación casi científica, por la sensualidad y calidad evocativa de los materiales naturales, y cierta dimensión ecológica en algunos trabajos. Se transcribe también una declaración de Àngels Ribé sobre su punto de partida: "Mi intención en esta serie de trabajos es aproximarme a la naturaleza y a los fenómenos físicos. Estos trabajos tienen que ver con la percepción, algunos intentan dar nuevas informaciones y otros recrean artificialmente las leyes físicas".[389]

El texto de Cindy Carr mencionado, publicado en febrero de 1973,[390] es el primer artículo que pretende dar una cierta perspectiva crítica a sus primeros trabajos. Carr los comenta en paralelo a los de Francesc Torres de los mismos años, como he comentado, y ambos están ilustrados con fotografías. La autora hace un pequeño recorrido desde la formación de la artista hasta las obras de aquel año y lee estos trabajos en el marco del arte conceptual, aunque parece aprovechar también para

388 www.renaissancesociety.org [Consultado: 12-09-2015].

389 Ribé. Àngels. *Op. cit*.,1973: no-paginado.

390 Carr, Cindy. "Conceptual Art? It's …the Complex Implications of Invisible…" en *Chicago Express* (Chicago), 14-20 febrero, 1973:10-11.

difundir a un público poco especializado las cuestiones generales del conceptual, como indica el título del artículo. En el caso de Ribé, se explica también a partir de su primer contexto de aprendizaje en el taller de Kowalski, que es físico y artista, y que le proponía una aproximación al arte de manera integrada y global.

Ribé sigue haciendo exposiciones también fuera del estado de Chicago. Participa en el "Conceptual Art Festival" en la Universidad de Lexington, Kentucky, en donde, según anota Pilar Parcerisas, la artista presentó una pieza llamada *Anulation*, una acción con un árbol y una cuerda. El ejercicio ilustraba una teoría física que demuestra que "dos fuerzas iguales actuando en direcciones opuestas sobre un objeto se anulan, permaneciendo el objeto en el mismo lugar".[391]

4.5. Nueva York, 1974

Colectivas:
– Galerie des Locataires, New York, 1974.
– 11the Annual Avantgarde Festival of New York, Shea Stadium, NY.
– "Prospective '74" en el Museo de Arte Contemporaneo de la Universitat de Sao Paulo.

Al tiempo que participaba con el Grup de Treball (GdT), la propuesta más comprometida política y críticamente con la escena de la vanguardia (que comentaré más adelante), Ribé continuaba con su trabajo de manera individual en Chicago. A partir del año 1974, recién llegada a Nueva York, tiene una actividad artística que supera los círculos en los que hasta entonces se había movido su trabajo. Quizás podemos considerar que 1974 es un año de despegue de su práctica artística individual, que coincide con el momento en que la práctica conceptual ya circula con más normalidad y existen muchas más iniciativas, incluso de carácter comercial que se han dispuesto a integrar estas nuevas prácticas en sus programas. En Nueva York se mantiene económicamente realizando diversos trabajos temporales como asesora de salud, en una barriada de Brooklyn, diseñadora gráfica o camarera, entre otros.

[391] Aparece mencionada en el libro de Parcerisas, Pilar, *Op. cit.*, 2007: 87, pero no aparece en el catálogo de la exposición del MACBA ni yo tenía registro en mi archivo.

Desde el año 1974 al 1979, su actividad expositiva se concreta principalmente en acciones, vídeos y instalaciones, de las que no queda demasiado registro fuera de su memoria. Participa en buen número de colectivas, enviando obra a diversas ciudades. En Nueva York, en la colectiva ya mencionada (Galerie des Locataires) y en el *11the Annual Avantgarde Festival of New York*, en el Shea Stadium, un evento que organizaba la artista Charlotte Moorman. En el extranjero, su obra se integra en una muestra llamada "Prospective '74" en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo (Brasil).

4.6. Las acciones en *Vehicule Art Inc*, Montreal, Canadá

Las actividades realizadas en Canadá merecen un apartado propio. En el año 1974, Ribé presenta una serie de performances para *Vehicule Art Inc*, en Montreal, Canadá. Se trataba del primer espacio alternativo que se había abierto en esta ciudad en el otoño del año 1972, con finalidades no lucrativas y dirigido por seis jóvenes artistas licenciados en la School Art Institute de Chicago para facilitar el desarrollo de nuevas eventos y estimular al público de la comunidad local.[392] Ribé filmó estas performances y después las envió, en formato vídeo a diversos certámenes.[393] Por ejemplo, *Estímulo/Reacción* estuvo en el CAYC de Buenos Aires, 1975, en un evento que organizó el crítico Jorge Glusberg[394]. Como era habitual, el crítico Alexandre Cirici recibe noticia de estas actividades y escribe dos líneas en *Serra d'Or*.

Las acciones que tengo documentadas son:

---

[392] De la historia administrativa del espacio escrita por Sandra Paikowsky y citada en los archivos de *Véhicule Art* Inc (Montreal): http://archives3.concordia.ca/vparchives/findingaid_en7fonds.html [Consultada 20.08.2015].

[393] He encontrado los archivos de *Véhicule Art* Inc en la Biblioteca de la Universidad de Concordia, en la Concordia University Archives. Hay una carpeta de Ribé, Àngels (1971-73 con 6 elementos, un catálogo y varias fotocopias de fotografías. He escrito, pero no me han contestado

[394] Cirici, A. en "El arte conceptual en Catalunya"(II) en *Gazeta del Arte*, 4 de enero, 1976:23 cita que Àngels Ribé presentó este vídeo en el CAYC de Buenos Aires, 1975 bajo la organización de Glusberg. También cita Cirici, A. en "Arte de los medios alternativos" en *Artes Plásticas* (Barcelona), nº26 (septiembre-noviembre), 1978: 20-24 esta acción-vídeo. Busqué este vídeo en la Fundación Espigas en Buenos Aires cuando estuve en 2008 pero no encontré rastro. http://www.espigas.org.ar/espanol/index.php. [Consultada 20.08.2015].

***Norte, Sur, Este, Oeste*, 1974**

Con una cinta negra delimitaba los cuatro puntos cardinales y la gente se movía hacia las paredes, entonces repartía fotocopias a la gente del lugar en el que cada uno/a se encontraba en la galería (norte, sur, este, oeste).

***Constatation de la présence d'un volume immatériel,* 1974.**

Colocaba un ventilador dentro de la galería en donde había gente. Al enchufar el ventilador las personas se iban desplazando. Ella demarcaba el espacio que habían dejado con un celo blanco en el suelo.

***Réel–Faux*, 1974**

Llamaba por teléfono y todo el mundo escuchaba su conversación telefónica... Después, ella se marchaba de la galería y se reproducía la conversación grabada.

***Stimulus – Reaction*, 1974**

Registraba el canto de una tórtola viva. Después lo reproducía al lado de este pájaro y observaba cómo reaccionaba el animal, si cantaba o no. Registraba el murmullo de la gente hablando en una galería. Después lo reproducía y observaba la reacción de las personas.



Fig. 136



Fig. 137

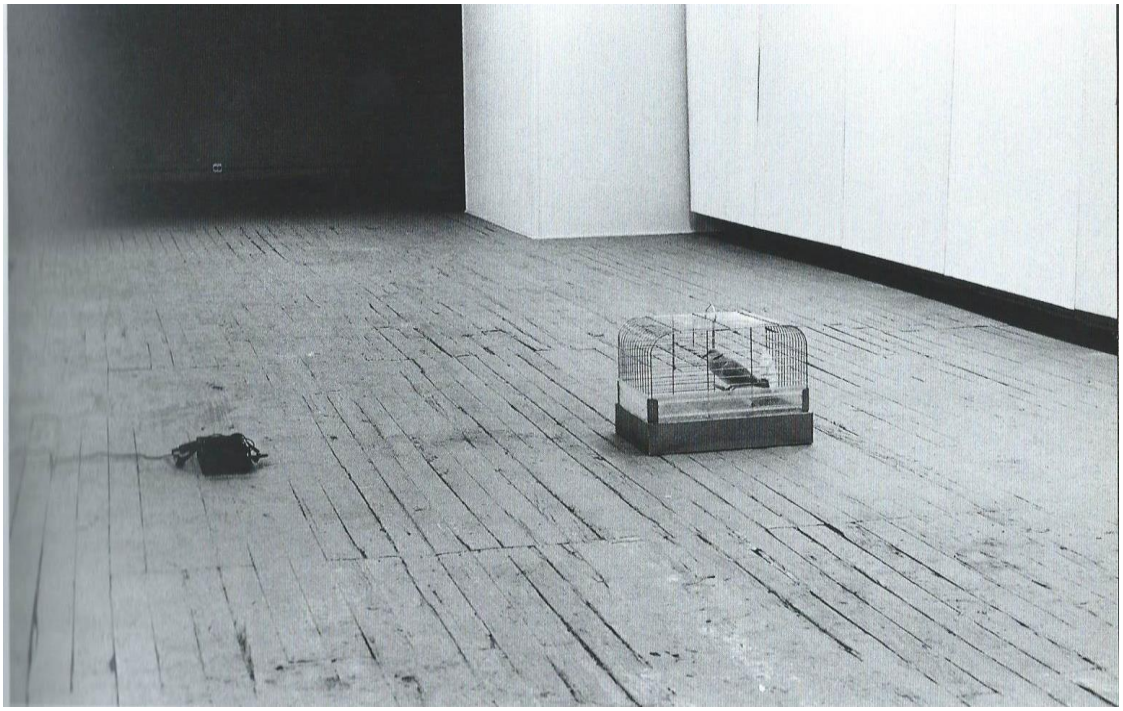


Fig. 138

Las temáticas de estas acciones desarrollan aspectos que también estaban presentes en sus trabajos anteriores: la relación entre lo visible y lo invisible, la idea de moldear el espacio como si fuera un material escultórico, la relación abierta con el público... También percibo un interés por reflexionar sobre el espacio de "la galería como lugar donde se legitima la acción u obra artísica, aunque, en este caso sea un espacio alternativo.

4.7. Los circuitos internacionales del videoarte

– "Flash Art Show" que viaja de Milán a Colonia y a Düsseldorf.
– "Impact Vídeo Art" en la galeria Impact Gallery de Lausana.
– Rencontres Internationales de vídeo. Espacio Pierre Cardin de París.
– III International Open Encounter on Vídeo, Galleria d'Arte Moderna de Ferrara.
– IV y el V Encuentros Internacionales de Vídeo, Buenos Aires (Argentina) en 1975 y 76.
– VI Encuentros Internacionales de Vídeo, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela.
– VII Encuentros Internacionales de Vídeo, 1977, en la Fundación Miró, Barcelona.

A partir del año 1974 destaca su participación en festivales o certámenes específicos de vídeo. En el año 1974 envía el vídeo de sus acciones a una exposición llamada "Flash Art Show" que viaja de Milán a Colonia y a Düsseldorf y a la "Impact Video Art", en la galería *Impact Gallery* de Lausana (Suiza). Según Alexandre Cirici, el 1975 fue un año especialmente caracterizado por el "desarrollo del videotape" entre los artistas catalanes conceptuales.[395] Ribé participa ese año en los *Rencontres Internationales* de vídeo que tienen lugar en el espacio Pierre Cardin de París, en el "III International Open Encounter on Video" en la Galleria d'Arte Moderna de Ferrara (Italia) y a partir de aquí la encontramos también en el IV y el V Encuentros que tuvieron lugar en Buenos Aires (Argentina) en 1975 y 76 y después, en el VI celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela y en el VII, al año siguiente, 1977, en la Fundación Miró. Estos encuentros internacionales estaban organizados por Jorge Glusberg, director del centro de Arte y comunicación (CAYC) de Buenos Aires,

[395] Cirici, A. "Arte de los medios alternativos" en *Artes Plásticas*, nº 26 (septiembre-noviembre), 1978: 24.

Argentina. Según Eugeni Bonet, especialista en la historia del vídeo y la videocreación, calificó de una "estafada porteña" estos encuentros cuando se realizaron en la Fundación Miró.[396]

Estos trabajos en vídeo de Àngels Ribé no se han logrado recuperar por el momento y, en este sentido, es imposible trabajar su contribución a la historia específica del videoarte sin verlos. Hace unos años, en el 1999, a raíz de la exposición *Fora de Camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90* se recuperó una de sus acciones filmadas en 16mm, titulada ***Triangle*** **(1977)**[397] que luego hemos visto en otras muestras colectivas y finalmente en su retrospectiva.[398] La acción es de una gran belleza plástica y conceptualmente muy interesante. En general, podemos decir que su trabajo en vídeo se enmarca en el apartado "Registro de acciones y performances". Aunque, según me contó existió un trabajo propiamente de videocreación, titulado ***Kaspar, Kaspar*** **(**1977). La pieza duraba 30' y parece que se perdió, entre las cosas que le robaron cuando volvió a Barcelona en el 1980.[399] Según descripción de la artista, la idea apareció a partir de una película titulada *Kaspar Hauser* que trataba de un niño que se perdió en el bosque y proponía una reflexión sobre la idea del "pequeño salvaje", una leyenda y un personaje real que ha servido de inspiración a varias películas. Su vídeo trataba de cómo ese niño –que había vivido encerrado y sin comunicación con el mundo de adultos/as– accede al lenguaje y a la escritura, dos de los elementos principales que nos hacen humanos, según la artista. Como observamos, su preocupación por el lenguaje continua siendo fundamental y ámbito de trabajo.

---

396 Bonet, Eugeni."El VII Encuentro Internacional de vídeo en la Fundación Miró" en *Zoom. Revista de la Imagen*. Nº5, 1977. Y en Bonet, Eugeni. "[Una] cronotopologia de l'art en vídeo a Barcelona" en *Impasse3. Una revisió de l'art catalá recent a partir de textos publicats*. Lérida: Ayuntamiento de Lérida y Pagès Editores, SL, 2001: 79. (Pubicado originalmente en *Metropolis Mediterrània*, nº19, Barcelona, 1991).

397 Corominas, Aurora y Espelt, Ramon (eds). *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels 60 als 90* (Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani-Metrònom, Barcelona, 9 abril-30 mayo, 1999). Barcelona: Genertalitat de Catalunya, 1999: 55-56 y 129. Se ha podido ver en varias muestras durante la década del 2000.

398 Actualmente la obra forma parte de la colección del MNCARS y ha sido pasada a vídeo (Película 16 mm transferida a vídeo: Betacam digital y DVD). http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/triangle-triangulo [Consultado: 20-08-2015].

399 También este vídeo se menciona en *Fora de Camp. Set itineraris per l'audiovisual catalá dels anys 60 als 90* (Metrònom, Barcelona 9 abril-30 mayo). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1999: 129. No hay comentario.

La circulación de su trabajo se ve facilitada por el impulso que adquiere el vídeo a partir de los años 1974–75.[400] También en el ámbito de la acción registrada en vídeo, Ribé realiza ***Perception of the cardinality of Chicago*, 1975**, el lunes 27 de enero en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago en un ciclo de performances en el que participan: Chris Abiera, Phil Berkman y Mike Crane, Jeffery Deutsch, Ilona Granet, Àngels Ribé y Francesc Torres. Una versión muy parecida a la realizada en la instalación *Norte– Sur– Est– Oeste*, realizada en NAME en el 1973, pero paseando con la brújula por las calles de Chicago.[401]



Fig. 139

400 Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona nº 94, 1997.

401 El vídeo por ahora está en paradero desconocido.

4.8. La participación paralela en la escena del conceptual en Catalunya

– *Informació Art Concepte*, Llotja del Tint, Banyoles, 1973.
– *TRA 73*, Barcelona.
– *Tarragona, Informació d'Art,* Libreria La Rambla de Tarragona, 17–25 de noviembre, 1973).
– *Terrassa,: Informació d'art*, Terrassa,1–15 de diciembre, 1973.
– Colectiva: Galerie des Locataires, Nueva York 1974.
– *Novas tendencias a l'Art*, 1974, FAD, Barcelona.
– *Mostra d'Art Múltiple*, patrocinada por Renta Catalana, Barcelona, septiembre 1974.
– Revista *Qüestions d'art* (Universitat Autónoma de Barcelona), nº28, 1974.

Mientras se encuentran en Estados Unidos, Àngels Ribé y Francesc Torres participan en actividades y exposiciones que promueven un determinado grupo de artistas en Cataluña. Es interesante observar que esta especie de ubicuidad se da gracias a las relaciones de amistad con otros artistas que le permiten mantener esta doble trayectoria en dos escenarios muy distintos. Àngels vuelve a Barcelona habitualmente cada verano y aprovecha su presencia para participar en actos.

Tanto ella como Torres participaron en *Informació Art Concepte*, Llotja del Tint, Banyoles, 1973, evento organizado por Antoni Mercader y una de la exposiciones más determinantes del conceptual. Según Simon Marchan Fiz, esta convocatoria "abrió el debate" en un año que considera "decisivo para la clarificación de posturas respecto al fenómeno 'conceptualista' en Catalunya.[402] Ribé participa en el debate sobre la situación del arte al final de la dictadura agonizante, que se intensifica durante el año 73. Parece que en la muestra presentó el ventilador (quizás solo envió la fotografía que aparece reproducida en la documentación del evento).[403]

---

[402] Marchán-Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1990 (5a): 282.

[403] Ver Cirici, A. "El Arte Conceptual en Cataluña (II)" en *Gazeta del arte* (Barcelona), 4 de enero, 1976: 23; Las fotos también se publicaron más tarde en *Qüestions d'Art* (Barcelona) nº 28, 1974: 24 y en Cirici, A. *Op. cit.*, 1978: 22.

Desde sus inicios, esta artista forma parte del llamado Grup de Treball, un grupo heterogéneo de estructura abierta conformado principalmente por artistas, pero también con críticos/cas de arte y cineastas en sus filas, que toman una postura crítica respecto a la concepción del arte en la cultura catalana del momento y producen intervenciones conjuntas tanto en eventos expositivos muy seleccionados como en relación con otros circuitos de comunicación. La primera vez que vemos el nombre de Àngels Ribé en estas propuestas es cuando firma con otros artistas (F. Abad, J. Benito, A. Muntadas, M. Rovira, F. Torres, A. Ribé, A. Fingerhut i J. Sans) la carta de protesta del 24 de marzo de 1973, publicada en la revista *Destino*[404] en la que el grupo expone las razones por las que se retiran de la muestra *TRA 73* para la que habían sido seleccionados.

TRA 73 quería ser una exposición dedicada a mostrar las propuestas de lo que llamaban "la joven vanguardia catalana", que incluía prácticas conceptuales pero también obras en otros medios más tradicionales. La iniciativa se había generado en el marco de la comisión de cultura del Colegio de Arquitectos. Los/as artistas firmantes no están de acuerdo con la forma de selección que se propone a partir de un comité organizador ni, consecuentemente, con la selección que había sido realizada por los críticos de arte Alexandre Cirici, Josep Corredor–Matheo y D. Freixes. La protesta que aparece en el periódico citado manifiesta que deben ser los propios artistas los encargados de "estructurar la forma y el sentido de su aportación" y organizar la estructura de la muestra, y consideran que aquella selección hecha por los críticos no da una información seria y digna de lo que está siendo la vanguardia en el país. Se acusa a los críticos de haber procedido a partir de "criterios personales".

En la misma página, uno de los organizadores, posiblemente Alexandre Cirici, informa de otra versión de lo que ha sucedido: la retirada de los artistas se debe a una confusión de comunicación entre los que pretendían presentar una obra colectiva titulada "Los cuatro elementos" y formalizaron así su participación, sin ponerla en conocimiento de uno de los artistas que vive en Nueva York. Este, poco antes de la muestra, se enteró y no quiso participar. El crítico continúa defendiendo la legitimidad del evento explicando que el debate no tiene sentido porque la muestra se ha realizado de manera abierta, transparente y siempre en relación con los deseos de los artistas implicados. Alexandre Cirici también publicará un artículo que será replicado

404 *Destino* (Barcelona), año XXXV, nº 1856: 28 de abril, 1973:61.

en la misma revista por algunos de estos artistas. En esta réplica no figura la firma ni de Ribé ni de Torres y varían los nombres de los artistas que habían redactado el comunicado de prensa en *Destino*, aunque prácticamente se trata de la misma declaración.

En el texto que escribe Antoni Mercader para la exposición retrospectiva del Grup de Treball, este artista protagonista en el grupo, y posteriormente uno de los principales historiadores de esta experiencia, señala que esta carta[405] puede considerarse parte del momento inicial de articulación del colectivo que se estaba formando en aquellos meses. El Grup de Treball se consolidó en la *Universitat Catalana d'Estiu* de Prada de Conflent, en agosto de 1973, cuando los artistas participaron en un programa de actividades.[406] La carta que polemiza la selección y estructura de *TRA 73* nos indica que Ribé ya está implicada en el grupo y este mismo año firma el primer texto programático del colectivo Grup de Treball.[407]

Su nombre no siempre aparecerá en las actividades del grupo y es complicado saber en qué textos redactados participa directamente y cómo se produce la participación Ribé desde Estados Unidos. Sabemos que estuvo en *Tarragona, Informació d'Art*, 1973 (Libreria La Rambla de Tarragona, 17–25 de noviembre, 1973) y en *Terrassa: Informació d'art*, (Terrassa, 1–15 de diciembre, 1973),[408] dos eventos en los que este colectivo presenta un texto conjunto para los catálogos y una propuesta. En el caso de Tarragona, además de un ámbito documental (revistas, información audiovisual y textos del grupo) existió también un ámbito con trabajos individuales. En el caso de Terrassa, la obra es *Treball col·lectiu: verificació de la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda a la premsa* (1973). La propuesta son siete hojas mecanografiadas en las que se registran las profesiones (44) de los 113 personas miembros de la *Asamblea de Catalunya*, dos de los cuales eran miembros del GdT, tal y como habían recogido de una noticia de prensa.

---

405 "Text núm. 6" en "Selecció de textos" a cargo de Pilar Parcerisas en *Grup de Treball*. (MACBA, Barcelona, 9 de febrero-11 de abril, 1999). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, 1999: 62.

406 Mercader, Antoni. "Sobre el Grup de Treball" en *Ibid*., 1999: 12. [Procede con modificaciones de un texto escrito en el 1991 y publicado en *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980… Op. cit.,* 1992: 65-71].

407 "Text núm. 7" en *Ibid*., 64.

408 "Text núm. 9" y "Text núm.10" en *Ibid*., 68 y 69.

El texto de la declaració colectiva en el catálogo de Terrassa es, según comenta Pilar Parcerisas, la base del esquema de la ponencia que presentarán también en el ciclo del Instituto Alemán de Cultura de Barcelona. Se tituló "Art i context" y también la llevarán al evento llamado "Nuevos Comportamientos artísticos" en Madrid (20–21 de marzo, 1973) en el que se adjuntará como anexo.[409] En otros comunicados firmados como GdT es difícil saber si la artista se incluye o no, y sobre todo, de qué manera se realizaba la comunicación con ella. El historiador del conceptual español, Simón Marchán Fiz, apunta que el grupo catalán fue considerado el "más numeroso y activo del conceptualismo español" y lo compara con el que llama "conceptualismo ideológico" de los argentinos, en una posición marcadamente hostil a la idea de "vanguardismo" y con intereses en la integración como agentes de conciencia social y política. Marchán critica al GdT por una "evidente inadecuación, un desajuste (...) entre las propuestas y las obras concretas", salvando algunas de las piezas que considera "clásicas" del conceptualismo.

Es evidente que la adscripción de Àngels Ribé al GdT la sitúa, desde la perspectiva de la historia del arte conceptual en Cataluña y en España, en una de las posturas ideológicamente más radicales en cuanto a la concepción crítica de la producción artística, del papel del artista en la sociedad capitalista y la definición de lo que sería propiamente una concepción de vanguardia no formalista. Sin embargo, Àngels no mostró demasiado interés en comentar estas propuestas cuando la entrevisté, como si su implicación hubiera sido un episodio menos decisivo en cuanto al desarrollo de su producción y concepción de la creatividad. Queda para un nuevo proceso de trabajo insistir en saber cuál fue su papel en el grupo y si tuvo algún tipo de relación concreta con otras mujeres que participaron en el GdT (Alicia Fingerhut, Olga Pijoan yDorothée Selz y la historiadora Imma Julián). Ante mi insistencia por saber algo más de este tema, Ribé no se mostró nunca demasiado comunicativa y me apuntó en una ocasión: "En las reuniones que asistí no recuerdo que los problemas de las mujeres fueran una prioridad." Curiosamente, en la exposición del MACBA no se dedicó atención a esta parte de su producción colaborativa y en el ensayo de Teresa Grandas se nos remite directamente al catálogo de la exposición de este grupo, sin plantearpreguntas específicas.

---

409 Ver comentario al "Text núm.10" y a 11, 12, 13 i 14 en *Ibid*., 69-73.

Una de las tensiones que he localizado entre Àngels Ribé y el "núcleo duro" del colectivo del Grup de Treball puede leerse en la historia de una de las exposiciones de Nueba York. Ida Biard, creadora de la llamada *Galerie des Locataires*, mediante la amistad con Francesc Torres ofrece al GdT la posibilidad de exponer en Nueva York. Este espacio no era galería de arte convencional, sino una casa particular que esta artista yugoslava ofrecía a los artistas para realizar una exposición. La propuesta fue hacer una exposición en casa de Francesc Torres en Nueva York. Sin embargo, el GdT desde Barcelona declinó la invitación y envió una carta explicando sus razones. Principalmente, se trataba de una decisión de no entrar en el sistema del arte, ni siquiera en el alternativo, tal y como imaginaban que funcionaba en Estados Unidos, como parte del mercado capitalista y de la sociedad colonial (hablan de colonización cultural). La carta del GdT dice tener como objetivo desenmascarar una más de las "manipulaciones del sistema dominante" y aclarar la base política o ideológica de la vanguardia ante la "confusión" en la que viven "ciertas propuestas culturales con pretensiones vanguardistas". Finalmente, la carta apunta que lamentan la falta de posicionamiento teórico de aquel proyecto y le piden respuesta a Ida Biard.[410] Si bien el Grup de Treball no se apunta, Àngels Ribé realizará una colaboración a nivel personal en una exposición colectiva que tiene lugar en 1974 en la *Galerie des Locataires* (321 E. 12th St. New York). De lo que deduzco que la posición ideológica radical del GdT no representa exactamente la posición de Ángels Ribé.

Otra de las tensiones la explica Pilar Parcerisas en su libro, en el que reproduce la carta que envió Antoni Mercader desde Barcelona, como responsable del Gdt a los compañeros/a de Nueva York, instándoles a decidirse sobre una participación colectiva en la Bienal de París de 1975 y a abandonar la idea de presentar también un dossier individual como había hecho Torres (invitado por Wolfgang Becker, directo de la Neue Gallerie de Aschen) y Àngels Ribé. Mercader los insta a pensar en la situación insolidaria que han creado esos dos artistas.[411]

En la primavera del 74 participa en la muestra "Nuevas tendencias en el Arte", en el FAD, que culminaba un proceso iniciado en el Instituto Alemán a partir de ponencias que se proponían debatir abiertamente la práctica artística del momento y crear una plataforma de revisión de las problemáticas y posibilidades del artista en el país. La

---

410 "Text núm. 17" en "Selecció de textos" a cargo de Pilar Parcerisas. Op. cit., 1999:78-79.

411 *Ibid*., 258.

exposición se centraba en las prácticas conceptuales, pero también incluía otras propuestas visuales, y cine, teatro, literatura y fotografía.[412] Victoria Combalía, crítica de arte que seguía la escena del conceptual, comentaba en una crónica del evento: "Nuestro conceptual sufre de un colonialismo patente por parte de obras del extranjero". Sin embargo, destacaba el interés de la obra de Ribé, Rovira y Santi Pau sin especificar nada concreto. La opinión sobre el conceptualismo catalán como derivativo de la vanguardia americana, repetido en otras ocasiones por esta crítica,[413] fue una idea que el artista Antoni Tàpies articuló y sostuvo en un artículo que había sido publicado el año anterior en la prensa de Barcelona, 1973 y que generó una conocida polémica en la prensa con el GdT.

En el otoño de 1974, Ribé participa como integrante del GdT en la elaboración de un texto que presenta como "obra de arte" al certamen *Mostra d'Art Múltiple*, patrocinada por Renta Catalana, Barcelona, en septiembre 1974. El texto se expuso en el espacio del F.A.D. del 25 de Octubre al 8 de noviembre, 1974[414] También participa como parte del colectivo en la realización del nº28 (1974) de la revista *Qüestions d'art* (Barcelona), propuesta en la que deciden publicar la actividad del GdT durante el año anterior, 1973. En la contraportada de la revista aparece un escrito del grupo en el que sacan conclusiones de este primer año de actividades y hacen públicas las nuevas orientaciones surgidas de la revisión de su propia práctica. El texto está firmado por varios varios integrantes del grupo, entre ellos, Àngels Ribé.

4.9. El núcleo de trabajo en Nueva York ,1975-77

–*Two Main Subjective Points on an objective trajectory*, 1975 fue presentada en 3 Mercer Street Store (abril, 75), Nueva York.
– Instalación, *The Best Way of Expressing it*, 1975, (24 al 27 de junio), Idea Warehouse, Nueva York.

412 Ver resumen en *Ibid.*, 438-39.

413 Combalía continúa manteniendo esta posición, la idea de "mimetismo" de las propuestas catalanas respecto a las internacionales, en el ensayo "El arte conceptual español en el contexto internacional" en el catálogo: *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: MNCARS, 2006: 20-35.

414 "Text núm. 20" en "Selecció de textos" a cargo de Pilar Parcerisas. *Op. cit.* 1999: 87-90. Texto que incluye la introducción crítica que, por primera vez, se publicó íntegra en la revista *Ajoblanco*, nº 4, abril, 1975.

– Instalación y documentos (varias versiones) *Work is the effort against resistance*, 1975 y 1976. 12th New York Avantgarde Festival, el Floyd Bennet Air Field, Nueva York; en la colectiva "Style and Process", 1975.
– Colectiva *Conceptual Art Show*, 3 de mayo al 17 de junio 1975, Burpee Art Museum/Rockford Association, Rockford, Ilinois.
– Contándome los dedos con una mano o la tarea que se debe terminar, 1977 realizada en el evento *Works to be Destroyed*, autopista West Side Highway, New York City, 29 de mayo, 1977.

Las obras que realiza en Nueva York en esta época son, en su mayoría, una combinación entre la acción y la instalación, dando a la fotografía de la acción un lugar importante más allá del documento. Su actividad es frecuente en la escena artística alternativa en Estados Unidos y mantiene su presencia en eventos claves organizados por el grupo de los/las artistas afines en Barcelona.

***Two Main Subjective Points on an objective trajectory*, 1975** fue presentada en 3 Mercer Street Store (abril, 75), Nueva York, un espacio alternativo abierto por Setefen Eins. La exposición se anuncia en una hoja de papel milimetrado por un lado y blanco en el reverso, donde un texto de la artista señala que se trta de una instalación basada en la observación de cómo se dan las formas de nuestro "escoger selectivo":

> "This piece deals with subjective choices which occur uncounciously when the same distance is covered on regular basis. On my every day trip across the Wiliamsbourg briedge I have come to realize that my attention was being focused on a certain point, which becomes a point of reference. My attention increases as I get closer to it and gradually decreases after I have passed it. This, An uncounscious rhytm is created".[415]

La acción que registra la pieza es un viaje que la artista realizaba diariamente en tren desde su casa en Manhattan al trabajo en Brooklyn pasando por el puente de Williamsburg. Durante el trayecto su atención se focalizaba en un punto a la ida y en otro a la vuelta. El uno es la fábrica "Domino sugar", y el otro son cuatro chimeneas.[416] Estas referencias visuales marcan un ritmo inconsciente que la artista quiere registrar

[415] Documento orgiinal cedido por la artista.
[416] Descrita también, aunque sin mencionar título, en el texto de Balsach, Maria-Josep. *Op.cit*., 1986: 158.

en fotografías. Me cuenta que para hacerlas tuvo que bajarse del vagón y situarse a un lado del puente, en una situación complicada en la que se puso en riesgo y que la convenció de que nunca más se jugaría la vida por el arte. Me contó que fue en aquel momento cuando decidió que la vida era más importante que el arte para ella. Esta anécdota del proceso de un trabajo me parece importante para mi investigación porque señala un límite que se da la propia artista en relación con su ambición. Una reflexión que tiene también sentido cuando se contempla el recorrido vital que hacen Ribé y otras artistas mujeres de esta generación, abandonando durante periodos de tiempo la actividad en la escena artística en el momento en que surgen encrucijadas de vida.

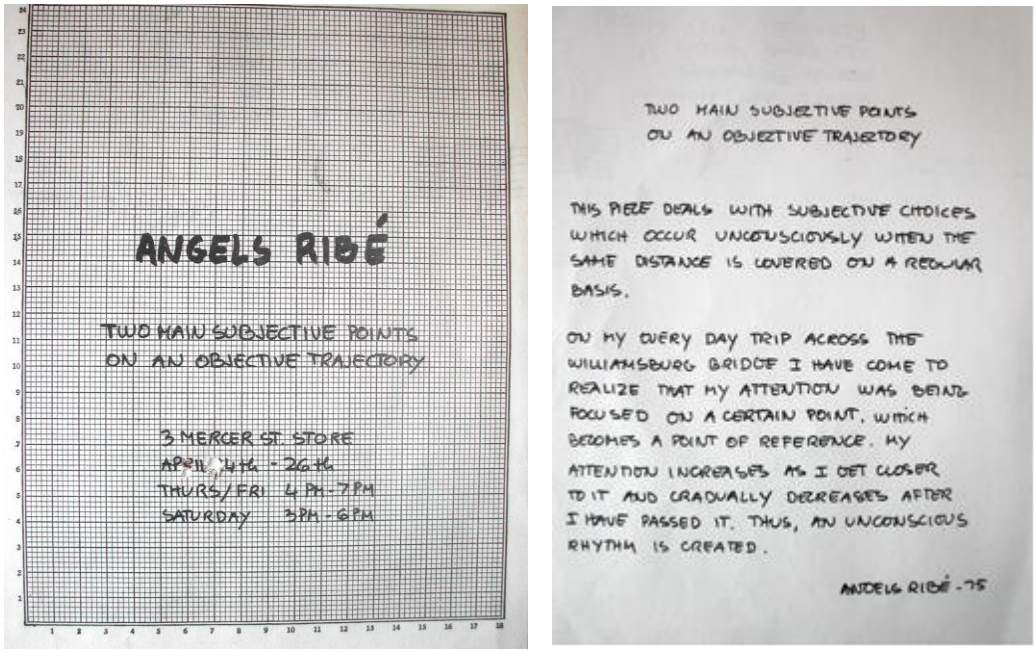


Fig. 140

La instalación consistió en dos proyectores de diapositivas que iban lanzando alternativamente las imágenes captadas en este trayecto, de manera que el espectador en la instalación recreaba con su mirada la visión subjetiva de la artista. Una línea de trabajo que enlaza con la acción de *Geometría invisible,* por ejemplo, el trazado imaginario–perceptual de un punto a otro del espacio. En este caso, incluyendo el reconocimiento del papel de lo inconsciente en la definición de los referentes. ¿por qué esos referentes funcionaron como enclaves para la visión, la orientación, el tiempo y el registro del trayecto? La idea pues de que hay algo inconsciente que juega en lo que Ribé llamó "nuestro escoger selectivo". Así mismo, la fotografia, en este caso la diapositiva, sigue jugando un papel fundamental en la

elaboración de sus piezas. Por otro lado, y ya desde la acción en Vilanova de la Roca, aparece constantemente una triangulación como base de trabajo: la acción mínima y casi imperceptible de la artista, la realidad o el mundo físico sobre el que se actúa y la realidad, y lo que el o la espectadora desvela más allá de lo que ve.

***The Best Way of Expressing it*, 1975** fue también una instalación que incluyó una plomada, un ventilador y unas letras formando la frase del título. Fue realizada inicialmente para la exposición colectiva "Ideas at Idea Warehouse" (16 junio al 11 de julio) de Nueva York, 1975. Este espacio fue un centro experimental de performance que formaba parte del Instituto *Art and Urban Resources*, una entidad que operaba en diversos espacios abandonados de la ciudad (fue fundado por Alana Heiss, quien luego fundó el P.S.1, un centro de arte contemporáneo en dos espacios permanentes, the Clocktower Gallery y el PS1 –edificio de una escuela pública–. Actualmente el PS1 forma parte del MoMa).

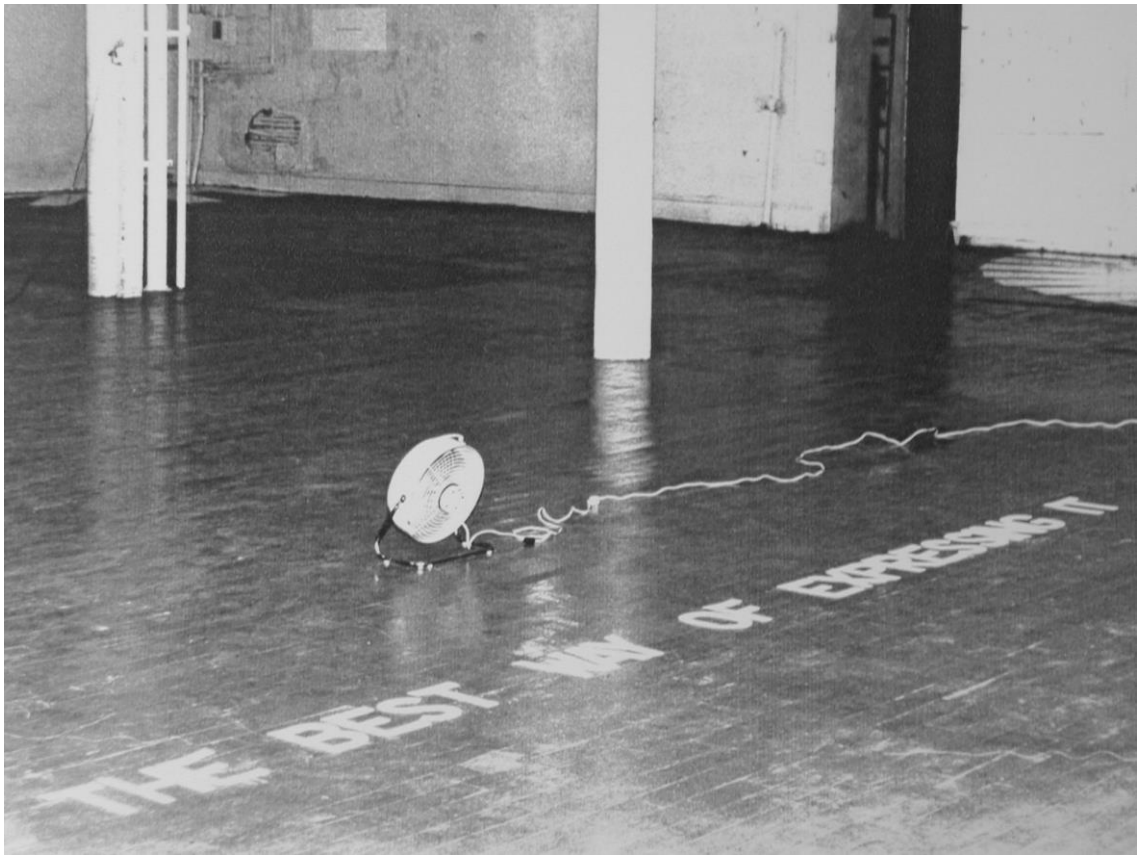


Fig. 141

La instalación de Ribé estuvo en 22 Reade Street del 24 al 27 de junio, 1975. La plomada colgada del techo, la frase "The Best Way of Expressing It" realizada con

cinta adhesiva en el suelo, y un ventilador también a ras de suelo, enfocado hacia la plomada. Evidentemente, el aire no tenía fuerza suficiente. La distancia entre el aire y la plomada era esencial para producir este efecto absurdo o dar la sensación de imposibilidad.

En el catálogo de la muestra se publica una hoja donde la artista expone el tema de la obra. Se trata de una reflexión sobre el lenguaje y la comunicación. Reproduzco el texto original:

"Language chain purpose is comunication
Different kinds of languages: verbal, non verbal
Predominant facility of comunication in one of the languages over the others, the same facility, many or any.
Different degrees of comunication through different languages
Necessity of comunicaton of your most intimate feelings, aspirations and expectations through your best way of communication (languages)
Different degrees of frustration. Hope".[417]

El texto empieza señalando que la comunicación es el principal propósito del lenguaje. A continuación diferencia entre un lenguaje verbal y uno no verbal. Escribe que se puede tener mayor facilidad para comunicar en un tipo de lenguaje que en otro, tener la misma faciñidad en los dos, o no tener ninguna. También cree que cada lenguaje permite llegar a grados diferentes en la comunicación. Anima a comunicar tus sentimientos íntimos, aspiraciones y deseos a través del lenguaje que prefieras y te satisfaga. Cree que en el lenguaje se producen diferentes tipos de frustraciones y también nace la esperanza.

Esta instalación fue reconstruida para la exposición *Fragments. Proposta per a una colecció d'art actual III* (Palau de la Virreina, Barcelona, 8 noviembre – 2 enero) y se reproduce en el catálogo de la Coleccion Tous.[418] En este caso, la letras en la pared, mayúsculas tipo Times New Roman se han realizado en metálico, y podemos observar

417 Hoja ciclostilada en el archivo de la artista (y en el de la autora actualmente).

418 *Fragments. Proposta per a una colecció d'art actual III*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1994: 61. La pieza pertenecía a esta colección.

una plomada/péndulo suspendida de un hilo y situada en un extremo del espacio. En el otro extremo, un ventilador enchufado. En medio, un gran espacio vacío.[419]

Àngels Ribé me contó que la pieza nació de su reflexión sobre la importancia de encontrar un lenguaje que establezca una correspondencia con lo que una quiere contar:

> "Descubrí que hay cosas, percepciones y situaciones que se expresan mejor de una manera que de otra. Algunas cosas se expresan mejor a través del arte. De eso iba *The Best Way of Expressing it*. Hay cosas, como la emoción poética, lo invisible, lo que se escapa, que la única manera de expresarlas es a través del arte".[420]

La pieza no sólo insiste en el tema del trabajo clásico de Ribé, lo invisible, sino que constituye una declaración de principios de su poética: su vocación de expresarse con una lengua que no traicione el sentido, hablar de ese sutil espacio de verdad que existe pero no es facil de encontrar y de practicar.

Prueba de que Àngels Ribé se ha empezado a abrir camino en la escena norteamericana como artista reconocida es la invitación que recibió a formar parte del número 32 de la revista *TriQuaterly* (Northern University, Evanston, 1975. Se trataba de una publicación trianual de arte con vocación internacional que dedicaba este ejemplar coordinado por Lawrence Levy y John Perrault al "Anti–Object Art". Este número de la revista se presenta como una cuidada edición en estética austera y documental (tapas en cartón ondulado). Ofrece en su portada un bolsillo con cinco fotos y la reproducción de una imagen del *Spiral Jetty* (Noviembre 1974) de Robert Smithson. De hecho, como el crítico de arte Perreault escribe en la introducción, la publicación se ofrece como una forma de exposición que quiere ser coherente con el espíritu del arte que presenta. Este tipo de exposición–revista se había convertido en una posibilidad desde *Fluxus* y especialmente con la emblemática muestra *When Attitudes Become Forms* (1969) en la que el catálogo había funcionado conscientemente también como soporte expositivo. Perreault escribe:

---

419 Cuando se reproduce en el catálogo de su reciente exposición en el MACBA, el pie de foto es erróneo, porque la foto es la que corresponde a la reconstrucción de la obra, no la original en la Clocktower. Lo sabemos porque las letras aparecen metálicas en la pared y originalmente estaban realizadas con cinta adhesiva en el suelo.

420 Entrevista con la autora, 2000 (documento en audio).

> "This issue of *TriQuaterly* is not "about" art but it *is* art. It is a portable exhibition, rather like a major museum show, but with one significant difference: it takes up very little space. (…) This is an exhibition that takes place simultaneously in many plces at once –wherever this issue is seen– but it takes place mainly in the maind, the realm of ideas".[421]

En la selección de 36 artistas, la mayoría son norteamericanos/as que hoy en día ya son conocidos artistas (Lawrence Weiner, Agnes Denes, Douglas Huebler, John Baldessari, Eleanor Antin, Nancy Holt, Vito Acconci, Hans Haacke, Robert Barry, Robert Smithson, SolLeWitt, Joseph Kosuth, Alice Aycock, Adrian Piper…), algunos de los principales nombres de los europeos (Joseph Beuys, Christo, Gilbert and George, Ricard Long, Daniel Buren), y otros norteamericanos menos conocidos actualmente, entre los que están Phil Berkman, Michael Crane que habían participado con Ribé en exposiciones en Chicago.[422] Sobre la artista se incluye una breve nota biográfica –como las de todos/as los/as artistas y la reproducción fotográfica de dos de sus primeras piezas en América: *Interacciones*: *Light interaction* y *Wind interaction*.

En el año 1975 inicia también un trabajo que materializará en diversas ocasiones con el mismo título y que, de hecho, va articulando una reflexión compleja sobre su idea de utopía. ***Work is the effort against resistance***, **1975 y 1976.** El título nace de la fórmula física que define "trabajo" como "w=effort against resistance" (esfuerzo contra resistencia). En todas las versiones de la pieza, la idea que predomina es que los procesos de cambio conllevan esfuerzo y trabajo. Parece que se refiere tanto a procesos de transformación personal como social. La obra parece hacer una valoración de lo vivido hasta el momento para abrir su pasado. Una línea de trabajo levemente autobiográfico que culminó años más tarde en la escenificación de un dilema personal con la obra *Can't go home*, 1977.

La primera presentación de la obra ***Work is the effort against resistance***, **1975,** es en formato fotocopia. Apararece esta frase sobre la fotografía de un avión despegando en el aeropuerto donde se realizó el 12th *New York Avantgarde Festival*, el Floyd Bennet Air Field, un evento organizado por Charlotte Moorman.[423] La contribución de

---

421 Perreault, John. "Introduction" en *TriQuaterly32* (Northern University, Evanston, Ill), Invierno, 1975: páginas sin numerar.

422 En cambio, curiosamente, ya no aparece Francesc Torres.

423 Registro documental de los *New York Avantgarde Festival*:

Ribé a este festival, en el que ya había participado también el año anterior, quería ser un homenaje a Charlotte Moorman, el *alma mater* de estos eventos, uno de los más emblemáticos de la vanguardia neoyorkina. Àngles no conoció personalmente a Charlotte Moorman. En el margen derecho de la fotografía, la artista escribe los nombres de todos los lugares donde había tenido lugar el festival hasta el momento. Coloca fotocopias de este documento en diferentes lugares del aeropuerto y las reparte a la gente.

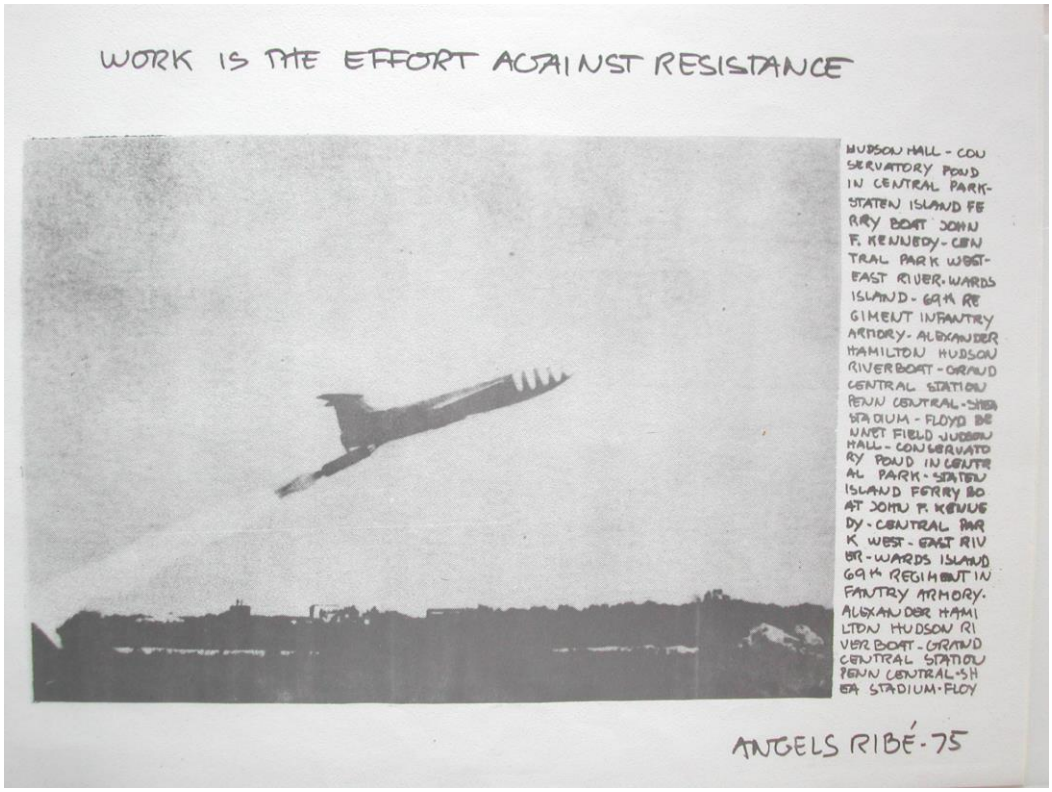


Fig. 142

Work is the effort against resistance se constituye, en un segundo momento, en 1976, como una instalación, expuesta en: 112 Workshop en el número 112 de la Greene Street, de Nueva York, del 17 al 29 de enero. Este espacio había sido creado y estaba dirigido por el artista Jeffrey Lew.[424] Era un espacio alternativo y tenía un aspecto crudo. Funcionaba de manera autogestionada porque el objetivo era, como explica Julie Ault en la historia de la escena alternativa de Nueva York, "se les ofrecía

http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/moormancharlotte/document/fxc1656115.html [Consultado 30-08.2015].

[424] Esta iniciativa en 1979 se ubicó en una nueva localización y se convirtió en una non-profit que conocí cuando viví en NY, se llamaba White Collums.

a los artistas el espacio y se generaba una actitud para que las cosas ocurrieran".[425] Su instalación compartió espacio con la obra de Larry Miller, *Art of influence* y la de Francesc Torres, *Synchronic attempts*.

Àngels me explica que fue un trabajo complicado porque introdujo muchos elementos, objetos y sonidos. Entre los elementos que recuerda había: una mesa donde había una foto de Franco muerto en su ataud, una foto de una escultura o pintura de la historia bíblica de David y Goliat, un texto de Frank Fanon del libro *Los condenados de la tierra* ("El colonizador y el colonizado" que a ella le había gustado mucho leer en París porque le había descubierto cómo funcionaba la ideología del poder entre blancos y negros, y ella también relacionaba este tema con la que funcionaba entre hombres y mujeres, además de que también le recordaba la revolución de Mayo del 68).

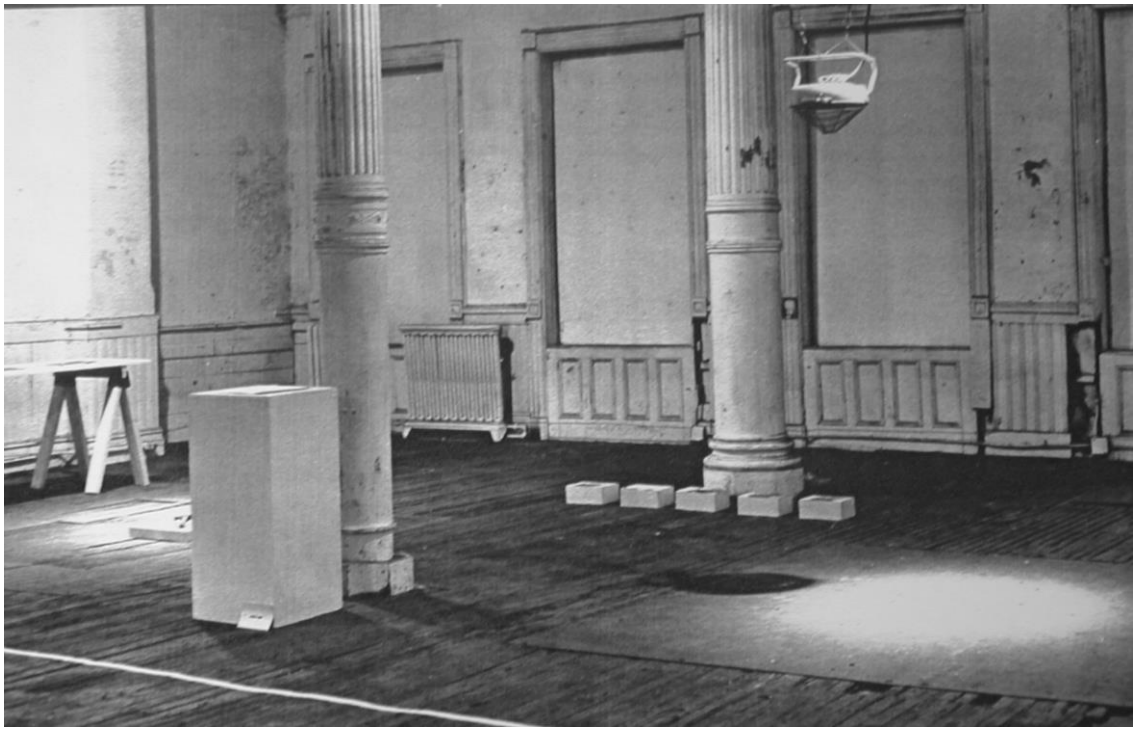


Fig. 143

También colocó un martillo para subrayar el hecho de que la revolución tiene también una dimensión física. De la misma manera, situó una fotografía del mar rompiendo contra las rocas y erosionándolas, para insistir en la idea de que el cambio verdadero se debe producir a muchos niveles. También recuerda varias cajitas. En una de ellas enganchó una fotografía de sus pies sumergidos en la arena, después de ser bañados

425 Ault, Julie (ed.) *Alternative Art New York, 1965–1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002:30

por el agua. Esta imagen quería visualizar la idea de que los procesos de cambio te afectan directamente, según me cuenta. Una estufa encendida colgaba del techo, y en el espacio de luz que demarcaba sobre el suelo escribió "Point of reference" (Punto de referencia). Colgó en la pared una fotografía de un paisaje muy solitario y místico –tipo los de Castilla– y un texto que había escrito en forma de carta en el que anotaba pensamientos varios.

En el texto de la crítica Maria Josep Balsach mencionado y datado en los 80, la autora interpreta esta instalación como una revisión subjetiva del sueño utópico de la generación de los 70:

> "El procés d'aprehensió de tota una visió del món es converteix en el següent treball en un procés invers, en la seva inversió, en la exposició i l'associació de fenòmens interns o subjectius que tindran altres equivalents externs que seran exhibits en instal·lacions de sons de martells picant, en l'enfonsament de peus en la sorra humida, o en el bunker de ciment degradant–se de mica en mica. *Work is the effort against resistance (L'obra es l'esforç contra la resistència, 1976)*. Així comencen els seus treballs sobre la utopia: corredisses inacabades per autovies buides, miralls roigs, sentències de la Grècia arcaica amb crits articulats." [426]

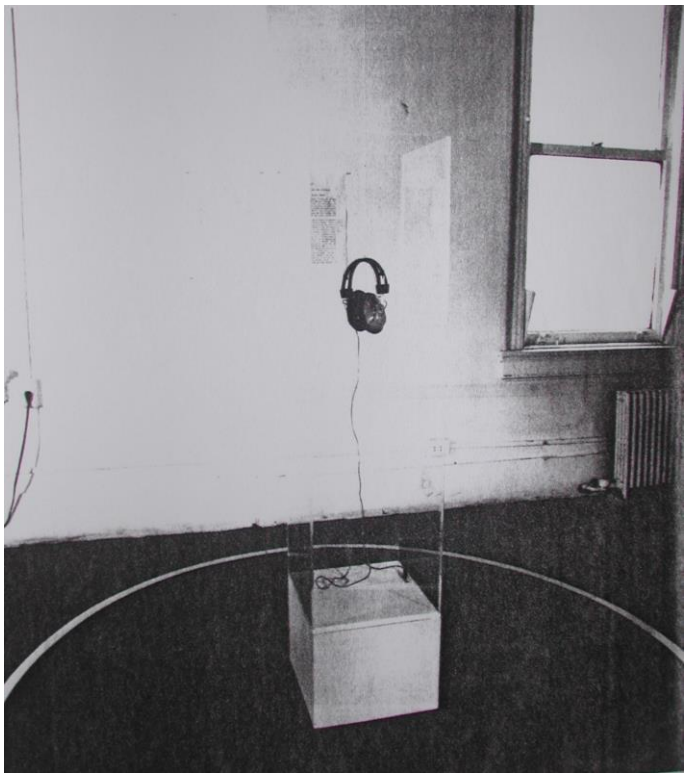
El artista Antoni Llena ha propuesto también una interpretación de esta instalación en el texto que le dedica en el catálogo de la reciente exposición de Ribé en el MACBA. No sabemos si vio la instalación, porque la describe con detalle y sensibilidad. Para Llena, esta obra supone una manifestación de la “radical aposta política d’Àngels Ribé” y la lee de manera en la que resuena la diferencia femenina. Considera que se trata de una posición un tanto escéptica respecto a los cambios sociales y, paradójicamente, de confianza en la posibilidad de transformar la realidad a través de la transformación de la propia vida, sin desistir en el proceso aunque sea lento:

> “En la instal·lació d’Àngels Ribé, tant el martell com els documents gràfics que l’acompanyen eren mers signes d’interrogació, senyals que, en el fons, evidenciaven la inutilitat de tota proclama. Com a contrapès a qualsevol intent de teorització, a la mateixa sala, havia penjat al sostre una estufa de cap per avall que irradiava calor a terra. ho feia aureolant un escrit que deia: ‘el punt de

[426] Balsach, Maria-Josep. *Op.cit*., 1986: 158.

referència'. Se'n podia apreciar físicament la calor en atansar–s'hi, com si fos un aixopluc invisible. Aquesta era la radical aposta política d'Àngels Ribé: a) dir el seu temps situant–se'n fora; b) dir–lo a l'escalf d'allò que mai no canvia, que sempre irradia."[427]

Work is the effort against resistance, vuelve a mostrarse como instalación en la exposición "Style and Process" diez días de mayo de 1976, en el Fine Arts Building, New York. La instala de manera diferente aprovechando dos espacios. En la primera sala coloca una vitrina o urna y con cinta blanca forma un círculo en el suelo a su alrededor. Sobre la vitrina, unos auriculares que el espectador no se podía poner. También coloca un texto en la pared: la reproducción de la introducción de un libro sobre la historia de Grecia. En el lavabo contiguo a la sala pintó de rojo transparente el espejo. Un monitor de televisión proyectaba un vídeo de tres minutos en *loop* donde se la veía a ella corriendo sin parar por una autopista sin coches. Esta acción había sido filmada desde una moto en el West Side de Nueva York. El audio reproducía un texto sobre la utopía.[428]


Fig. 144

427 Llena, Antoni. *Op. cit*., 2011: 48.

428 Descripciones según entrevista con la artista, 2000 (documento audio).

"Style and Process"[429] fue una colectiva bastante amplia de 13 artistas, la mayoría norteamericanos/as de primer orden, organizada por Marina Urbach, una curadora independiente colombiana que, como comentaré más adelante, invitará a Àngels Ribé al año siguiente a *C Space Gallery*, el *loft* donde vivía y que convertía en espacio expositivo. El grupo de artistas de la expo en el Fine Building fueron: Cecile Abish, Vito Acconci, Laurie Anderson, Jacki Appie, Barbara Bloom, Jonathan Borofsky, Tina Girouard, Suzanne Harris, Denis Oppenheim, Hannah Wilke y Mary Beth Edelson y Martha Wilson, dos artistas conceptuales que también se declararon feministas.

En el catálogo de la muestra se incluye una entrevista de la curadora con Roberta Bernstein en el que exponen el tema curatorial, la exploración de cómo ha desaparecido la noción clásica de estilo en las prácticas conceptuales: "Many contemporary artists seem to work not in a clearly evident linear "style" but rather the style comes from concepts behind the work and manifest itself in many diferent forms and many different media." Sin embargo, el debate se abre cuando se percibe que existe una especie de sensibilidad común. El catálogo incluye ensayos al respecto de importantes voces como Timohy Binkley, Lucy L. Lippard y Susan Sontag, que exploran el tema. Así mismo incluye fragmentos de conversación de las y los artistas incluidos en la muestra.

El ensayo de Timothy Binkley abre un digresión teórica sobre la noción de estilo partiendo de una exposición didáctica de lo que configura esta idea en la ideología *modernista* del arte (con frecuentes citas a textos de Greenberg) derivada de la estética kantiana. Para este autor, las prácticas conceptuales se desplazan de esta noción y parten de una "rendición al tiempo" en vez de luchar contra él (según el tiempo eterno del arte en la noción *modernista*). Por tanto, no se articulan con parámetros estéticos, sino se inscriben en la acción procesual: "...it is possible to create artworks which use time in making the artistic statement, so taht the 'aging process' the action of time, functions to complete the artwork rather to deteriorate it"[430]

---

[429] El catálogo de la muestra "Style and Process" puede encontrarse en un archivo de internet sobre libros-objeto artísticos: http://www.specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=10150#.VbpbfmR_Oko [Consultado 08-08-2015].

[430] Birnkley, Timothy. "Yesterday: Look of Hours" en *Style and Process*. Nueva York, 1976: 4-8.

Lucy Lippard, una importante crítica de arte que había sido protagonista de los inicios del conceptualismo y que, en la década de los 70 militó en la crítica feminista del arte, aplaude el desplazamiento de muchas y muchos artistas de lo que llama "el peso de la imagen–plana que habían defendido artistas (hombres) en los 50 y 60" (refiriéndose al expresionismo abstracto en la lectura de Greenberg y sus seguidores).[431] Celebra también que haya 10 artistas mujeres de los 13 seleccionados y lo lee como un triunfo del feminismo y de la revolución que las mujeres han llevado al arte, irrumpiendo en la linealidad de la genealogía artística que había excluido a tantas artistas de la escena. Para Lippard, la cuestión del final del concepto de estilo está relacionada con el final de unas relaciones de poder entre los sexos. Su texto se fija especialmente en explorar la idea de fragmentación o disyunción que se lee como característica general en el conceptualismo y que ella había detectado como característica muy presente en el trabajo de muchas mujeres artistas. El hecho de que no exista un "estilo" a la antigua y de que el trabajo de una artista aparezca fragmentado pide que sea el espectador o espectadora la que teja una serie de asociaciones entre lo que va viendo según su propia experiencia. Lippard se detiene en el trabajo de Ribé y aplaude el hilo político que reconoce y el hecho de que se convierta en una encrucijada de tantos materiales no–artísticos.

Lippard pide a los artistas que se atrevan a seguir en estas líneas de trabajo procesuales "styless working process" como han hecho muchas artistas mujeres y continúen abriendo la práctica artística para que esta falta de estilo no se convierta de nuevo en un estilo (la posmodernidad que ya se había iniciado). Lippard también se pregunta sobre la efectividad de esa "inconsistencia" como arma o resistencia contra el mercado e intuye que el sistema podría incorporarlo con sus estrategias comerciales, tal y como hemos visto que ha sucedido en las décadas finales del XX.

El texto de Susan Sontag es un extracto de su famoso ensayo "Against Interpretation" publicado en 1965,[432] escogido por la curadora. Aborda el tema de la falsa dicotomía entre estilo y contenido y también la idea de que la noción de "styless" es una fantasía de la cultura moderna. Sontag defiende que la oposición al estilo es de hecho la oposición a un determinado estilo o noción de estilo. La reflexión indica que están en

---

431 Lippard, Lucy R. "The Magnetism of Fragmentation" en *Style and Process*. Nueva York, 1976: 9.

432 La reproducción es de una edición de 1966. [Ed. cast.; Id., *Contra la Interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Alfaguara, 1996].

juego una serie de ideas no sólo del ámbito de la estética sino también del orden moral y ético.



Fig. 145

El catálogo continúa con fragmentos de diálogos registrados entre las y los artistas participantes. De Àngels Ribé aparece un breve fragmento de la conversación que tuvo con la artista Tina Girouard. Es interesante porque se trata de uno de los pocos textos publicados con declaraciones de la artista en lenguaje argumentativo. Giraud habla del cruce de la escultura con la performance y de cómo su obra se expande a través de la colaboració con performanes y en procesos rituales. Ribé por su parte

comenta que está interesada en las maneras en que el lenguaje artístico puede reproducir un acto o actuación que en otro momento fue un ritual (gestos y cuerpo), y en la idea de que el arte funciona como "una comunicación subconsciente".[433]

Durante el año 1976, Àngels Ribé también publica una colaboración en forma de frase en la revista "Running Dog One and Done", una iniciativa de Michael Crane editada por *Running Dog Press*. El texto dice: "When time become hard, burry your feet in the sand and wait. Because a lot of things have not been said yet. Don't be in a hurry." El título de esta obra también reza: titulada ***Work is the effort against resistance***. La revista incluye una gran cantidad de artistas y muy diversas colaboraciones, y se presenta sin encolar ni encuadernar.

Si tenemos en cuenta todas las versiones que hizo bajo el título titulada ***Work is the effort against resistance***, podemos concluir que esta fue una pieza importante en la trayectoria de Ribé. Como hemos visto, había elementos de documentación de momentos históricos y cuestiones ideológico–críticas que ponían de relieve su posición en medio de todo pensamiento utópico. Entre todos los elementos que forman parte de este trabajo heterogéneo me parece muy relevante el vídeo en *loop* que registra la acción de correr en un espacio abierto sin final. Es una acción que Ribé repetirá más adelante ligeramente modificada y me parece representativo de una temática que explora a menudo, la idea de la transformación continua y sin otro objetivo que el propio estar en movimiento y abierta al cambio.

De entre las notas que he podido leer en los documentos que formaban parte de la instalación que corresponde también a este título, ***Work is the effort against resistance***, destaco también algunas preguntas que considero claves para ir explorando el sentido del trabajo de Ribé: la que cuestiona la relación entre el "internacionalismo comunista" y la posibilidad de ser patriota, y que responde con una frase que no sé si es suya pero que resulta significativa para saber cuál es su posición: "To be proud to belong to a country when no countries will be left". También también escribe que existe un conocimiento "entre la objetividad y la subjetividad". Por lo tanto, la instalación, aunque de manera muy fragmentada, se presenta como un enclave donde la artista parece repensar su pasado y sus ideas de juventud a la luz de su experiencia. En este sentido, me parece que la pieza fue un punto de obertura de su

---

433 "Fragments of conversations betwen Tina Girouard y Àngels Ribé" en *Style and Process*. Nueva York, 1976:19.

trabajo hacia una mayor presencia de la subjetividad explícita, siempre muy moderada en la expresión. De hecho, en la nota de prensa redactada en motivo de la primera exposición de la instalación en Green Street, uno de los temas que destaca es el cambio y la necesaria transformación para evolucionar: "*Work is the effort against resistance* deals with observation of processes in general. An approach is made to the effort needed to attain physical or psycological evolution."[434]

Continúa su actividad artística participando en una colectiva tiulada *Conceptual Art Show* organizada en el Burpee Art Museum/Rockford Association, Rockford, Ilinois, en 1975 que reúne a los/as artistas que han participado en las actividades de la N.A.M.E. Gallery de Chicago, organizada por Joseph H. Ferguson del 3 de mayo al 17 de junio, y que consistía en que cada artista invitaba a otro a participar.

4.10. Presencia en Barcelona

–*Art amb Nous Mitjans (1966–75.* Àmbit de Recerca, Fundación Miró, Barcelona, del 17 febrero al 14 de marzo, 1975.
– *L'Objecte. Primera Antologia Catalana de l'art i l'objecte*, Àmbit de Recerca, Fundación Miró, Barcelona, *25 de mayo al 13 de junio,* 1975.
– "Barcelona, Ciutat d'Art", 1976.

Paralelamente a sus actividades en Nueva York, Ribé continuó participando en exposiciones organizadas por artistas o colectivos de artistas de su círculo de relaciones en Barcelona. Envió obra a dos de las exposiciones colectivas que organizó el llamado Àmbit de Recerca de la recién abierta Fundación Miró de Barcelona (1975). El Àmbit de Recerca fue el nombre de un colectivo autónomo de artistas jóvenes catalanes que se vincularon a la Fundación Miró, con la perspectiva de visibilizar experiencias artísticas locales a través de una serie de proyectos independientes. Los y las artistas pretendían impulsar la escena artística barcelonesa, ya que consideraban que era más bien "triste" y poco amable con el "sector plástico más joven y progresista".

[434] Nota del comunicado de prensa.

El proyecto empezó con "Art amb Nous Mitjans (1966–75)", una exposición que reunía muchas de las propuestas que se generaron en el conceptualismo en un periodo de diez años. Se mostraron didácticamente en formato de documentación y reproducciones fotográficas. De treinta artistas, sólo cinco son mujeres, cosa que confirma que tampoco entre los propios artistas progresistas se tenía conciencia de la importancia de incorporar las propuestas de las mujeres. Sin embargo, es interesante destacar la vocación de autogestión y el interés en impulsar iniciativas que contribuyan a leer la frágil historia, fragmentada y con diásporas en su interior, del conceptualismo. La exposición iba acompañada de unas sesiones “crítico–informativas” que querían activar la formación de una plataforma colectiva de trabajo y ser la base para organizar otras actividades en el marco del recién creado Centro de Documentación (semilla de la futura biblioteca). La intención de incluir la voz de las y los artistas catalanes en la institución, entre la de los gestores y críticos con quienes habían polemizado en los últimos años es un episodio interesante. Nos indica que la Fundación Miró fue, en aquel primer momento, un escenario abierto donde se podían gestar nuevas iniciativas que impulsaran una escena cultural que empezaba a desperezarse del largo y sórdido invierno del franquismo.

Àngels Ribé participó también en la que se tituló *L'Objecte. Primera Antologia Catalana de l’art i l’objecte* (25 de mayo al 13 de junio) coordinada por el artista Jordi Pablo, que pretendía ser una muestra antológica de la relación del arte catalán con el objeto. La intención explícita en el texto de presentación escrito por el artista era abrir el debate en el seno de la noción de “escultura” tradicionalmente entendida y también defenderse de las previsiones que auguraban que el “objeto conceptual” también podía ser “fácilmente asimilable por el sistema comercial”. El “objeto” era en aquel momento clave de un debate teórico muy interesante para articular posiciones respecto al concepto de arte en la sociedad. En el texto de presentación de la exposición se cita la aportación de Àngels Ribé al lado de la de Antoni Llena y de la de Francesc Torres, como representantes de la utilización del objeto con carácter efímero.

Finalmente, en el 1976, también estará en una exposición llamada "Barcelona, Ciutat d'Art" de la que no tengo referentes documentales ni la artista recuerda en que consistió.

4.11. Punto de inflexión *Can't Go Home* (1977)

Acción: *Counting my Fingers*, en "Works to be Destroyed" que tiene lugar en una autopista que estaba cortada en Nueva York, la West Side Highway, 29 de mayo, 1977.
– Instalación: *Can't go home* (1977), "C Space Gallery", Nueva York. Segunda versión: *El viatge: primera part: no es pot tornar*, Sala Tres de Sabadell, del 25 de noviembre al 18 de diciembre, 1977.
– Gravado: *El no dit, El no fet, El no vist* (1977).

En el evento del 29 de mayo del 1977, llamado "Works to be Destroyed" que tiene lugar en una autopista de Nueva York, la West Side Highway, inutilizada. Àngels Ribé participa con la acción ***Counting my Fingers*** (***Contándome los dedos con una mano o la tarea que se debe terminar*****).** Un evento que reunió performances de Vito Acconci, Laurie Anderson, Jacki Apple, Arman, Gordon Matta–Clark, Dennis Oppenheim y Krzysztof Wodiczko, entre otros. Como observamos, lo/as artistas norteamericanos invitados son muy conocidos. Ante mi asombro, Ángels Ribé me cuenta que, en aquel momento, no eran considerados grandes figuras sinó más bien artistas marginales y que las actividades alternativas eran muy poco visibles en el panorama cultural de la ciudad. Si recordamos, Marcia Tucker fundó *The New Museum of Contemporary Art* de Nueva York en 1977, para dar espacio institucional a estas prácticas que no contaban todavía en la época con espacios institucionales que las acogieran y legitimaran.

La acción de Àngels Ribé consistió en estar sentada y contarse los dedos repetidamente. Cada vez que acaba, levanta la vista y decía: "cuando acabe me iré" y continuaba. Nos encontramos, otra vez, con una acción pensada como una repetición de un gesto que no tiene especial interés y que, como el hecho de correr por una pista, perfila un movimiento multiplicado *ad infinitum*.



Fig. 146

Estas acciones sin contexto parecen, de entrada, un poco absurdas en sí mismas. Evidentemente, la artista no está aprendiendo ni enseñándonos a contar del 1 al 10, sino que realiza un movimiento que la lleva, de manera muy discreta, de un extremo a otro de su cuerpo y de vuelta. Utilizando la literalidad de “la cuenta de la vieja” también propia de los niños/as, la acción pasa a ser metonimia del recorrido por el cuerpo.

Ribé me ha comentado en las entrevistas que en este periodo en Nueva York su trabajo empieza a tomar un carácter más introspectivo, hasta llegar a un momento "psicologista" , según lo caracteriza ella, que culmina en la instalación ***Can't go home*** (1977). En una entrevista, la artista comenta:

> "Fins llavors jo havia mirat cap a enfora i, a partir de New York, començo a mirar cap a l'interior. Va ser un moment de molta introspecció, de situar–me en el món, d'entendre que m'estava fent gran, que estava treballant, que hi havia moltes possibilitats d'exposar i d'elaborar coses… Mai he buscat un estil però sí va ser un moment de buscar–me a mi mateixa per saber qui era. Un moment molt psicologista."

Hay todo un proceso que va desde la acción en Chicago, en la que ella se posiciona físicamente en el mapa de la ciudad para evidenciar los cuatro puntos cardinales, a esta segunda parte de los 70, en la que se interesa también por el espacio subjetivo, por lo que significa orientarse interiormente. La instalación ***Can't go Home***, de 1977 marca una evidente inflexión en su trabajo en la nueva dirección. Àngels reconoce que con esta pieza: "...me dejé la piel. Es curioso porque a partir de esta pieza toda mi obra cambia mucho".

Se trata de una instalación que presentó primero en la "C Space Gallery" de Nueva York y luego la Sala Tres de Sabadell. En esta obra, Àngels Ribé trabaja con las imágenes de su propio cuerpo de manera muy autobiográfica y figurativa – aspecto muy curioso que no era el habitual en sus trabajos. Utiliza una temática única para estructurar la acción, originada en un dilema personal. Se trata de una reflexión que la ocupa en aquel momento, el deseo de volver a Barcelona después de los años en Estados Unidos. Àngels recuerda que se dio cuenta de que había llegado el momento de decidir si hacerse americana o volver a Cataluña para continuar su vida allí. Aunque artísticamente la vida en Nueva York le había ido bien, el día a día y las cuestiones que atañían a la sobrevivencia básica eran muy duras en aquella ciudad para ella. Por ejemplo, me relata que un dia se cayó en medio de la calle en el barrio donde vivía (un barrio de estudiantes muy tranquilo), y se rompió el tobillo. Nadie la ayudó a levantarse ni a llegar a un centro de asistencia por miedo a que ella los denunciara como causantes del accidente. Las relaciones humanas se habían deteriorado mucho en aquella sociedad en la que reinaba mucha desconfianza entre las personas. También recuerda que en la escena alternativa del arte no todo era fácil porque se había creado un ambiente de extrema competitividad entre los/as artistas y no era sencillo hacer amistades. Sin embargo, reconoce que la estancia en Estados Unidos le había ofrecido una magnífica plataforma para trabajar y desarrollar sus proyectos y pensamiento sobre la práctica artística.

En 1977, la artista empezaba a pensar seriamente en la posibilidad de volver a Barcelona y en lo que le supondría esta vuelta tanto en lo personal como en lo profesional. ***Can't go home*** forma parte de ese momento. Tardó varios años más en decidirse y realizar el definitivo viaje de vuelta. Con el título más concreto en catalán: ***El viatge: primera part: no es pot tornar*****, 1977**, la instalación se presentó en la Sala

Tres de Sabadell, del 25 de noviembre al 18 de diciembre 1977 y, de hecho, representó su primera exposición individual en Catalunya.[435]

La acción formalizada como instalación consistía en una sala oscura donde dos proyectores iban lanzando paralelamente dos series de 80 diapositivas en color, imágenes que ella misma había producido.

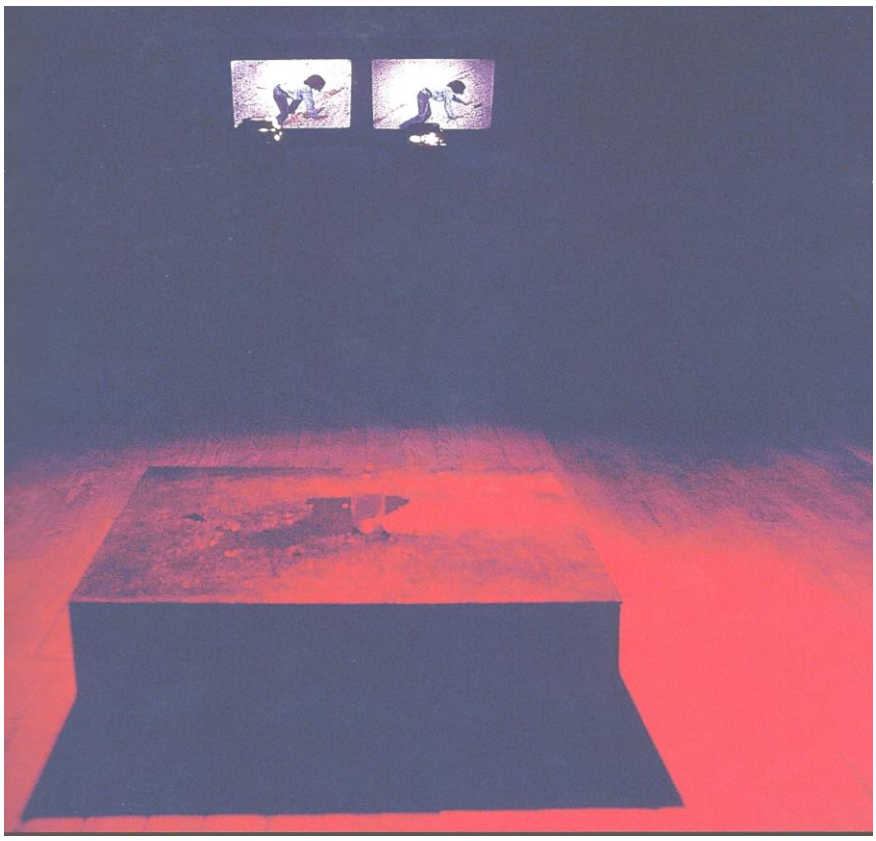
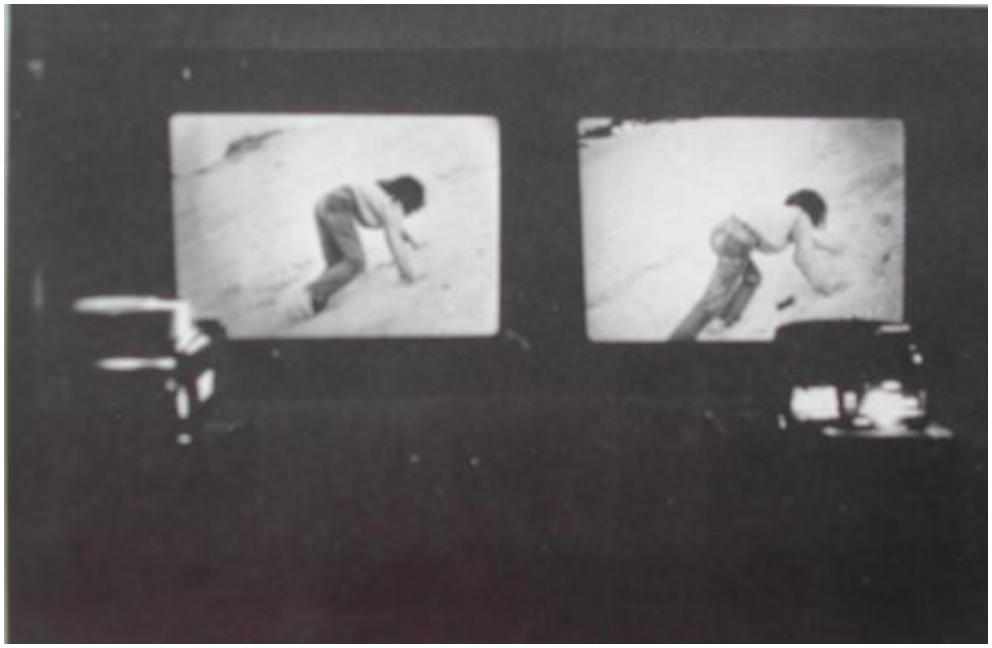


Fig. 147

En el primer carrusel las imágenes son siempre de ella misma vestida de negro y realizando acciones diversas muy concretas: mamando del pecho de una mujer, dando la mano a una figura masculina desde una posición en cuclillas, dejándose hacer unas trenzas, dentro de un plástico como si estuviera encerrada, chupándose el pulgar con los ojos cerrados, su cara aplastada contra un cristal, su palma de la mano contra un vidrio, sentada en el suelo tapándose los ojos con las manos, abriéndose con las manos la boca, su puño alzado, mirando detrás de un celofán rojo, sentada en una postura de recogimiento y abstracción, detrás de una ventana en la que se refleja la ciudad, desnuda sobre un paisaje nevado, estirada con un pollo encima suyo (creo

435 Creus, Maia (ed). *Op.cit*., 2007: 180-183.

que esta era una imagen que procedía de un sueño que tuvo en el que daba a luz un pollo). Del otro proyector surgen una sucesión de imágenes donde ella aparecía vestida con tejanos y blusa azul, subiendo o una pendiente inclinada de una montaña o terraplén, con dificultad, ayudándose con las manos. En la otra punta de la sala había un vaso encima de una mesa, iluminado con una luz roja. Sobre el vaso iba cayendo una gota de agua y producía un sonido muy sincopado.


Fig. 148

Una serie de textos sobre papel estaban colgados en las paredes. También se podía oir un audio – al menos en la versión americana– que reproducía una voz grabada que preguntaba: “Do you think I have to jump?” y otra voz que contestaba alternativamente respuestas que la animaban a saltar y otras que le pedían reconsiderarlo dejando siempre abierto el campo de la incertidumbre: “Not yet. Next portion. Not yet, next period. Not yet, next meal...” Àngels me contó que no percibías la voz si no estabas muy cerca del altavoz, que estaba situado estratégicamente para obligarte a hacer un recorrido por la sala y así poder leer los textos colgados en las paredes.

La fotógrafa Mireia Sentís escribe un apunte tipo crónica en el que da notícia de la exposición de Ribé en el "Space C" del Soho y subraya que Ribé:

> "…expone arte conceptual muy introspectivo. La exposición se compone de diapositivas de la artista en diferentes situaciones, mientras su voz va repitiendo en ritmo melódico, frases sobre ella misma. Si bien sus autorreflexiones nos pueden

> separar de su condición de catalana, su tradición conceptual es más reciente. A.Ribé reside en Nueva York desde 1973. Su mensaje viene dado a través de la utilización de medios modernos como el proyector o el *tape–recorder*. Sus explicaciones escritas están situadas en la pared a modo de un gran grafiti–poema".[436]

De la versión catalana, es Carles H. Mor, quien se ocupa de interpretarla, en las páginas del segundo número de la revista *Visual*, una publicación que funcionaba como un manifiesto del colectivo fundador de esta iniciativa interesado en la imagen audiovisual (Eugènia Balcells, Eugeni Bonet i Manuel Huerga, un grupo de artistas y estudiosos interesados en el cine experimental, la videocreación, y, en general en el mundo de la imagen en movimiento). *Visual* se propuso acompañar teóricamente los trabajos donde tenía importancia la imagen audiovisual, y acusaban a la crítica catalana de no practicar una lectura seria y atenta de estas obras. Como he podido comprobar, aquella acusación era cierta y el artículo de Hac Mor es el primero que se toma la molestia de analizar seriamente una obra de Ribé y proponer una aproximación crítica:

> "(La instalació)... consistia en un espai negre, a les parets del qual hi havia manuscrit un text, en una sola línia, que circumdava l'espai i que remetia al concepte de viatge (la vida com a viatge sense tornada). Dos carrussels de diapositives projectaven imatges simultànies en dues parets contraposades que, centrades en el cos de l'artista, cobrien un ampli espectre de realitats i suggerències que anaven des de imatges fetals i infantils (el desig del retorn) fins a imatges d'esforç, de guanyar terreny, de cuitar camí (de caire oníric i obsessiu): un conjunt gens dispers, ans amb unitat interna, d'unes 160 imatges, la descripció del qual, així com la de la globalitat de la instal·lació, resultaria superflua per impossible al cap i a la fi".[437]

Hac Mor considera transgresiva y "vanguardista" la práctica de Ribé porque la lee como un radical alegato para la transformación no sólo del arte sino del propio artista. Su artículo hace una disquisición sobre la noción de la subjetividad en el arte, desde el romanticismo hasta el surrrealismo e intenta explicar que la vanguardia conceptual

---

436 Sentís, Mireia. "Nueva York" en *Batik* (Barcelona) nº34 (mayo), 1977: 99.

437 Mor, Carles H. "La introducció del subjecte a la práctica d'Àngels Ribé" en *Visual,* nº 2. (mayo), 1978: 78-81. Fotos de las imágenes de ella mamando, chupándose el dedo, de la mano de un señor, dentro de un plástico.

trata de hablar de lo subjetivo en un registro no–expresivo. Es el primer artículo escrito en la época en el que se dedican unas líneas de reflexión a temas que la crítica no había prácticamente atendido: el sujeto en el "body art", el cuerpo, la presencia en la performance, la relación subjetivo/objetivo. En este último sentido, el autor señala que Ribé "no expressa la seva subjectivitat aïllada del seu context (a la manera de l'idealisme romàntic) sino que treballa a partir de i per mitjà de la seva subjectivitat, inseparable d'una objectivitat (d'un context social quotidià) que l'envolta i el condiciona".[438]

Muchos años más tarde, será la artista y organizadora del espacio no–lucrativo llamado Coclea, Clara Garí Aguilera[439] quien se propondrá hacer una mención de esta instalación en un artículo que plantea cuestiones de fondo como la autobiografía en el arte. La aportación de esta autora es que pone en relación esta pieza de Ribé con la obra de otras artistas mujeres como Eugènia Balcells, Concha Jerez, y Rebecca Horn de la época y, por lo tanto, se plantea leerla en una genealogía femenina de la acción poco común para la crítica del país. Esta hebra de sentido la retomará Teresa Grandas y Abigail Solomon–Godeau en el catálogo de la exposición de Ribé en el MACBA, aunque sin remitir a Garí como predecesora.

Como era característico de muchas de sus instalaciones anteriores, la artista introduce imágenes de unas acciones que ella misma ha realizado previamente. Sin embargo, en este caso, a diferencia de las anteriores, son acciones muy figurativas, es decir, parecen recrear o inventar escenas que "representan" momentos simbólicos muy claves en su propia autobiografía psicológica. Así mismo, resultan en imágenes muy performativas, en el sentido teatral, y parecen escenificar momentos de un proceso de regresión. Las imágenes en las que aparece vestida de azul, son más afines a sus acciones anteriores. Se trata de una acción más abstracta, en este caso, la ascensión de la artista por una pendiente, trayecto que nunca se acaba, un continuo movimiento repetido que indica también esfuerzo y deseo.

Según me ha explicado Àngels Ribé, este trabajo le "ahorró la terapia de psicoanálisis" y representa un punto en el que culmina el momento "psicologista", como ella misma subraya. La pieza se originó y trató el tema de la dificultad para tomar una gran

---

438 *Ibid*., 78-81.

439 Aguilera, Clara. “Espais i memòries. La instal·lació com a suport autobiogràfic en l’obra d’algunes artistes” a *Papers d’Art,* nº 49 (octubre-noviembre),1992: 10.

decisión. Sin embargo, la artista en seguida transforma esta propuesta en una segunda versión que quiere ser una reflexión más amplia sobre el viaje, en un sentido metafórico, esto es "el sentido del tiempo, la idea de que la vida–el viaje continúa y no puedes volver ni pararte".[440] También comenta que ese retorno imposible a la infancia es metáfora de una serie de temáticas sin resolver: la relación con la madre, representada como una madre nutricia, la relación con el padre, representada a partir de una autoridad distante. Hay una imagen muy clara de un proceso de regresión: aquella en la que aparece chupándose el dedo gordo de la mano, que es signo de inmadurez según la psicología. También están representados otros momentos personales de su recorrido vital: la adolescencia donde está al límite, límite, más adelante su propia ceguera, también la etapa donde empieza a confiar en el lenguaje, la relación con las ideologías –sobre todo la anarquista (hay una imagen donde aparece con dos libros a lado y lado de las orejas y uno de ellos es “L’Anarchisme. De la Doctrine à l’action” de Daniel Guérin)–, los momentos de introspección, la apertura liberadora al mundo de los sueños, la irrupción del inconsciente, del deseo, y la exploración de su sexualidad.

El tema del viaje abre a muchas interpretaciones, como la misma artista invita a hacer. Para Àngels, el viaje de formación se convirtió finalmente en muchos años de vida, casi un "exilio" del país, no tanto en sentido político sino respecto a la necesidad de alejarse de un entorno social, en Barcelona, que no le permitía decidir libremente sobre su vida. El viaje hacia la recuperación de su propio deseo parece haber configurado un itinerario complejo, según expone en esta obra. Por otro lado, las experiencias profesionales como artista parecen formar parte de un equipaje que está dispuesta a abandonar, asumiendo que el viaje real pide decisiones que no permiten llevarse todo el equipaje a bordo.

Por otro lado, cuando le pregunto a Àngels a qué se refería cuando cita la imposibilidad de volver a “casa”, me contesta que para ella no sólo era el país sino que "la casa eres tú misma, tu eres tu propia casa". Por lo tanto, la obra también podría leerse en las coordenadas de una exploración sobre la propia interioridad, sobre la dificultad de encontrarse a sí misma después de un exilio del orden simbólico de la madre en el que se ha separado demasiado el cuerpo de la relación con el saber. O quizás, la idea de no poder volver a casa podría interpretarse como el reconocimiento

[440] Àngels Ribé en conversación con la autora, La Floresta, 2000 (documento audio).

de que no se puede “volver al cuerpo” en el sentido que le da la crítica de la performance Janet Blocker[441] cuando habla del final de una comprensión moderna del yo. Ambas ideas podrían llevar a desarrollar argumentos de diálogo con esta pieza que podría desarrollar en futuros artículos.

El goteo del vaso de agua (sonido y ritmo), sin embargo, marca el tempo de lo real frente al tempo continuo y complejo de los pensamientos, de la introspección, de la psique, de lo inconsciente. Si la gota de agua en el vaso es medida de realidad, la imagen de ella subiendo la pendiente parece ser la representación de la desmesura, la obstinación y la fuerza del deseo que nos impulsa a buscarla, pero que también puede convertirse en una fuerza desmedida. En todo caso, hay una tensión explícita entre realidad y deseo.

En el texto para el catálogo de la exposición del MACBA, la crítica de arte Abigail Solomon–Godeau destaca el carácter subjetivo de esta obra de Ribé y apunta que contrasta mucho con la “neutralidad” y distancia que pedían las prácticas conceptualistas. De hecho, su artículo, encargado especialmente para la primera exposición monográfica de Ribé, solo comenta esta obra de la artista. Subraya sobre todo el carácter “confesional” de esta instalación, aspecto que pone en relación con una estrategia clásica del arte feminista de la época: “ It is important (...) to consider how feminism recasts confessional or autobiographical modes so as to link them to larger sociopolitical realities that overreach the individual subject”. Haciendo referencia a una cita de la teórica de la literatura feminista Rita Felski, nos recuerda que la estrategia confesional en la literatura feminista fue incidir directamente en el discurso político. Por eso, considera que *Can't Go Home* de Ribé está orientada a expresar significados sociales, no solo autobiográficos, en la línea de lo personal es político. Sin embargo, en mi opinión, esta aproximación de Solomon–Godeau queda incompleta porque no concreta exactamente cuáles son estos significados sociales a los que apunta y porque Ribé no partió explícitamente de la reflexión sobre “lo personal es político” en los grupos feministas norteamericanos.

---

441 Blocker, Janet. *Op. cit*., 2004*:* 84.



Fig. 149

El texto de Teresa Grandas, curadora de la muestra de Ribé en el MACBA hace una lectura interpretativa que a mi entender es muy superficial. Grandas escribe que *Can't Go Home* "es una instal·lació que replanteja el paper de la dona respecte a les estructures de poder i qüestiona els condicionaments heredats." Una afirmación que, aunque se empeña en desarrollar apelando a los tópicos de la situación (opresión de las mujeres, desventajas de ser mujer artista), suena muy poco creíble, dada la manera de trabajar de Ribé poco interesada en traducir directamente en la obra preocupaciones colectivas feministas. Como me contestó en varias ocasiones, la artista no estuvo interesada ni en la estética ni en las propuestas de las artistas feministas. Por eso lamenté mucho que la primera vez que se dedicaba una exposición y catálogo a la trayectoria de Ángels Ribé en una institución museal en Barcelona, se utilizara la etiqueta del "feminismo" como marco interpretativo de su obra. Como expliqué por primera vez en un artículo, Ribé conoció a algunas feministas norteamericanas y colaboró solo puntualmente en *Heresies*, una iniciativa feminista a través de una amiga suya artista, Mary Beth Edelson.

El problema no es que la obra no permita una lectura feminista por parte de la historiadora sino preguntarnos cuál es la necesidad de emmarcar a esta artista y a su obra bajo una etiqueta. Para Grandas las obras más introspectivas de Ribé –esta y la que comentaré seguidamente– denotan una posición devaluada de la mujer. También señala que las instalaciones del 1977 son "reveladoras de un imaginario femenino fragmentado y estigmatizado".[442] Según mi lectura, las obras más introspectivas, como la que acabamos de comentar y las que vienen después, muestran precisamente un punto de inflexión, el reconocimiento de un "cuerpo sexuado" donde encarnar su deseo de lenguaje que la abre a una interesante apuesta por la libertad de enunciaciarse a sí misma. Un momento de escucha del propio deseo aunque este se dé en forma de incertidumbre.

Lo que sí me parece interesante, desde el punto de vista de la diferencia sexual, es constatar la interpretación tan diferente que hace Antoni Llena de las imágenes que Ribé incluía en esta instalación. Mientras Solomon–Godeau y Grandas las habían considerado un material especialmente significativo, Llena se siente muy distante y cree que la artista se muestra "en público de manera impúdicamente ridícula: bajo una mesa, de cara a la pared, chupándose el dedo...". Para este artista hombre: "No hay connotaciones freudianas en estas imágenes completamente faltas de sentido

442 Grandas, Teresa, *Op. cit.*, 2011: 29.

estético." Su interpretación es que la pieza representa una especie de error en el trabajo conceptual de Ribé, que él disculpa con condescendencia.[443]

4.12. El *impasse* antes de su vuelta definitiva, 1977–79

> **– *Amagueu les nines que passen els lladres. Galeria "G",* Barcelona, 18 al 30 de octubre 1977.**
> **– *I demà encara plourà. Encara que els elefants tinguin por (perquè tenen els ulls petits)*, 14 de junio al 12 de julio, 1978.**
> **– *Triangle* (1978).**

En 1977, Àngels Ribé presenta otra instalación: ***Amagueu les nines que passen els lladres***, en la Galería "G" de Barcelona,[444] un espacio pionero en Barcelona con una interesante actividad dedicada especialmente a las propuestas de arte conceptual. El título, según me contó, es una invención propia y hace referencia a "proteger la esencia más pura que tienes".[445] Constaba de dos grabaciones, dos altavoces, unos focos de luz y una proyección de diapositivas. Y la describe así:

> "Era un espacio muy estrecho y situé dos cañones de luz roja. A un lado suspendí en el aire un altavoz en el que se podía escuchar un texto y en el otro extremo otro altavoz que reproducía la voz que contestaba. Se hablaban. Detrás de la columna coloqué un proyector de diapositivas que lanzaba imágenes de mis manos: unas veces las tenía abiertas, otras cerradas, otras muy apretadas entre sí…".[446]

La presentación en una hoja fotocopiada por la galería consta de un texto firmado por la curadora y amiga, Marina Urbac, que comenta aspectos generales de los trabajos de Ribé: el arte como experiencia, la conjugación de diferentes elementos independientesentre ellos (textos, imágenes, voz), la relación texto–imagen, la economía de medios, el interés por trabajar las coordenadas espacio–tiempo. Urbach destaca dos niveles de lectura para estas obras de Ribé. Por un lado, cree que tienen un fuerte contenido social, por otro, las ve profundizando en el propio lenguaje y

---

443 Llena, Antoni. *Op. cit*., 2011: 53.
444 *La galeria G, 1975-1978*. Barcelona: Centre d'Arts Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1998: 22.
445 Entrevista con la autora, 2000 (documento audio).
446 Entrevista con la autora, 2000 (documento audio).

proceso creador. Destaca también una estructura que se viene repitiendo en muchos trabajos de Ribé: una relación triangular entre espacio, tiempo físico y espectador. Acaba elogiando el "inteligente equilibrio" entre experiencia estética y la realidad humana y social de la que habla.

Por fortuna, la obra recibe atención en prensa. Una nota en *Triunfo,*[447] una crónica en el Noticiario de Serra d'Or[448] y un artículo de la crítica de arte Gloria Moure la describe y comenta:

> "…consta de una grabación remitida alternativamente por dos altavoces y de una proyección de diapositivas. La grabación, que es la parte más importante de la experiencia, refleja en las frases emitidas los dos puntos sobre los que gira el montaje: "Represión" y "Apertura". El primer altavoz se refiere a todos los acontecimientos represivos y moralistas de la sociedad y a los instintos y actitudes morales dentro de nosotros mismos, reflejándolos en frases como "qui de jove no treballa, de vell dormirà a la palla", mientras el segundo se relaciona con el mundo de los sueños, del insconsciente, con la voluntad de seguir una línea positiva, de apertura a través de las palabras: "la temptació de la resposta", "El vent em mou les ales", etc… El diálogo establecido entre los dos altavoces queda interrumpido cuando describen situaciones objetivas como "el món dels muts", "el món dels sords", etc. que son emitidos por ambos a la vez. Esta primera parte se contempla con dos focos luminosos, proyectados sobre el suelo de la galería, cada uno a modo de correspondencia con el sonido de un altavoz, identificándose de esta manera el término lingüístico con su determinación física, en una presencia espacial y temporal. En la segunda fase de la exposición, Àngels Ribé utiliza en sentido metafórico la expresividad de parte de su propio cuerpo. La imagen proyectada reproduce alternativamente sus manos cerradas, comprimidas y abiertas o reflejadas en un acto relacionado directamente con el sentido de los enunciados de los altavoces." [449]

---

[447] (Autor/a desconocido/a) en*Triunfo* nº 769, año XXXII, 22 de octubre, 1977:67.

[448] Suárez, Alicia y Vidal, Mercè. "Noticiari" en *Serra d'Or*. año XIX, nº 219 (15 de diciembre), 1977: 93-94.

[449] Moure, Glòria. *Destino,* nº 2.094. (23-30 noviembre), 1977.(He buscado este artículo en la referencia citada pero no lo he encontrado en Destino. Se cita también que fue traducido al francés y publicado en la revista *L'Humidité*. Un fragmento está reproducido en el catálogo de *La galeria G, 1975-1978*. Barcelona: Centre d'Arts Santa Mònica/ Generalitat de Catalunya, 1998: 22.



Fig. 150

Alícia Suàrez y Mercè Vidal en la nota de *Serra d'Or* sitúan esta instalación en lo que llaman el "posconceptual", etiqueta que no definen, y la acusan de seguir una línea "psicologista", criticando la supercialidad de la confrontación que representan las dos voces, la que prohibe ("No beguis, no saltis, no et moguis, no cantis, no parlis, no corris...etc") y la que habla del deseo más espontáneo ("vull, vull, vull, vull..."). También destacan que la exposición contó con visitas comentadas por la artista a escolares de BUP, un aspecto que pocas veces se recoge en las notas de prensa de las exposiciones y que resulta intersante conocer. Una se pregunta como se difundían este tipo de trabajos entre las nuevas audiencias dado que ni en Bellas Artes se enseñaban este tipo de prácticas como artísticas.[450]

Para Teresa Grandas, la obra se relaciona con la instalación anterior en el sentido que "remeten al bloqueig paralizant que condiciona el nostre comportament, les condicions socials que determinen el que es apropiat, correcte, qué s'espera de nosaltres, i, en concret de les dones".[451] En su ensayo hace una referencia a la obra de la artista italiana Ketty La Rocca titulada *Le mie parole, e tu* (1971–72) que aunque no había

[450] Según explica un divertido artículos de Félix Fanès sobre lo que se enseñaba en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona a mitad de los 70. Fanès, Félix. "...el caso de Barcelona" en *Galería* (Barcelona), nº 7 junio 1975: 30-35.

[451] Grandas, Teresa. *Op. cit*., 2011: 28.

sido referente real para Ribé, presenta, de entrada, cierta coincidencia visual porque ambas juegan con las manos en primer plano sobre fondo negro. Grandas interpreta que tanto La Rocca como Ribé estan indicando una especie de juego de contrarios. En mi opinión, la relación con la obra de La Rocca no va más allá de la imagen plástica de las manos. En el caso de La Rocca, se trata de una mano masculina y otra femenina que dialogan a partir del gesto y de la escritura que llevan inscrita en la piel para demostrar la dificultad para que las palabras femeninas mantengan visibilidad y presencia.

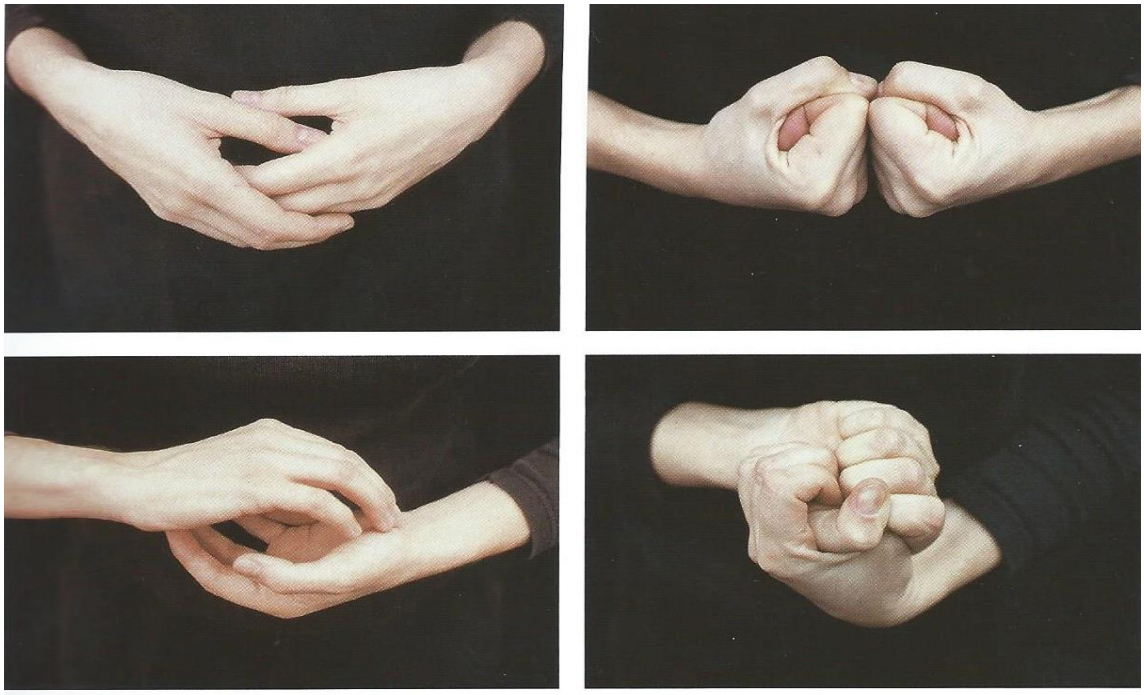


Fig. 151

En el caso de Ribé, son sus propias manos las que van formando esculturas expresivas que a veces parecen juegos de magia, a veces lenguaje de los invidentes, y a veces símbolos como los que, por ejemplo, encontramos en prácticas orientales. En definitiva, las manos de Ribé forman signos de un lenguaje no verbal que no escenifica ninguna de las dos posiciones: en contra y a favor (la prohibición /el deseo). Mi lectura partiría pues de esta percepción y de la idea que encierra ese curioso título que tiene que ver, como me explicó la artista con la idea de “proteger la esencia más pura que tienes”. Quizás se trataria de proteger la fidelidad al propio cuerpo reconociéndolo como sede de un lenguaje que no puede ser expoliado. La instalación presenta unas imágenes muy sugerentes e impactantes por su simplicidad y potencia visual. Cuando las vi en la reconstrucción de la instalación en el MACBA me impresionó por la potencia plástica y el significado que todavía sustitan en la actualidad.

El mismo año que realizó estas dos instalaciones tan complejas e interesantes, Àngels envió una acción fotografiada a la exposición *Visual Poetics* (29 septiembre al 30 octubre 1977), organizada por Walter Zanini que tuvo lugar en el Museo de Arte de Sao Paulo (Brasil). La obra se titulaba ***The unspoken*** y había sido realizada dos años antes en 1975. En la imagen aparecía la palabra "unspoken" dibujada en la arena a la espera de que la ola del mar llegara y la borrara. Una obra que está datada en el 1975. También envía obra a la muestra *Small Self–Portrait*, de la Art Core Gallery, en Kyoto (Japón). Lo no–hablado o lo no–dicho constituye pues un tema importante en el trabajo de esta artista, que parece estar explorando maneras de indicar el cuerpo como sede de lenguaje verdadero.

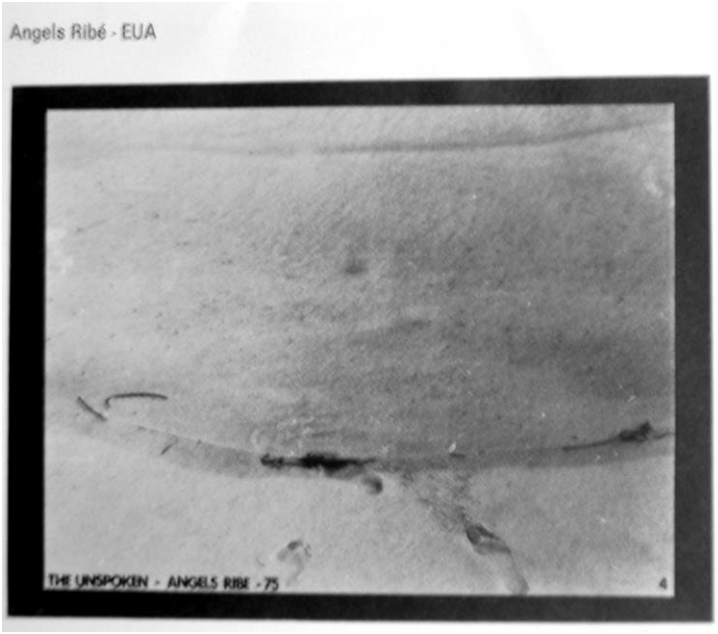
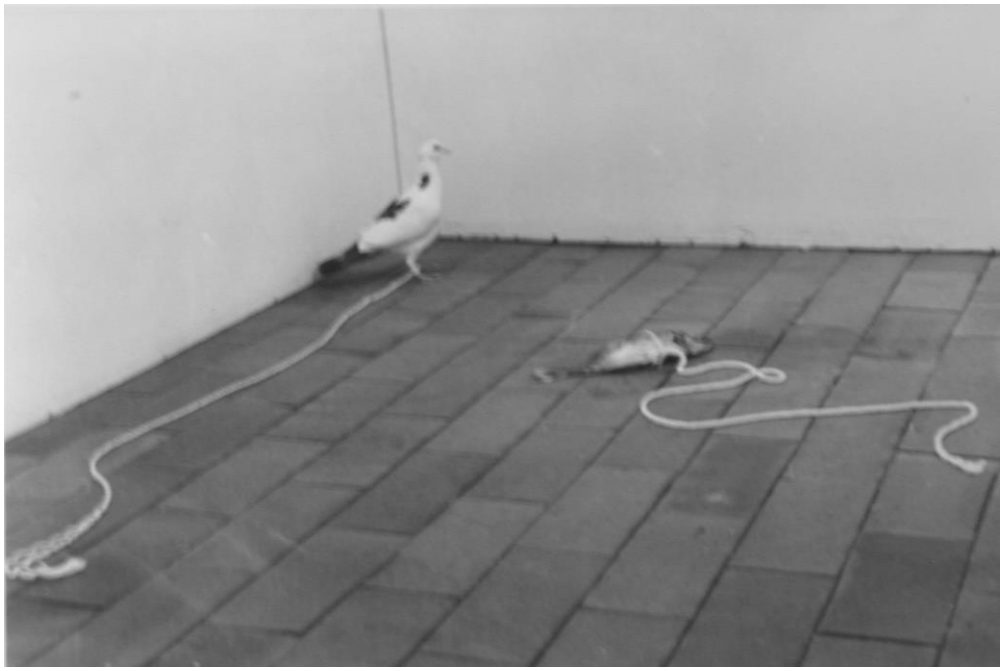


Fig. 152

Carles H. Mor la invita a exponer en Barcelona en el *Espai 10* de la Fundació Miró en el año 1978. La presentación del poeta en el tríptico–catálogo está elaborada a partir de la correspondencia con la artista, dejando rastro de esa interesante capacidad de Àngels de mantener comunicación y proyectos con el grupo de amistades y artistas catalanes. La publicación incluyó 6 imágenes de la acción y dos detalles en fotografías de Antoni Bosch. El espai 10 de la Fundació Miró se había creado para albergar propuestas de la nueva generación de artistas y Ribé tendrá dos exposiciones en diferentes momentos. La primera ***I demà encara plourà. Encara que els elefants tinguin por (perquè tenen els ulls petits)*****, 1978** pudo verse del 14 de junio al 12 de julio.

Ángels Ribé me explicó que la instalación–acción había consistido en sentarse en el suelo con los ojos cerrados delante de una pecera y coger un pez vivo de dentro del agua, sacarlo y, en ese mismo momento, dejar de respirar ella misma durante unos minutos. Una vez dejaba el pez en el suelo y cuando este pobre animal dejaba de respirar, ella abría los ojos y empezaba a respirar. La artista está hoy en día muy arrepentida de esta acción: “ ¡Ahora no mataría ningun animal para hacer una acción de arte!".


Fig. 153

La instalación resultante consistía en una caja pintada de color blanco (blanco de España) que funcionaba como una habitación, con paneles de madera pero sin techo. Los focos la iluminaban desde fuera hacia el interior. Los/as espectadores/as podían entrar por una puertecida pequeña, tenían que agacharse para entrar y podían encerrarse dentro, donde encontraban el pez muerto y una tórtola o pequeña paloma suelta que volaba muy poco y que llevaba un cordel ligado a la pata. La instalación también incorporaba sonido ambiental producido por Phillip Corner, un músico amigo suyo.

Àngels Ribé le indicó a Phillip que quería un sonido de "Gong", rítmico, que a la vez fuera muy orgánico, como el sonido del corazón. La grabación audio se hizo en el estudio que tenía Charlie Charlie Morrow y Phil Niblok. Dentro de la caja/habitación había un agujero por el que se podían ver los árboles del jardín de la Fundació Miró. Era el único espacio que te conectaba con el exterior. Fuera del espacio expositivo,

entre los árboles, situó un altavoz escondido que reproducía el sonido de la respiración, como se explica en una reseña*:* “En el jardín, los árboles emiten un sonido jadeante, pero sin llegar a ser angustioso, más ben ambiguo (puede pensarse en el mar o en un ruido mecánico)”.[452] El autor de esta nota de prensa escribe que la artista crea un clima sencillo pero poético en torno a la dialéctica vida–muerte, agresión–libertad. Una idea que también recoge la breve reseña de Teresa Blanch en el recién creado diario catalán *Avui*, en la que se queja de la dificultad de lectura que presenta esta instalación para el espectador no especialista.[453]

El texto de presentación de la exposición tiene un tono experimental. Aparecen fragmentos de la correspondencia entre Àngels Ribé y Carles Hac Mor. La voz de Ribé, cuyas palabras se mantienen al principio en negrita, va desgranando reflexiones de carácter general sobre el trabajo del artista, la obra, la finalidad del arte y, a veces, de manera más concreta, respecto a su relación con sus obras. Estas reflexiones se hallan interrumpidas sin introducción, primero por un fragmento del libro *Ensayos de una ciencia de la mitología* de Carl Jung, y después por un fragmento de texto no identificado que habla de la originalidad y la historia, el individuo y los procesos colectivos. Finalmente, se añade un fragmento del *Castilllo de la pureza* de Octavio Paz. En este último, aparece una definición de la libertad como un estado de ánimo y como un estadio superior: "lo que hay después del saber", una finalidad deseable para toda actividad creativa.

A mitad del texto, la letra en negrita pasa a ser la voz de Hac Mor, quien comenta la propuesta de Ribé destacando sobre todo el carácter austero y la autenticidad de la práctica de esta artista. También destaca su "no–esteticismo" y su depuración máxima. El poeta desarrolla una breve reflexión sobre lo que considera teoría y concluye apuntando que en el arte no hay "leyes intrínsecas". Por tanto, considera que la reflexión "más que para entender, ha de servir para estimular". También se ocupa de la noción de "transgresión". De los fragmentos que podemos atribuir a la artista Àngels Ribé destacaría la idea de que el arte se justifica o se valida finalmente si lo consideramos como una posibilidad de comunicación entre los seres humanos. El título de la muestra proviene de un poema de la propia artista que aparece en la contraportada del catálogo:

---

452 *Triunfo* nº 805 (1 de julio), 1978: 8.

453 Blanch, Maria Teresa. “Les exposicións: Àngels Ribé” en *Avui*, (6 de agosto), 1978: 19.

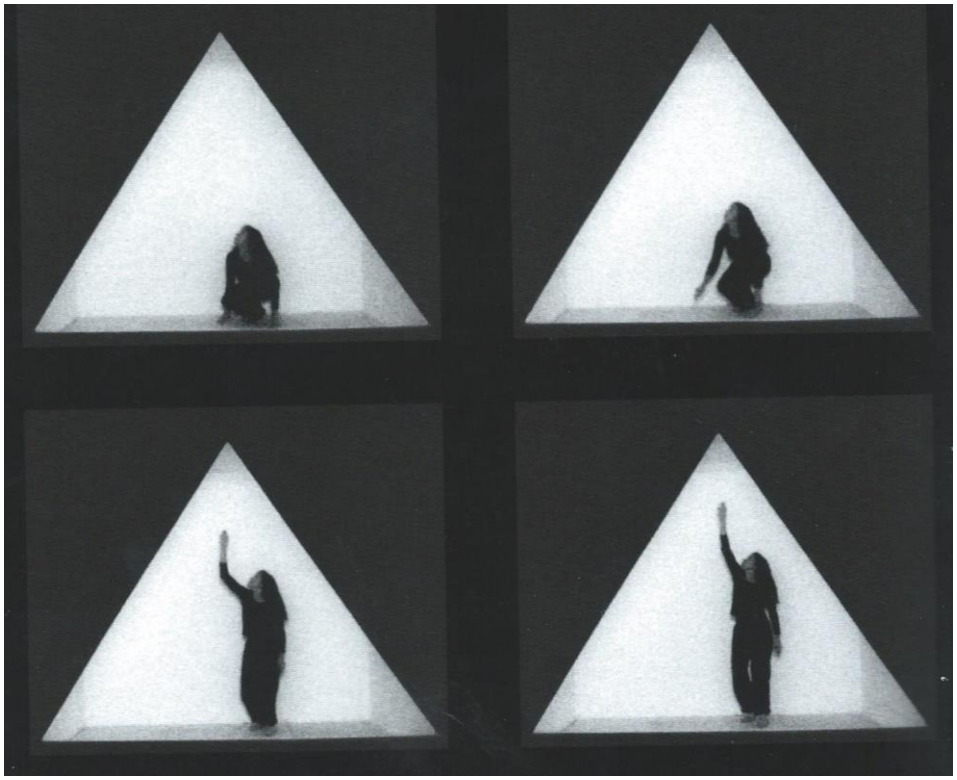
"I demà encara plourà.
Encara que els elefants tinguin por
(perquè tenen els ulls petits).

La corda que arrossega
Les emocions mortes.
(...

…)

i vaig de roca en roca
Respirant per l'ocell".

En 1978, Àngels Ribé realiza también una obra, ***Triangle*, (1978**), de videocreación.


Fig. 154

La acción de la artista es saltar una y otra vez desde la posición en cuclillas hasta el vértice de un triángulo creado a partir de la proyección de luz blanca sobre la pared, tratando de tocar el vértice con el brazo extendido, una y otra vez. La cinta se repite en

loop y da la sensación de una acción que se repetirá infinitas veces. El triángulo fue una forma que ya había utilizado en las acciones de la serie llamada: *Tree points*, forma que después también trabajará como base de una de sus primeras piezas escultóricas.

En 1978, Àngels pasa el verano en España, como de costumbre, se demora unos meses más antes de volver a Nueva York, adonde llega en el verano de 1979 con la intención de cerrar su etapa norteamericana y volver definitivamente a Barcelona. Con esta idea le pide a un amigo que la matricule en la recién inaugurada Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. La artista se incorporará en el segundo trimestre del curso 1979–1980 a sus estudios de licenciatura. La idea de estudiar en la universidad a sus 36 años, es una decisión que toma porque se sentía en desigualdad de condiciones respecto a los artistas catalanes que, como ella habían ido a los Estados Unidos pero en condiciones muy diferentes, a partir de becas de estudio o frente a los que habían podico realizar estudios. De sus años en la facultad habló cuando nos visitó en la sesión de clase que organicé en la Sala de Actos. Valoró especialmente las clases de Alberto Cardin, las de historia del arte José Milicua y las de Estética de Rafael Argullol.

4.13. La colaboración en la revista *Heresies*, 1978

Aún activa en la escena norteamericana, en el año 1978 Ribé publica una acción suya fotografiada en la revista *Heresies*, nº5 (Primavera 1978), un número dedicado monográficamente a "The Great Goddess". La invitó la artista Mary Beth Edelson, una de las fundadoras de esta publicación feminista que nació del trabajo de un numeroso grupo de artistas y críticas en Nueva York y se materializó en un primer número en el 1977. Cada número de esta publicación periódica se organizaba entorno a un tema y se producía de manera colectiva. Incluía aportaciones de las participantes en el llamado “mother collective" y también encargaba colaboraciones a otras mujeres invitadas por alguna de ellas.

Las colaboraciones en este número especial dedicado a “La Gran Diosa” querían reunir y estudiar concepciones femeninas de espiritualidad. Un tema que, en aquel contexto y momento, fue una vía abierta de investigación, muy motivada por los descubrimientos y los textos de la arqueóloga feminista Marija Gimbutas. Su famoso libro *El lenguaje de la diosa* estaba teniendo una importante repercusión en las artes

visuales y en los grupos feministas norteamericanos. La acción de Àngles, sin embargo, parece tener poco que ver con la celebración del cuerpo femenino que compartían las americanas. Consistió en una acción fotografiada de su propio cuerpo enroscado sobre sí mismo en tres momentos en los que parece acurrucarse queriendo incorporar el vacío. Las tres imágenes iban acompañadas de un pie de foto que reproducía una frase de una canción extremeña que, segun me cuenta, la había impactado mucho: "Cigüeña, cigüeña, la casa se te quema, los hijos se te van."

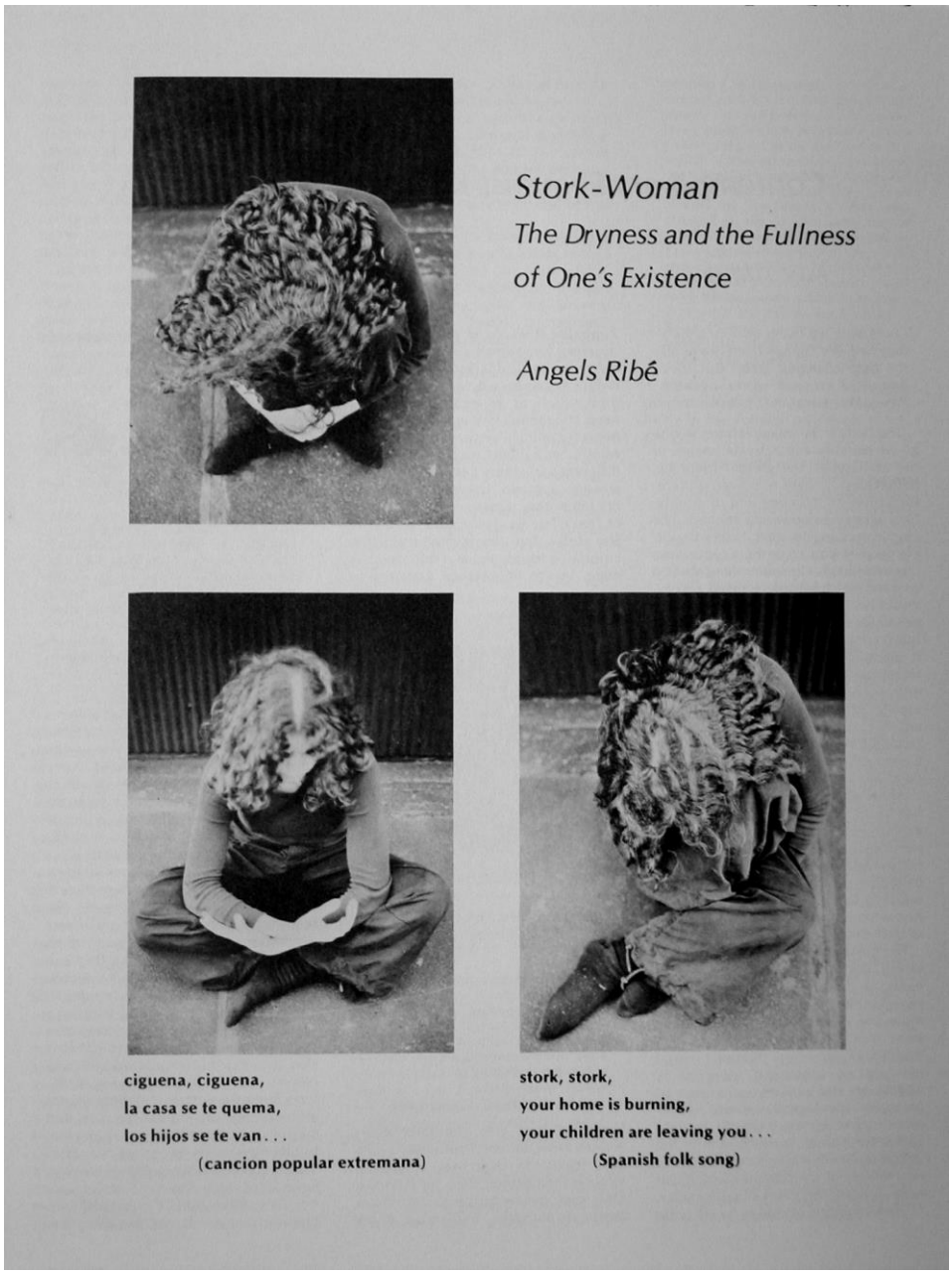


Fig. 155

Esta colaboración de Ribé con uno de los núcleos feministas más importantes en aquel contexto en Nueva York es fruto de una relación de amistad con una de las protagonistas, Mary Beth Edelson– Fue puntual, según me explica la artista no se

involucró artísticamente en otras manifestaciones del feminismo. El movimiento de mujeres funcionaba desde principios de los 70 en Nueva York y estaba dando frutos muy visibles en forma de publicaciones, jornadas, espacios de exposición cooperativos entre mujeres, etc. El año 1977, según escribe Martha Rosler –una de las artistas invitadas–, fue un momento para repensar lo que estaba ocurriendo en el feminismo y "renovar la actividad teórica".[454] Ribé me ha contado que en alguna ocasión estuvo en alguno de los grupos, pero no le interesó demasiado porque, personalmente, rechazaba la estética del arte que en aquel momento se consideraba "feminista". Es interesante detenernos un momento en explorar a que puede referirse la artista cuando apuntó su desagrado con la “estética feminista” del momento en Estados Unidos, a la que Ribé se refiere como "trabajos en macramé y estética de trabajos manuales". Este imaginario de Ribé, que hoy en día sabemos está poco basado en la realidad de lo que fueron las producciones feministas de aquella época, explica que la artista desconocía gran arte del arte feminista y no se integró en absoluto en aquel circuito donde paradójicamente el marco interpretativo de la exposición de recuperación de su trabajo que se hizo en el MACBA la sitúa hoy en día.

Curiosamente, en 1979, uno de sus trabajos que componen la instalación llamada *Ornamentation: the unrelated Object* mostrado en Nueva York, Ribé trabajará el “punto de cruz” en lana negra, de factura muy manual. La crítica de arte Victoria Combalía la relacionó en su momento con las "tareas femeninas" y con el movimiento de mujeres en el arte que recuperaba en aquellos años lo que se llamó el “pattern painting”. La realidad del arte feminista de los 70 en Nueva York ofreció ejemplos de la gran variedad formal, temática, técnica y estética que cultivaban las artistas. Sólo hace falta observar esa diversidad, por ejemplo, en el mismo número de la revista *Heresies* donde Ribé ve publicada su colaboración, o en la programación de la galería cooperativa A.I.R., la primera galería independiente de mujeres de los Estados Unidos y que Ribé conocía. La idea de que el arte feminista norteamericano promocionaba una estética “cutre” o de trabajos manuales sería más bien una fórmula que funcionaba en el discurso patriarcal *modernista* para desprestigiar y finalmente eludir u obviar la gran revolución que las artistas estaban haciendo en los lenguajes visuales de la época. Es interesante recordar que el prejuicio contra las mujeres artistas significadas como feministas no vino sólo por parte de los sectores artísticos

---

[454] Cita de Martha Rosler, una de las artistas que contribuyó frecuentemente en *Heresies*. Citada en Rickey, Carrie. "Writing (and Righting) wrongs: Feminist Art Publications" en Broude, Norma y Garrard, Mary (eds). *The Power of feminist Art. The American Movement of the 70s. History and Impact*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1994: 127.

conservadores sino también de los circuitos alternativos, como un artículo reciente pone de relieve.[455]

Àngels Ribé manifiesta una relación consciente y conflictiva con el hecho de ser mujer en el arte. Es curioso que Teresa Grandas lea estas imgenes como la representación de una maternidad frustrada, indicándonos que en una de ellas la artista parece una madre que mece a un bebé en sus brazos.[456] Evidentemente, el pie de foto nos inclina a leer la acción en relación con una de las experiencias de la maternidad, se acaba la crianza y los hijos/as se marchan de casa o sencillamente no necesitan tanto a las madres. En el patriarcado, se considera esta fase como un momento de pérdida de sentido para las mujeres. Sin embargo, no estoy segura de que Ribé esté refiriéndose a este tema de manera directa. Sería interesante saber más de esta pieza porque podría indicarnos quizás la elaboración de alguna cuestión autobiográfica – ¿cuáles eran sus ideas y deseos sobre la maternidad? Un tema espinoso que no pude llegar a profundizar con la artista. Por otro lado, este trabajo podría leerse como una ironía respecto a la posición de las feministas norteamericanas, que estaban descubriendo la potencia significante del cuerpo materno –el de la diosa– en la fecundidad creativa. En este caso, la obra de Ribé se situaría críticamente frente a los discursos de las feministas de su contexto.

4.14. Instalaciones en Barcelona, a vueltas con la forma

– Instalación: *"E la forma…"*, 1979. Departamento de arte. Espai B5–125, enero, 1979. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
– Instalación: *Ornamentació: Barcelona*, 1979, Facultad de Magisterio, Universidad Autónoma de Barcelona. *Ornamentation: the unrelated Object*, 16 – 29 de octubre, 1979, C Space, Nueva York.

En 1979, Ribé realiza dos instalaciones en la Universidad. La primera en la Autónoma de Barcelona, en Bellaterra. La primera, ***E la forma***, en el espacio b5–125 de la Universidad Autónoma de Barcelona, invitada por la profesora Teresa Camps. La

455 *Vid*.: Wark, Jane. *Op cit*., 2001:44-50.
456 Grandas, Teresa. *Op. cit*., 2011: 26.

segunda, ***Ornamentació: Barcelona***, fue un encargo de la Escuela de Magisterio que se toma con especial interés porque le preocupa la educación.

La profesora Teresa Camps había iniciado una insólita experiencia en nuestro país: la creación de un espacio y una programación expositiva coordinada por los y las estudiantes en el ámbito universitario que inició su andadura en 1977.[457] La exposición de Àngels Ribé en el llamado espacio B5–125, una clase que se convirtió con pocos recursos en sala, tuvo lugar en la temporada 1978–79. En mi época de estudiante este espacio aún existía, aunque en una nueva ubicación. Tuve como profesora –como he comentado en la introducción– a Teresa Camps, que fue quien me habló por primera vez de los/las conceptuales catalanes/as y a quien siempre agradeceré su forma de comunicar su pasión por lo que sabía, y la relación tan accesible y abierta con las/los alumnos.

Àngels describe la instalación ***E la forma*** en su emplazamiento original y me baso en sus indicaciones para la explicación[458]. Creó un espacio absolutamente oscuro y colocó una fotografía de ella misma que provenía de una acción, de grandes dimensiones. La imagen la muestra a ella corriendo sobre la hierba, con bambas, tejanos y blusa, llevando un libro abierto en las manos de manera que las páginas en blanco están de cara afuera. La fotografía impresa sobre hialina (un positivo con la calidad de un negativo) transparentaba la luz que entraba por una de las ventanas del espacio. También incluyó un audio: bajo un cubo blanco escondió un altavoz que reproducía una grabación de música: un solo de violín interpretado por Pere–Josep Puértolas. Daba la sensación de ser música medieval pero era de los Rolling Stones. En la pared colocó un pequeño papel con un texto que explicaba el método empírico que la ciencia médica desarrolló tanto en Egipto como en Babilonia, por lo que me explica. No había nada más en la sala, y el/la espectador/a podía sentarse sobre el cubo blanco delante de la foto y meditar: "Daba la sensación de un espacio de meditación, de gran serenidad".

---

457 Camps Miró, Teresa. "Crònica i geografia local dels espais alternatius a Catalunya (1964-1981…)" en *Idees i actituds. Entorn l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980… Op. cit.,* 1992: 50.
https://www.uab.cat/web/la-facultat/els-estudiants/espai-b5-125-1237752655903.html
[Consultado: 22-09-2015].

458 Entrevista con la autora, 2000 (documento audio).

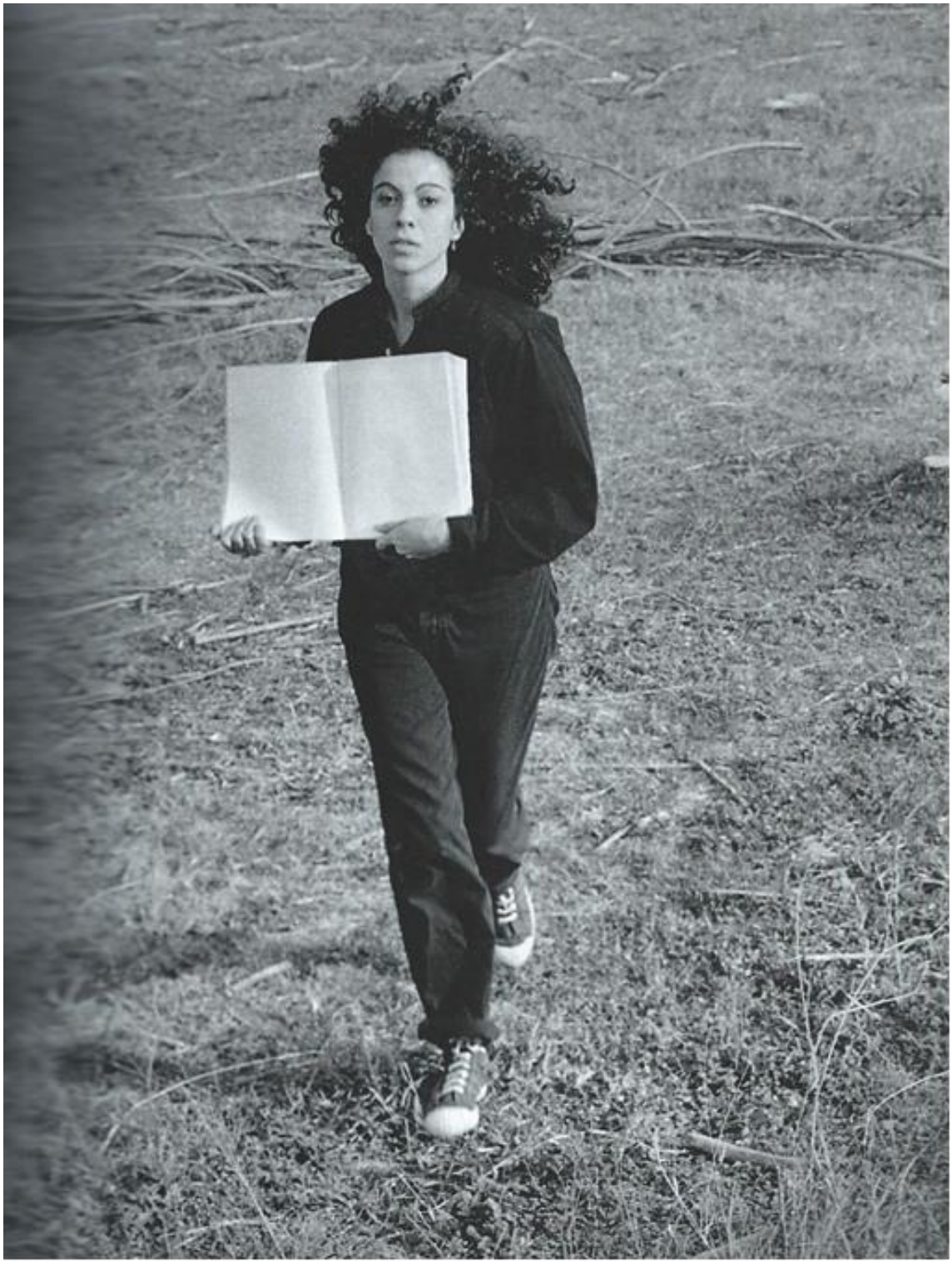


Fig. 156

El título de la obra se lo inspiró un verso de Ramon Llull: "La forma es acción y el contenido pasión." La exposición queda registrada en crónica breve en una nota de

prensa en *Triunfo*[459] y por Alícia Suàrez y Mercè Vidal en *Serra d'Or*.[460] Una nota un poco más extensa es la que le dedica la crítica de arte Gloria Moure en la revista de arte internacional *Flash Art*.[461] Para Moure, Ribé está en la línea de la vanguardia que inició Cage en los 50, que entiende la práctica artística como un *collage* de lenguajes independientes y cree que el espectador/a tiene en sus manos la responsabilidad y el placer de vivirlo como una experiencia. Llama "ética del conocimiento" a la actitud de esta artista, pero no acaba de desarrollar la idea. La fotografía de la acción estaba firmada por JUMA.CUB.[462]

De nuevo nos encontramos con la combinación de diversos elementos: visuales, textuales y sonoros, que no acaban de articularse en ninguna dirección prefijada por la artista. La acción, en este caso, vuelve a ser muy abstracta. La imagen da pistas más concretas para hacer una lectura. El cuerpo de la artista se hace metonimia del libro abierto y sugiere una definición de la vida como continuo movimiento receptivo al cambio y a lo nuevo. La imagen de Ribé sugiere una larga carrera sin final, como en la obra *The Work is the Effort*... o en la subida de la pendiente en *Can't go home*. Con la perspectiva del tiempo, Ribé reflexiona y explica que "intelectualizando este trabajo, podríamos hablar de que todos corremos con un libro abierto en el que se ha de escribir todo. Siempre estoy hablando de una búsqueda".[463]

En la Facultad de Magisterio de la Universidad Autónoma de Barcelona, Àngels Ribé presentará una instalación proyectando una serie de diapositivas: ***Ornamentació*: Barcelona**. Esta misma obra se expuso como fotografías impresas en b/n y se expuso con el título ***Ornamentation: the unrelated Object*** ese mismo año 1979 en la *C Space Gallery* de Nueva York. Al año siguiente la obra se envió a la exposición *100 años de Cultura Catalana* en el Palacio Velázquez de Madrid. En el año 2000 me enseñó algunas de las fotografía. Estaban todavía en los paquetes que llegaron de Madrid: ¡Hacía unos veinte años!

---

459 (Autor/a desconocido/a) en*Triunfo*, nº 836 (1-7 febrero), 1979: 5.

460 Suárez, Alicia y Vidal, Mercè. "Noticiari" en *Serra d'Or*, año XXI, nº 234 (10 marzo), 1979: 59.

461 Moure, Gloria. (título desconocido). *Flash Art* (International). nº 88-89, (marzo-abril), 1979: 12.

462 *L'art conceptual español a la Col·lecció R.Tous*. Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala, 2002.

463 Entrevista con la autora, 2000 (documento audio).

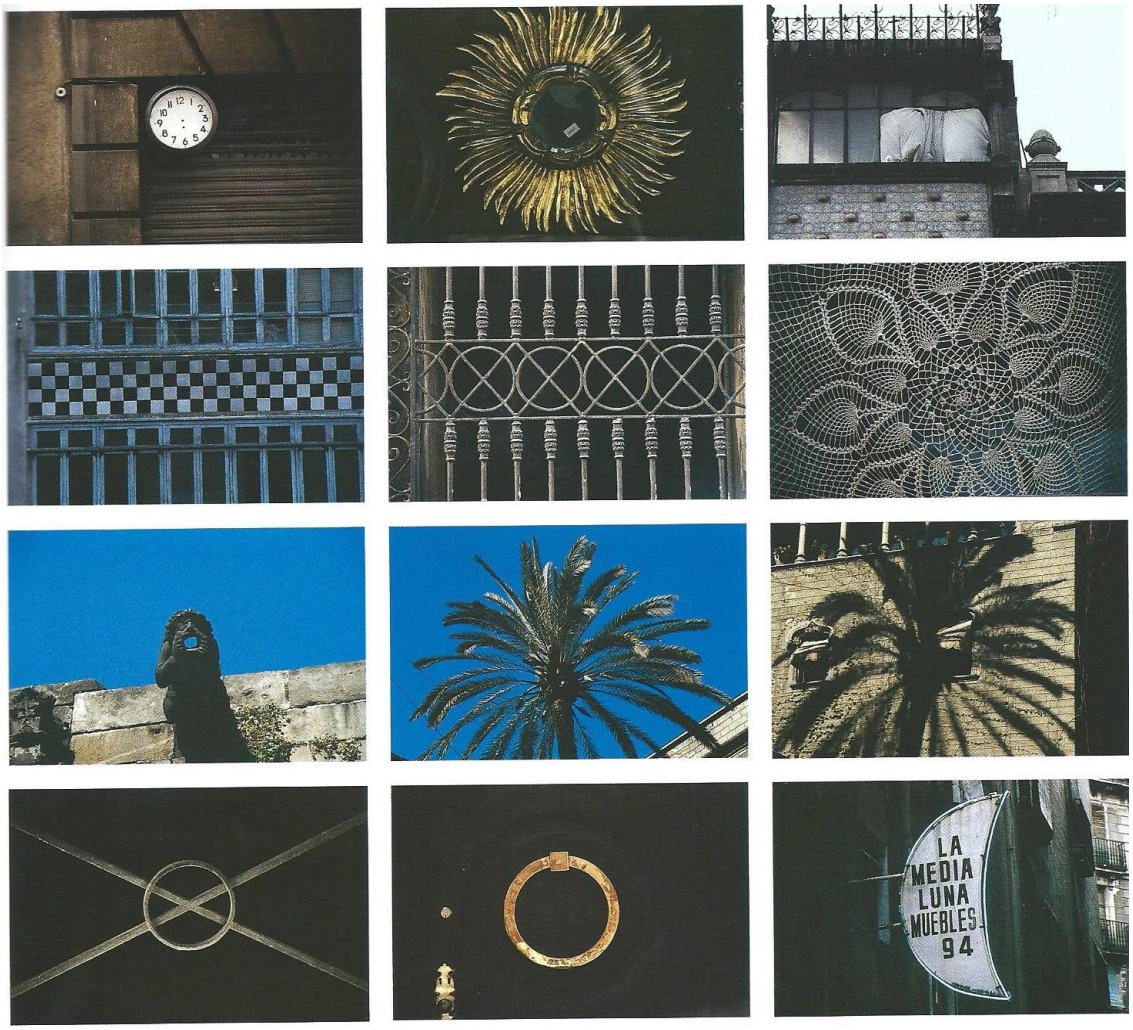


Fig. 157

Ribé me señala que estas dos últimas instalaciones son fruto de un momento en el que vuelve a mirar hacia fuera, hacia el exterior, después del periodo más introspectivo. También renuevan el interés por la forma que había inspirado sus primeros trabajos y se había mantenido subyacente a lo largo de su trayectoria.

Las diapositivas/fotografías las había hecho ella misma en su paseo por las calles de la ciudad de Nueva York y se fijaban en formas contenidas en objetos cotidianos. Las exponía en la pared en dos partes para formar dos secuencias. En la primera instalación dispuso también en la pared de la galería diversos objetos reales que había recogido en las calles cuando las formas le llamaban la atención. Un tercer elemento de la instalación en Nueva York fueron unos curiosos trabajos manuales que había hecho ella con hilo de lana muy fina, natural (que no ha estado hilada), de color negro (pero no había estado teñida). La lana pasaba por los agujeros hechos en una

superficie de plástico transparente que había sido perforada a máquina. De esta manera cosía a punto de cruz algunas tramas. El cuarto elemento fue un metrónomo hecho por el musico Phillip Corner que en su movimiento tocaba unos platillos de balanzas. El artilugio creado por ella producía un extraño sonido.

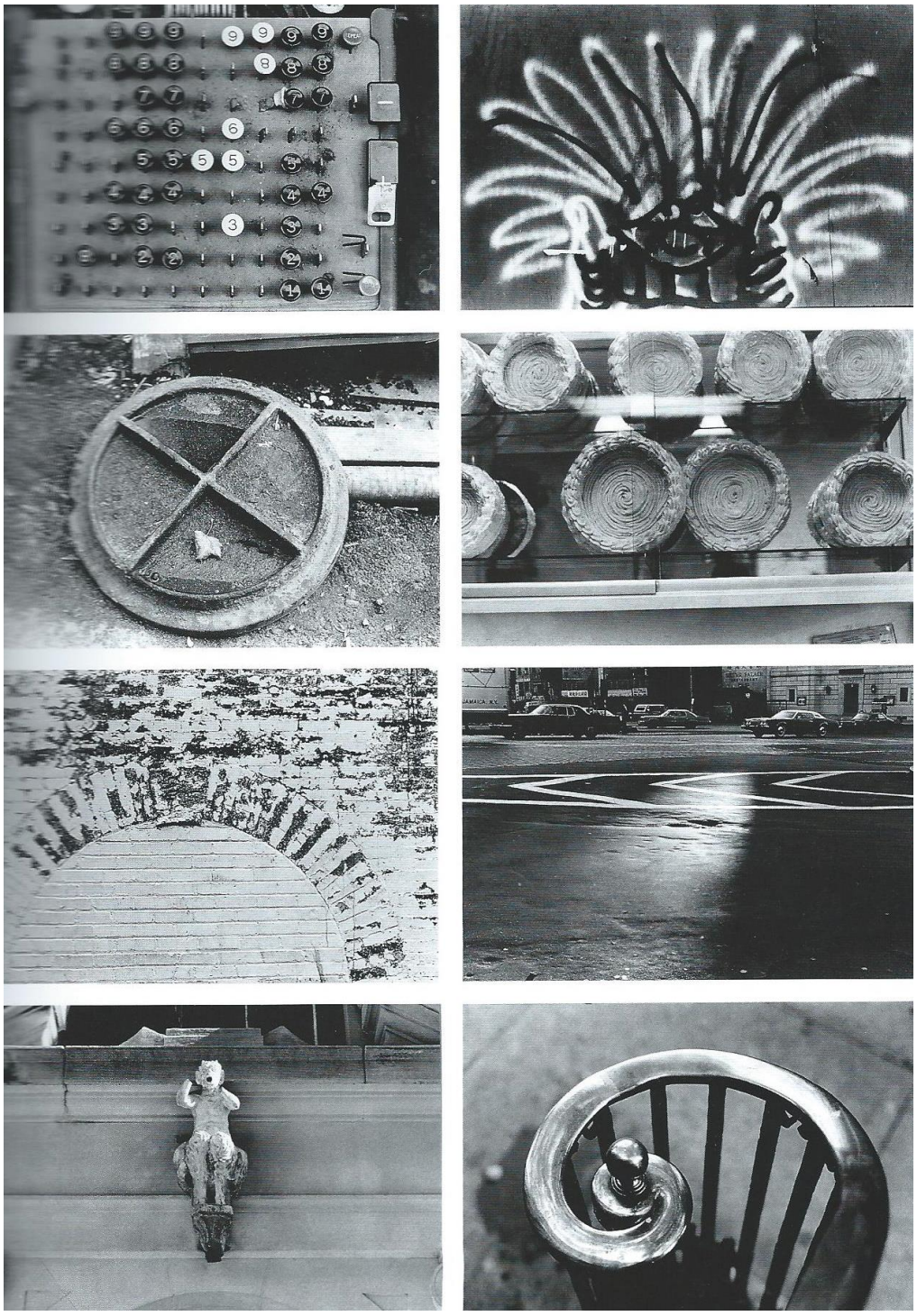


Fig. 158

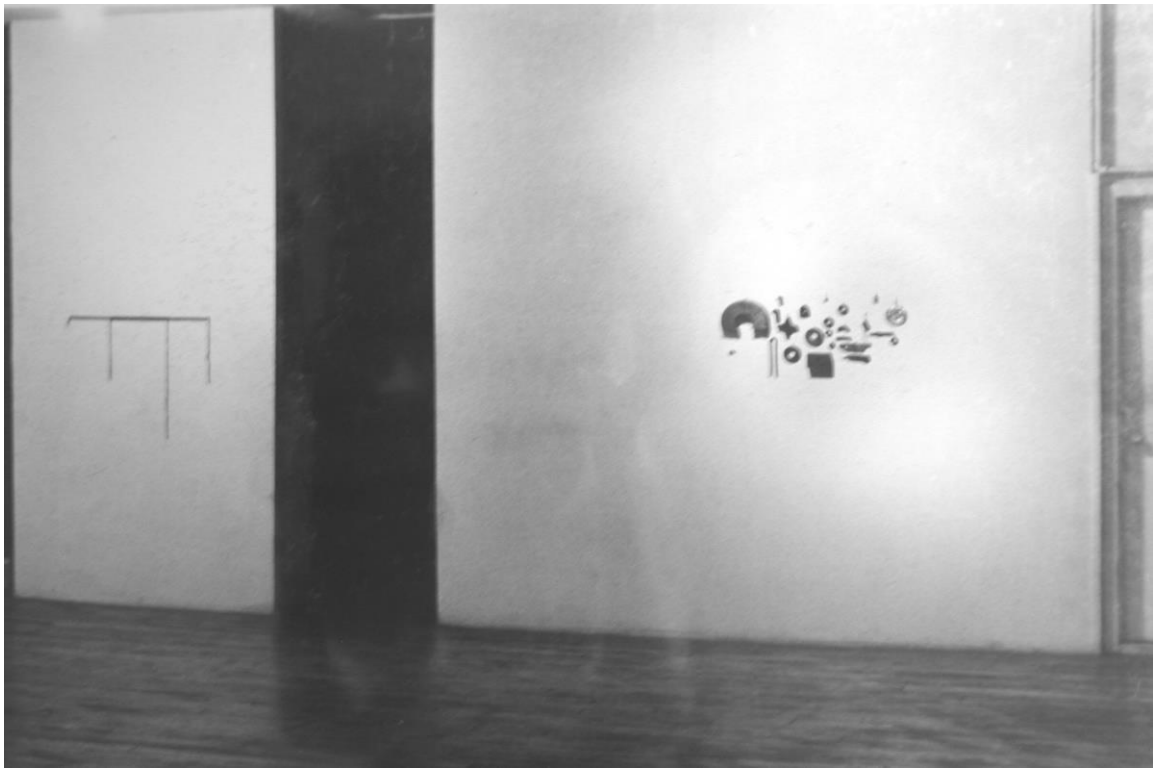


Fig. 159



Fig. 160

La muestra de Nueva York obtiene una reseña de la crítica catalana Victoria Combalía.[464] Después de describir todos los elementos de la exposición, comenta las imágenes que describe como “detalles arquitectónicos y objetos encontrados al azar por las calles” que considera "pequeños residuos de la civilización": una verja Art Decó, un broche barato, una cortina años 40, una columna barroca, un rayo de sol, un grafiti infantil, unos racimos de uva 8....) una puntera de zapato, una media luna, una pluma y un caracol”. Se fija especialmente en los trabajos en lana negra a punto de cruz y lee el sonido del artilugio hecho con el metrónomo como “el ritmo (del ornamento), en su versión sonora". Combalía entiende que Ribé ha hecho del ornamento una colección de "signos" que quieren hablar de impresiones o de estados de ánimo. Critica esta propuesta porque la considera romántica en el sentido estético. Sin embargo, aplaude que haya abandonado "aquel cientifismo vulgar al que sucumbieron la mayoría de los conceptuales españoles hace unos años".

De manera muy diferente, Maria Josep Balsach leerá estos signos en el espacio metropolitano en su dimensión simbólica, como formas a medio camino entre el dibujo y la escritura.[465] Una interpretación mucho más sutil de estas imágenes que concuerda con una de las líneas de trabajo que creo se expresaba en su trayectoria desde el inicio:

> "Així mateix, amb el mateix suport fotogràfic, Àngels Ribé recull formes amb un contingut simbòlic específic pels límits de l'espai metropolità i industrial, primer a Nova York, poc després a Barcelona i Sabadell. *Ornamentation: the unrelated object* (Ornamentació: l'objecte no relacionat, 1979) és un treball concebut com la visió d'escultures–formes que l'ull mecànic ha seleccionat només amb la intenció de descobrir la correspondència i riquesa de significants de formes que es troben a qualsevol reducte de la realitat: reixes, clavagueres, arrebossats, anuncis, baranes i aparadors: cargols d'acer, reixats de xantung, espirals de sucre i sanefes de fum. I escriptures: La lletra àrab és un fil sense límits".

Cuando le pregunté a Àngels Ribé sobre su interés en el punto de cruz me dijo que, en aquel momento, le interesó coser como un gesto metódico y meditativo, con vocación de repetirse *ad infinitum*. En este caso, la acción –que habitualmente estaba

---

464 Combalia, Victòria. "Àngels Ribé, un nuevo sentido de lo ornamental" en *Batik*, nº 54 (marzo-abril), 1980: 24.

465 Balsach, Maria-Josep. *Op. cit*., 1986: 158.

representada por ella misma corriendo, subiendo una rampa, o contándose los dedos... en forma de fotografía en muchas instalaciones– está presente de alguna manera aquí en esta labor de costura, resignificada como un movimiento repetitivo que conduce a la posibilidad, como el libro blanco en la fotografía de la acción anterior.

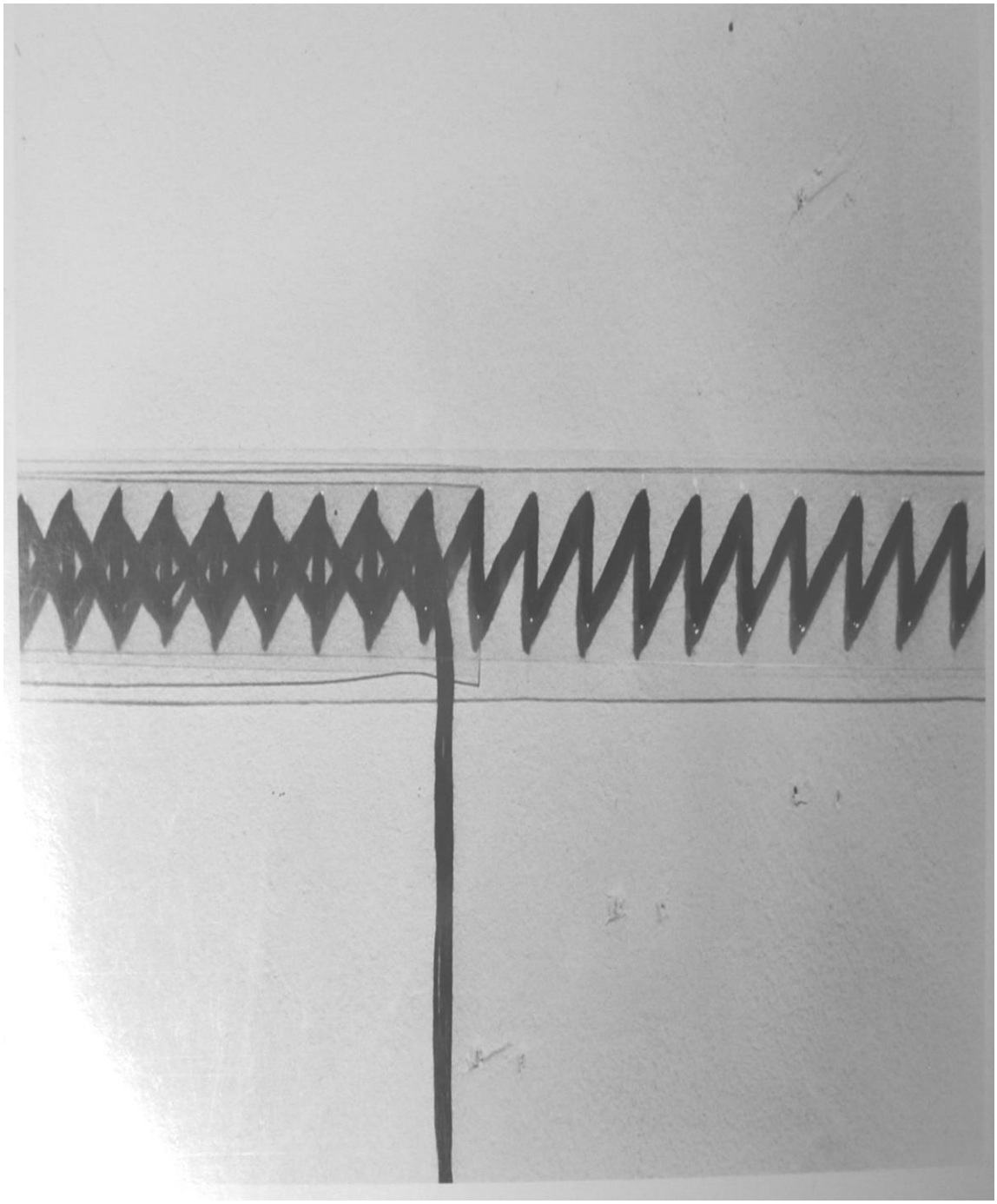


Fig. 161

La noción de “ornamentación” que surge en estas exposiciones confunde un poco porque el trabajo de Ribé ha sido siembre muy austero y ha huido de florituras y de

añadidos. Sin embargo, resuena en esta noción de “ornamento” la idea de que bajo la funcionalidad y la forma de las cosas hay algo más simbólico, una especie de lenguaje oculto que sólo puede surgir cuando la mirada va más allá, traspasa la literalidad con que observamos la realidad. Àngels me apunta que investigaba: “... en l’aparença dels objectes, en tot el que és aliè a la seva estructura, el que no intervé en la seva funció, el que s’hi sopreposa amb la intenció d’embellir–los i significar–los”.

El ornamento es, de hecho, en el debate moderno, lo opuesto a la función. La mirada que es capaz de contemplar desde otro lugar la realidad dada, es capaz de desligar el objeto de su contexto funcional y descubrir el sentido que respiran las formas. Los objetos pueden tener otro nivel de lectura desde donde se establece otro tipo de relación entre las formas, como si pudiéramos orientarnos en la realidad cotidiana a través de ese vocabulario misterioso para el ojo profano. Los objetos fotografiados son detalles de la realidad figurativa, pero al mismo tiempo se convierten en signos que nos recuerdan el inicio icónico de la escritura: la espiral, el círculo, la línea recta, la estrella… Ribé me comenta que se trataría de "un secreto lenguaje entrevisto". De hecho, la obra surge del interés que le había suscitado la lectura del diccionario de símbolos de J. E. Cirlot. Por lo que este trabajo parece querer incidir una vez más en uno de los temas que le habían preocupado desde sus primeros paseos explorando la superficie de las calles. De hecho, Ribé me explicó que las imágenes formaban secuencias con sentido y el dia que pude verlas expuestas en el MACBA parecían realmente configurar un mensaje cifrado.

De hecho, Ribé manifestó en una entrevista que su interés en el arte era de orden metafórico y que su obra *Ornamentation:* “(...) té a veure amb llenguatges amagats, formes simbòliques, formes primeres que, de maneres molt diverses i misterioses, perduren en l'entorn. Hi estan de manera latent”.[466] A partir de estos trabajos, su vocación por explorar esta dimensión sígnica y simbólica de la realidad tendrá una presencia mucho más evidente en sus producciones escultóricas de los 80 y 90.

En los años 1979 y 1980, además de las exposiciones individuales, Àngels Ribé continúa participando en un buen número de exposiciones en España y en Estados Unidos. Algunas de las colectivas en nuestro país son iniciativas que intentan mantener vivo el legado de las prácticas conceptuales, o bien empezar a hacer

---

[466] Entrevista a Àngels Ribé por Assumpta Bassas en *DUODA. Op. cit.,* 2004: 169.

memoria en un momento en que ya se hace patente la tendencia hacia la vuelta a la pintura y la necesidad del mercado de volver al objeto de arte para poder comercializarlo.

Una de sus primeras obras que ya tiene caracter objetual fue la enviada a la curiosa exposición *Pyramidal Influence: The Great Pyramid Show*. Como me explica la artitsa, se trataba de una colectiva que surgió como respuesta contemporánea a la popularidad excesiva de los tesoros egipcios. Se originó en la Wright State University de Dayton, Ohio (agosto–septiembre) en 1979 e itineraró durante el 1980 por otros centros expositivos de Estados Unidos, la mayoría asociados a universidades (Midwest Museum of American Art, Elkhart, Indiana; Freedman Gallery, Albright College, Reading, Pennsylvania; Davidson Art Center, Wesleyan University, Middletown, Connecticut). La muestra irá acompañada de un catálogo que abrirá con el texto del estudioso Robert Rosenblum sobre la influencia de la imagen de la pirámide en la cultura occidental, desde Egipto a los tiempos modernos. La exposición da fe de la recepción de esta imagen en la época contemporánea y reúne obras de artistas norteamericanos/as, entre los cuales Agnes Denes y Terry Berkowitz, dos catalanas: Fina Miralles y Àngels Ribé, y un catalán: Francesc Torres. En esta muestra, Ribé presenta una pieza escultórica ***Piramide (Para Mirar con Delicadeza)***, 1979. Se trató de una placa de acero cruzada en la superficie por una línea horizontal en zig–zag que dibuja unos triángulos como representación esquemática de las pirámides y también recuerda a una de las formas “encontradas” en los obejtos fotografiados de su obra anterior, *Ornamentation*.

La artista articipa en *La Festa de la Lletra,* una exposición que, como su organizadora Gloria Moure explica en la presentación del catálogo, se inspira en una iniciativa homónima que había tenido lugar en París en el 1976 y de la que el artista Joan Rabascall había sido uno de los promotores. El evento tenía como tema central la letra en su sentido más amplio y era de caracter interdisciplinar, internacional y popular. En Barcelona tuvo lugar entre el 18 de septiembre y el 6 de octubre de 1979 en diversas galerías de Barcelona: la Ciento, Eude, Joan Prats, Sala Gaspar y el Barcelona Centre de Disseny. Reunió un gran número de participantes entre los cuales, las artistas: Eugènia Balcells, Eulàlia, Concha Jerez, Fina Miralles, Eulàlia. Àngels Ribé envió un fragmento de un texto de Montserrat Roig titulado “Vagina Huera”, impreso en

hielina.[467] Ese mismo año también creó varias acciones para el primer Festival de Ventalló (Girona) y la *Franklin Furnace Gallery* de Nueva York, una prestigiosa *non–profit* dedicada a la performance y el arte de acción en Nueva York. La instalación tuvo luhar al lado de obra de Ida Applebroog.[468] Asímismo, fue seleccionada para la exposición titulada *Mostra d'art conceptual catalá* que se organizó en el Museo de arte contemporáneo de Ibiza (24 de agosto– 24 de septiembre, 1979) y que presentó una selección de once artistas hombres y cuatro mujeres, entre las cuales: Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé y Eulàlia. Se trató de una muestra de revisión de lo que Alícia Suáres y Mercé Vidal llamaban en una nota en *Serra d'Or* como: "la pléyade conceptual que se desveló en el principado a principios de los 70".

4.15. La década de los 80

– *Bajo el…*, 1980. Sala de Cultura de la caja de Ahorros de Navarra (11–24 de abril, 1980).
– 100 Años de Cultura Catalana que tuvo lugar en el Palacio Velázquez del Parque del Retiro de Madrid (junio–octubre, 1980).
– *Tramesa Postal/Mail Art Exhibition*, la Sala Metrònom (13 de octubre –21 de noviembre, 1980).

En el año 1980, Ángels Ribé realiza una individual en Pamplona, en el espacio de la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra del 11 al 24 de abril. Presentó la instalación ***Bajo el…*, 1980.** Consistía en la proyección de diapositivas de algunos de las imágenes que formaban parte de la instalación *Ornamentació*. En la portada y contraportada del catálogo que se editó con motivo de la exposición aparece uno de los trabajos de punto de cruz que también formaron parte de la exposición. El interior se abre con un proverbio yoruba: "El proverbio es el caballo de la Palabra, cuando la Palabra se pierde es con ayuda del probervio se vuelve a encontrar." El texto de presentación es un fragmento de *El Practicón* de Àngel Muro de 1894 y explica cómo

[467] *Festa de la Lletra*. Barcelona: Galeria Ciento, Joan Prats, Sala Gaspar, BCD, 1979:233.

[468] Está registrado en los archivos *online* de esta organización según he podido comprobar, pero no hay más información. http://franklinfurnace.pointinspace.com/fmi/iwp/cgi?-db=ffa_Events&-loadframes [Consultado: 8-10-2015]

se fríen huevos. Lo escoge ella misma porque continúa su investigación sobre el lenguaje y la expresión, temas fundamentales en su trabajo.



Fig. 162

El inicio de su consolidación como una de las artistas catalanas relevantes de la vanguardia coincide posiblemente su inclusión en la amplia muestra *100 Años de Cultura Catalana* que tuvo lugar en el Palacio Velázquez del Parque del Retiro de Madrid (junio–octubre, 1980). Su obra, las fotografías enmarcadas de ***Ornamentació: Barcelona***, se las incluyó en el apartado “Cultura Visual (1957–1980)”. Fue una macro–exposición organizada y presentada por Alexandre Cirici en la que se desplegaba su narrativa histórica del arte catalán reciente a partir de los artículos que había ido publicando.

Todavía en la vía de los eventos conceptuales participa en la exposición *Tramesa Postal/Mail Art Exhibition* que organiza la Sala Metrònom (13 octubre–21 de noviembre, 1980) con un dibujo titulado “l’absència”. En el 1981 participa en un Homenaje a Gabriel Ferrater en el Claustro del monasterio de Sant Cugat con una intervención.

4.16. *Fil–Sofía. El concepte de fil en la dona–artista*, 1982

Ribé participa en una exposición titulada *Fil–Sofía. El concepte de fil en la dona–artista*, en 1982, en la entonces sala Metrònom de la calle Berlinés en Barcelona. La muestra fue organizada por la artista, poeta visual y curadora italiana Mirella Bentivoglio y viajó a la Sala Parpalló, València.[469] La iniciativa es insólita en nuestra ciudad porque se trata de una selección exclusivamente de mujeres artistas, de carácter internacional y de declarada vocación feminista – según deduzco de la lectura del texto del catálogo – de un feminismo que hoy llamamos de la diferencia. Así como en Nueva York y en otras ciudades de Europa había existido actividad artística feminista, en Barcelona no hemos encontrado todavía rastro deuna posible producción en este sentido en los años 70. Sabemos que las mujeres feministas del bar–biblioteca laSal habían invitado a Eugènia Balcells a pasar la proyección de su película *Boy Meets Girl* en su local.[470] También he investigado sobre el encuentro de Maria Aurelia Capmany con Eulàlia (Grau) que comento en el apartado 5 de esta tesis. Sin embargo, no he encontrado por el momento noticia de ninguna exposición en institución o espacio cultural de la ciudad de Barcelona que indique un interés por explorar la diferencia sexual femenina en el arte en los 70 o en los 80.

Mirella Bentivoglio había estado organizando exposiciones colectivas de mujeres artistas en otros lugares del mundo desde 1971. Considera que la década de los 70 es "de las mujeres" y en esta muestra en Barcelona –que forma parte de lo que ella llama "exposiciones sectoriales"– propone una aproximación a una temática concreta. Como expone en el texto del catálogo, el tema escogido es "una posible definición de una mitología depositada en la mujer, una riqueza grabada que emerge del subconsciente artístico y de la tensión de la mujer en la conquista de su propia identidad". La curadora se propuso reunir obras de artistas mujeres que estaban empleando el hilo más allá de "lo textil" o de "lo pictórico". No le interesaban "tejedoras, no Penélopes domésticas sino Ariadnas en el laberinto en búsqueda de la liberación". Por eso, para el título, desglosa la palabra "filosofía" en dos términos fil (hilo) y sofía (sabiduría). La intención era reconectar el conocimiento mental discursivo con el "cordón umbilical", como ella apunta, con el cuerpo. Por lo tanto, relaciona también el hilo con el orígen materno y descubre que en los cuentos de hadas (espacios donde todavía resuena el

469 *Fil-Sofia. El concepte de fil en la dona-artista* (16 febrero- 18 marzo, 1982). Barcelona: Metrònom, 1982.

470 Me lo ha contado la artista Mari Chordà, co-fundadora del bar-biblioteca laSal, Barcelona.

mito) se habla de hilanderas o de husos cuando se quiere hacer referencia al misterio de la creación y del destino humano. Para Bentivolglio, el proceso de autoconocimiento de este legado lleva a las mujeres a independizarse de la autoridad patriarcal que ha usurpado el principio de creación otorgando al "pater" la autoría del mundo. Ella cree que el principio de creación es de genealogía femenina y su intención es recuperarlo a través de un "principio femenino–democrático de hermanamiento" que haya inspirándose en el libro *Gyn/echology* de Mary Daly, una lectura muy importante para la generación de los 70.

Àngels me ha contado que en el año 1982 continuaba interesada en el hilo negro de lana y estaba haciendo trabajos con este material cosido al papel de celofán. Cree que quizás fue este material lo que interesó a esta curadora, pero no me comenta sobre el contenido de la muestra. Bentivoglio dedica brevísimas líneas a comentar las obras de algunas artistas invitadas como Donna Henes, Maria Lai, Aurelia Muñoz, Lisa Rehsteiner, Gisella Meo, Valeria Malandri. No apunta nada de la obra de Àngels Ribé y tampoco de otras artistas, la mayoría italianas: Francesca Cataldi, Elisabetta Gut, Renata Prunas, Greta Schöld, Franca Sonnino, Elena Tondi, Clotilde Vitrotto. En algunos casos dedica una breve introducción biográfica a algunas de ellas. En el caso de Ribé no viene precedido de ningún texto explicativo, y curiosamente la imagen que se reproduce en la publicación es la obra *Three Points*, muy anterior a los trabajos que pretendidamente interesaron a Bentivoglio.

La inclusión del trabajo de Àngels Ribé en esta exposición fue en mi opinión muy interesante. No tanto porque la artista estuviera empleando hilos de lana y puntadas en sus últimas piezas sino porque en su práctica artística durante la década de los 70 se había dedicado a desvelar muchos hilos invisibles creados a través de la percepción o las acciones mínimas en sus acciones, fotografías e instalaciones que tienen que ver con la capacidad de observar lo imperceptible y buscar lenguaje. Muchas de sus acciones pueden leerse como esa necesidad tan femenina de hilar, de poner en relación, de descubrir vínculos en las capas de la realidad.

4.17. Una nueva etapa: apuntes sobre su vuelta a la escultura

En el año 1983, la exposición "Fuera de Formato", en el centro Cultural de la Villa de Madrid, señala el inicio de un periodo en el que el trabajo conceptual precisaba una lectura sosegada, dado la evidencia de que la vanguardia artística estaba "en crisis o

acabada en el contexto de las crisis generales sobre la historia y la utopía", como comenta el texto introductorio de esta exposición.[471] La exposición propone una mirada retrospectiva a las obras de algunos de los artistas más destacados de la "vanguardia conceptual", incluyendo una selección de españoles, catalanes y vascos. Esboza una cronología del conceptual y dedica también espacio a reconstruir la historia del grupo de performance ZAJ. Es consciente de que la selección es "ecléctica" y la intención "revisionista" porque el momento lo exige. La obra de Àngels Ribé está en la sección "Instalaciones" junto con las de Angel Bados, Nacho Criado, Concha Jerez, Muntadas, Pere Noguera y Carles Pazos.

El proceso de trabajo y la realización de esta exposición han sido estudiados en una tesis doctoral por Mónica Gutiérrez Selma[472] y sabemos que a Àngels Ribé se le propuso en un inicio participar en la sección de instalaciones y en la de performance pero finalmente sólo estuvo en la primera. Presentó una instalación titulada *N.M.Q.H* que no había encontrado reseñada ni siquiera descrita en ningún documento, ni tampoco en su archivo. La doctoranda reproduce también el esquema de la instalación y da detalles interesantes:

> "Àngels Ribé describe su trabajo N.M.Q.H. en *Fuera de Formato* como un paisaje compuesto por varias piezas de carácter escultórico interrelacionadas entre si: Constaba de cuatro piezas escultóricas. Los materiales empleados fueron: hierro, latón, plomo, neón, esmalte y purpurina plateada. Cada una de ellas representaba un elemento natural: sol, camino, lago, nube".[473]

Según la fotografía que aparece en la mencionada tesis, algunos de estos elementos eran ya esculturas propiamente que después han aparecido reproducidas en fotografías de manera aislada.

Paralelamente a esta muestra, Ribé empieza una etapa muy diferente en su producción artística que merecería otra detallada investigación. Su actividad se despliega en el ámbito de la escultura principalmente, aunque mantendrá su participación en eventos puntuales que van a ir configurando un resurgir del ámbito de

---

471 ....*Fuera de Formato*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983.

472 Gutiérrez Serna, Mónica. *Fuera de Formato. Evolución, Continuidad y Presencia del arte conceptual español en 1983.* Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, leída en 1997. http://eprints.ucm.es/1739/ [Consultado: 22-09-2015].

473 Àngels Ribé en la entrevista de Mónica Gutiérrez transcrita en la citada tesis: 125-127.

la acción en Catalunya en los años 90. Su figura representará un referente importante para los jóvenes artistas del llamado "accionismo" en Catalunya,[474] aunque ella misma prefiere entenderse siempre como una más. Creo que en este ámbito podemos hablar de su función como elemento de conexión entre los 70 y los 90. Sus acciones fueron en esos años una especie de "haikus visuales", según me comenta "cortas, densas, bastante abstractas. Lo que no puedo explicar con palabras, lo expreso como en una poesía representada". Uno de sus principales referentes para estas acciones fue Joan Brossa.

En la conferencia que dio en Bellas Artes en el año 1999, Àngels Ribé comentó:

> "Después de trece años de hacer conceptual, tenía un gran control del lenguaje de las acciones y de las instalaciones. Pero me daba la sensación de estar pariendo continuamente y de no quedarme con nada. Necesitaba algo más, algo que pudiera tocar. Entonces empecé a hacer escultura".[475]

No es mucho lo que sé de la experiencia de maternidad de esta artista y de la crianza de su hija Roser nacida en el año 1982. Àngels Ribé quiere mantener su vida privada muy al margen del estudio de su obra, pero en una de las entrevistas me contó que, posiblemente, la maternidad influyó en su vuelta a la escultura, y contribuyó a crear la necesidad que sintió de concretar las ideas en objetos. Como apuntó una vez la historiadora argentina María Laura Rosa, la maternidad es una "toma de tierra" muy radical para las mujeres. Ante mi interés en el tema, Àngels responde:

> "Sí, i ara me n'adono per primera vegada de que el naixement de la meva filla Roser l'any 1982 coincideix amb el moment en el que torno a produir objectes tangibles, escultures. La maternitat és una experiencia difícil de verbalitzar, però recordo que vaig identificar–me amb el regne vegetal, amb les lleguminoses esclatant i ensenyant el seu fruit. És curiós com aquesta vivència

---

474 Muchas de sus acciones están documentadas en el archivo fotográfico de Joan Casellas, uno de los artistas que más ha contribuido a reavivar y mantener vivo el ámbito de la acción en Catalunya, así como a registrar en artículos y en fotografías (archivo fotográfico AIRE), la historia de la performance catalana y española. *Vid*.: Casellas, Joan. *Aire i altres vies de comunicació*. Barcelona: Centre de Documentació de l'Art Contemporani Alexandre Cirici, 2002.

475 Facultad de Bellas Artes, noviembre 1999. (Documento audio).

de ser mare coincideix amb les ganes de concretar en el terreny de la pràctica artística".[476]

Una muestra de su trabajo escultórico pudo verse en 1983, en el Espai 10 de la Fundació Miró, Barcelona.[477] Y el mismo año recibió el encargo de participar en la *Fira d'escultura* de Tàrrega.. En el 1984 participa en una iniciativa del Museu Morera de Lleida con otros dos artistas Gabriel, escultor, y Carles Pujol, también como ella artista de caracter más conceptualista que también pintaba. Fue invitada a particiar en la exposición colectiva de homenaje a Duchamp en el espai b5–125 de la UAB.

Después de sus exposiciones de obra escultórica, se produjo un distanciamiento de lla escena artística que sería interesante investigar. El texto de Antoni Llena explica que Àngels Ribé decidió renunciar finalmente a realizar más trabajos escultóricos, dada la hostilidad que encontró en el medio social frente su nueva producción, y cita que la artista "considera aquesta renúncia com l'acte creatiu més gran que hagi fet mai".

En mis conversaciones a finales de los 90, me dio la impresión de que en el caso de Ribé la invisibilidad en la escena artística no había sido voluntaria y que acumulaba mucho resentimiento legítimo respecto a un medio incapaz de abrirse a los itinerarios eclécticos personales de las artistas, dado que algo similar le ocurrió a Silvia Gubern como he explicado en el capítulo 3. Creo que muchas de estos distanciamientos de la escena artística de las artistas en etapas maduras de sus carreras merecen una lectura atenta y conjunta para poder explorar cual es el problema en el circuito de las galerías e instituciones culturales. Esta es una gran pregunta interesante que abre una futura investigación. Durante los 90 su presencia fue constante en iniciativas que reavivaban el arte de la acción y su estudio[478].

Años más tarde, en 2004, cuando la actividad en la escena artística de Àngels Ribé parecía haber desaparecido, la curadora y galerista Marisa de la Ciento organizó una exposición de sus últimas piezas escultóricas en el Centro de Arte Santa Mónica que

---

476 Entrevista a Àngels Ribé por Assumpta Bassas en *DUODA. Op. cit.,* 2004: 165.

477 *Àngels Ribé. Esculturas*. Espai 10, Fundació Miró, Barcelona, 1983.

478 Algunas exposiciones en las que participó a través de sus acciones nuevas son: *Arthur Cravan, poeta i boxador*. Barcelona: Palau de la Virreina, 1993. *La acción*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994; *Accions. La descodificació de l'art*, Universitat d'Estiu, Seu d'Urgell, 1995; *Cicle laterata*. Girona: Casa de Cultura, 1995; *L'acció contra l'acció*. Barcelona: Palau de la Virreina, 1996; *Sin número. Arte de acción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Madrid.1996; *Accions*, Sala Metrònom, 1997; *Art i acció. Entre la performance i l'objecte, 1949-1979. Performances*. Barcelona: MACBA, 1998.

tuve ocasión de ver.[479] A partir de aquí, la artista contó con otras exposiciones en Cataluña que culminan con la muestra del MACBA en 2011 que, en vez de ser una monográfica, curiosamente también se concentra exclusivamente en el periodo conceptual, desestimando su trayectoria posterior. A partir de su recuperación institucional, la artista ha contado con invitaciones a diversas iniciativas de exposiciones en galerías privadas que la vuelven a situar en el mapa artístico contemporáneo, especialmente a partir de fotografías de las obras de la época conceptual que dialogan hoy en día de manera muy interesante con temáticas de investigación actuales.[480]

La producción escultórica en esta etapa de su vida creativa requiere de un nuevo estudio que explore su concepción metafórica y simbólica del arte, una vía que está implícita en su época conceptual y que, en mi opinión, es la responsable de la resistencia que ha presentado su obra a una lectura crítica que aplique parámetros exclusivamente conceptualistas para su interpretación. Es curioso como Antoni Llena se atreve a poner en relación los dibujos de la etapa de finales de los 80 de Ribé con la producción de Mira Schendel, Gego y Soledad Sevilla, en una genealogía femenina del dibujo como trazo de una escritura cifrada, una vía muy interesante a desarrollar. Maria Josep Balsach y Antoni Marí ya habían apuntado este interés de la artista en el lenguaje simbólico. Desde su exposición en el MACBA, su obra conceptual, así como algunas nuevas piezas escultóricas forma parte de múltiples exposiciones colectivas nacionales e internacionales.[481] La artista recibió el reconocimiento del Premio Nacional de Cultura en 2012. Actualmente, tiene una web propia y numerosos vídeos documentales de las piezas expuestas en el MACBA[482] y trabaja puntualmente con algunas galerías de arte.

---

479 *Àngels Ribé 1997*. Barcelona: Espai Vau/Centre d'Arts Santa Mònica, 1998.

480 Me refiero, por ejemplo a la colectiva organizada por la galería +R, Barcelona, en torno a las obras de la médium Josefa Tolrà que reunió piezas de Àngels Ribé, Mar Arza, Joana Cera, Blanc Casas Brullet, Fina Miralles, septiembre, 2014.

481 Una de las recientes, la exposición internacional: *Adventures of the Black Square. Abstract Art and Society 1915–2015*, Whitechapel, Londres, 2015.

482 Explicación de algunas obras de la exposición del MACBA. https://www.youtube.com/watch?v=dOvY1rdoDr8

5. La trayectoria artística de Eulàlia

5.1. Breves apuntes de la infancia

Eulàlia Grau Donada[483] nació en Terrassa el 18 de julio de 1946 en una familia de la burguesía catalana. Es la mayor de dos hermanas. Estudió en la Purísima Concepción y tres años en las Salesianas de Sarriá. Vivió en la ciudad de Terrassa hasta los 22 años, edad en la que ella y su hermana se mudaron al barrio del Born de Barcelona y vivieron allí mientras realizaban sus estudios universitarios, con excepción de los veranos que pasaban en el municipio de Valldoreix–Mirasol.

Según reseña Alexandre Cirici en un artículo monográfico que ofrece los primeros datos biográficos sobre esta artista[484], Eulàlia vivió con profundo malestar el ambiente familiar y escolar durante su infancia y adolescencia. Cirici describe que la sociedad franquista no ofrecía a la juventud otras perspectivas personales y profesionales que no fueran las incluidas en la ideología del sistema. Eulàlia me confirma que varias cosas marcaron su infancia y adolescencia: el tipo de educación que recibió en casa y en la escuela, basado en la obediencia sin posibilidad de cuestionamiento, en hacer las cosas "bien hechas" y el hecho de tener que adoptar obligatoriamente la lengua castellana en el colegio, ya que ella procedía de una familia catalanoparlante. Señala que la situación que vivió su generación en el marco de la España franquista fue particularmente difícil para las chicas, porque sobre ellas se proyectaban unos modelos de feminidad sin otras perspectivas que el matrimonio y los hijos. Desde bien pequeña, no le interesa ese modelo y le resulta complicado vivir conforme a sus inquietudes, porque no la comprenden en su familia.[485] El ambiente en el que Eulàlia creció pretendía mantenerla aislada de la situación social y política que se vivía en España en los años cincuenta y sesenta. Su familia, como muchas de la época, no

---

483 Durante el documento me referiré a ella como Eulàlia, sin apellido, dado que así firmaba en sus trabajos y exposiciones. En el ambiente artístico era conocida con el nombre propio.

484 Se trata del único referente biográfico a partir del cual empecé a contrastar la información que obtuve en las entrevistas con la artista al inicio de la investigación. Cirici, Alexandre. "*Eulàlia* Grau o la descodificació del caos" a *Serra d'Or*, año XVII, nº188 (15 de mayo), 1975: 45-47.

485 Esta situación de malestar adolescente respecto al futuro que ve previsto para ella es coincide con las vivencias que me han explicado las artistas trabajadas y otras entrevistadas de la misma generación.

hablaba de cuestiones sociales ni políticas en casa. Con la perspectiva de los años, entiende la actitud de sus padres como una actitud natural de protección hacia ella y su hermana más pequeña, "para que no tuvieran problemas". Ahora sabemos que ese silencio articulaba un proceso de desmemoria y manipulación histórica que el régimen franquista implantó como política con particular empeño para que funcionara en el ámbito privado.

Desde pequeña, una de sus cualidades fue una afición natural para el arte. Sus padres la apuntaron a clases de dibujo en el mismo colegio. Sin embargo, los intereses de Eulàlia no eran afines con las maestras, y las lecciones resultaron contraproducentes. A partir de entonces, fue reacia a utilizar el dibujo y la pintura y, de hecho, este episodio temprano puede tener que ver con su dedicación casi exclusiva a pintar a través de la técnica del *collage*. Por otro lado, recuerda que de pequeña coleccionaba las revistas de arte que compraba cada semana en la librería “Grau”.[486] Cree que la vocación por el mundo del arte es innata: “Aunque no te enseñen, tarde o temprano te sale, está dentro de tu naturaleza".[487]

5.2. Primera etapa de formación

Su formación en el ámbito propiamente de las artes es discontinua y representa, en mi opinión, un ejemplo de una generación de mujeres – véase también el caso de Sïlvia Gubern y de Ángels Ribé – que llevan adelante su deseo de formación artística buscando libremente sus fuentes de conocimiento, a menudo al margen de los centros oficiales. Eulàlia realizará, como veremos, cursos en diferentes materias, en varias etapas de su vida. Su deseo de seguir estudiando a lo largo de su trayectoria la llevará a realizar viajes y estancias en el extranjero.

Con 20 años se inscribió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona como alumna libre. La experiencia la decepcionó y fue a clases sólo durante un año. Recuerda a algunos compañeros como Jacint Esteve, pintor de Mallorca, con quien hizo amistad. Paralelamente, asistía a unos cursos en la escuela de cine Aixelà (1968–69)[488] y habla

---

486 La artista conserva la colección de estas revistas de arte en su archivo personal.

487 Entrevista con la autora el 5 de octubre, 2004 (documento en audio).

488 La Escuela de cine de Barcelona se había creado en la casa comercial de cine Aixelà. Fue iniciativa de diversos realizadores de cine (independiente, *underground*, militante, alternativo). *Vid*.: *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90*. (Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani Metrònom, Barcelona de 9 abril-30 mayo). Barcelona: Krtu-Generalitat de Cataluña, 1999:41-42

con admiración de las sesiones del profesor y cineasta Pere Portabella. Allí conoció también al artista y cineasta Antoni Padrós. También estudió en la joven y pionera Escuela *Eina* de Barcelona, donde realizó algunos cursos por libre en el año académico 1969–1970 y en donde conoció a Alexandre Cirici Pellicer. Este crítico de arte sería una voz crucial en el apoyo público y seguimiento crítico de su trabajo artístico en el futuro. En aquella innovadora escuela de arte y diseño, se sintió motivada por profesores como el citado y también: Albert Ràfols Casamada, pintor, director y fundador de Eina y Josep María Carandell, periodista. Los intereses culturales y artísticos de Eulàlia encontraron el esa escuela un terreno fértil para desarrollarse:

> "Eina era más actual, entendía lo que me explicaban porque eran cosas más innovadoras. Se trataba de ensayar, iniciar búsquedas, probar con los colores, cosas más gráficas, más libres... en cambio en Bellas Artes todo era hablar del pasado y de la pintura clásica".[489]

En aquella escuela hizo buenas amistades, especialmente con los hermanos Gusi. Uno de ellos, Josep, colaboraría con ella como fotógrafo en algunos de sus trabajos, a mediados de los 70, como explicaré. A partir de aquellos cursos, Eulàlia decidió especializarse en diseño, entendido de manera amplia, porque lo consideró más afín a su concepción de la actividad creativa. Entendía que el arte era una vía para aprender a ver y a estar en relación con la realidad económica, social y material de la sociedad, y no lo concebía como un lenguaje de expresión personal y de estilo, tal y como lo definían en Bellas Artes. Motivada por el ambiente de Eina, conoció el momento efervescente del diseño italiano, y decidió intentar acceder a los círculos de diseñadores innovadores de Milán, para desarrollar su carrera. Aprovechó un viaje organizado por estudiantes de Derecho al que se había apuntado su hermana, (estudiante de filosofía), para desplazarse hasta esa ciudad italiana. En el FAD de Barcelona consiguió las señas del Centro de Diseño de Milán y allí se dirigió en busca de orientación profesional.

Eulàlia tenía 25 años y su interés principal se centró en el diseño industrial. Consiguió trabajo, como ayudante en prácticas, durante nueve meses, en el Estudio Olivetti, formando parte del equipo que dirigía el prestigioso diseñador Ettore Sottsass. En

---

489 Entrevista con la autora 5 octubre, 2004 (documento en audio).

aquel círculo de relaciones conoció a algunos de los mejores diseñadores internacionales del momento. También en esa época empezó una relación sentimental con Sottsass que duraría cinco años. Hoy en día la recuerda con cariño, porque representó una etapa muy feliz en la que pudo desarrollar el sueño de compartir su vida con él y estar en contacto con personas interesadas en el mundo cultural, disfrutando de interesantes conversaciones. Antes de volver a Barcelona pasó también un mes en París.

5.3. Primeras exposiciones: *Etnografía*, 1973–1975

- ***Eulàlia. "Etnografía" (Pinturas '73),*** **Sala Vinçon, Barcelona, 8 al 22 de enero, 1974.**
- **"Mostra d'art Realitat", el Colegio de Aparejadores de Barcelona, 2 al 31 de enero de 1974.**
- ***Eulàlia. Etnografía –2–*, Galería Buadas, Madrid, 18 noviembre– diciembre, 1974.**
- ***Tramesa–Postal*, Escola Eina i Sala Vinçon, 1974.**
- ***Cross–word Puzzle 16*, Casa de Damas, Sevilla, abril, 1975.**

De vuelta a Barcelona, en 1972, con veintiséis años, Eulàlia Grau empezó a utilizar técnicas de montaje fotográfico y *collage*. Ni el mundo del arte, entendido desde los lenguajes tradicionales de la pintura y la escultura y ni el del diseño acababan de responder a sus intereses. Por un lado, quería realizar un trabajo que la llevara más allá de las galerías de arte; por otro lado, tampoco le interesaba entrar en la cadena de producción como diseñadora para la industria del consumo. Sin embargo, Eulàlia no asume una posición teórica activista concreta respecto a su práctica creativa sino que, según lo que me responde una y otra vez en las entrevistas, sus primeros trabajos surgen de manera directa o "natural" porque quiere hablar de "cosas que la indignan", que saltan a la vista como "injusticias" cuando vive en el día a día en la sociedad tardofranquista. Empieza a darse cuenta de que el "desarrollismo económico" del que el gobierno se siente tan orgulloso está abriendo las puertas al modelo económico del capitalismo salvaje, fundamentado en el consumo masivo.

Una de las primeras cosas que hizo Eulàlia en Barcelona fue ir a pedir consejo a Cirici, con sus primeros trabajos bajo del brazo, para decidir dónde exponerlos. El crítico le recomendó la Sala Vinçon y por eso la artista se puso en contacto con Fernando Amat, fundador e impulsor de este proyecto expositivo en la tienda Vinçon que abria sus puertas a las nuevas prácticas artísticas.
El año 1974 también marca el inicio de su carrera en el circuito artístico estatal. Dos exposiciones individuales, una en la Sala Vinçon de Barcelona, y otra en la Galería Buadas en Madrid, muestran sus singulares pinturas–*collage*. En ese mismo año, también participa en una colectiva de arte postal[490] que tiene lugar en Vinçon organizada por Albert Ràfols Casamada.

La primera exposición individual de su trabajo la tituló **"*Eulàlia*. "Etnografía". (Pinturas '73)**, del 8 al 22 de enero, de 1974. Aunque las titula "pinturas", se trataba de telas realizadas a partir de un singular procedimiento de transferencia de imágenes de fotografías de revistas y periódicos de la época a la tela con una técnica curiosa: la emulsión. La pintura –es decir, el acrílico, las anilinas o el *gouache*– la aplicaba, a posteriori, sobre la imagen emulsionada y con la intención de destacar algunos detalles. La denominación, "pinturas", aplicada a las piezas en las que utilizaban imágenes de “segunda mano” (de los medios de comunicación) es algo que mantendrá en su práctica a lo largo de toda su trayectoria. Por eso, siempre habla de sus obras como *collages*. Sin embargo, ella misma se presentará siempre como pintora porque –como me comenta en una entrevista– no encontró otro término que definiese mejor lo que estaba haciendo: "¿Cómo quieres que me defina? ¡No puedo llamarme *collagista*! Los dadaístas hacían *collage* y eran pintores, ¿no? ¡Pintas!, conceptualmente, pintas".[491]

Por parte de la crítica del momento, esta propuesta creativa se entendió como uno de los experimentos que podia entenderse como "práctica conceptual", una etiqueta que englobaba producciones en técnicas y direcciones muy diversas. Cirici captó enseguida la ascendencia “pop” del trabajo de Eulàlia, pero esta filiación no prosperó en el discurso crítico e historiográfico posterior.[492] Combalía, Alícia Suàrez y Mercé

---

490 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercé. "Postal-Art/Art-Postal" en *Serra d'Or*. año XVI nº 177 (15 de junio), 1974:53-54.

491 Entrevista con la autora, 5 de octubre, 2004 (documento en audio).

492 Sin embargo, la obra de Eulàlia no fue seleccionada para la exposición del Museu d’Art de Girona sobre el “pop” catalán que he comentado en el capítulo 3. Recientemente, algunas de sus obras han sido seleccionadas para una exposición internacional titulada: *World Goes Pop* en la Tate Gallery de Londres. Una muestra que amplia la investigación sobre el “pop”.

Vidal también lo apuntan en esta refelxión posterior: “Tan sólo Eulàlia pasó –formalmente– de un “pop” de escasa consistencia a una información fotográfica con denuncia política, carente, por otro lado de oportunismos”.[493] En el año 1974, las prácticas conceptuales ya tenían cierta historia en nuestro territorio, circulaban por espacios alternativos y se incorporaban en programaciones de las nuevas salas de arte. La tienda Vinçon, por ejemplo, había iniciado una programación de exposiciones en una sala interior, en el año 1973, directamente dedicada a dar a conocer las nuevas propuestas de las/los artistas catalanes. Eulàlia entra pues en el circuito artístico en un momento que fue bautizado como “primavera conceptual” a partir del título de un artículo que hizo Victoria Combalía para explicar la efervescencia de aquella temporada.



Fig. 163

Morgan, Jessica y Flavia Frigeri (eds*) The World Goes Pop*. Londres: Yale University Press, 2015.

493 Combalía, Victòria, Suàrez, Alícia y Vidal, Mercè. “Manifestaciones experimentales y marginales” en *Guadalimar*, año 3, nº 27 (diciembre), 1977: 45.

La muestra de Eulàlia en la Sala Vinçon contó con un texto de presentación de Alexandre Cirici que se publicó en una hoja fotocopiada independiente.[494] El crítico declaraba abiertamente su entusiasmo por las obras de Eulàlia y las ponía como ejemplo de la posibilidad de ejercer “la libertad” en lo que consideraba un panorama artístico "cada vez más enrarecido" de aquel languidecer de la sociedad catalana y española enmudecida por el franquismo. Consideraba que los trabajos de Eulàlia habían escogido hablar del momento en términos subjetivos que daban “un limitado reducto de libertad” pero valoraba mucho esta apuesta como un "testimonio de una respuesta válida" a la situación política y social que vivían. El crítico comentaba cómo las "coacciones" que sufría la sociedad catalana funcionaban en la mayoría de artistas como "inhibitorias" y, en cambio, para esta artista habían sido motivadoras y "hasta excitantes". Propone la lectura de estas obras en conexión con la tradición del *collage* europeo de la vanguardia artística (el dadá y el *pop art* europeo, concretamente los *collage*s de los años 50 de Eduardo Paolozzi en Gran Bretaña). De manera que sitúa estos trabajos en una rama de la genealogía de la vanguardia que dialoga abiertamente con la realidad social y política. Considera la obra, desde el punto de vista plástico, una forma de "realismo" y a continuación aclara que lo que entiende por realismo no es la "imitación de la realidad", sino el deseo de que el arte dialogue con ella. Por tanto, para este crítico, Eulàlia ha hecho una selección intencionada de imágenes que producen ideas “por assemblage”, es decir, a partir de las relaciones de contigüidad entre ellas –podríamos entenderlo como un montaje cinematográfico en las películas de Eisenstein–, y reconoce que el papel del/a espectador/a es dotar de contenido esa composición "elíptica".

Cirici invita al lector a descubrir significados concretos que surgen de esas relaciones de imágenes, a “desxifrar–se els salts i els lligams i a cercar, per sota d’aquesta construcció el mecanisme transformacional –a la manera de Chomsky– que ens permeti de trobar les estructures profundes, els sobrenetesos, al damunt del quals ella ens parla.” Pero el crítico quiere ir más allá y cree que es posible descubrir cuál sería la voz de la autora – es decir, lo que hoy diríamos, desde dónde habla y con qué objetivos– y porpone que: “Així li despullarem el sistema de valors i veurem on està arrelada, què li cou, què li atreu i què la repeleix, i podrem sentir–nos, llavors amb la nostra personal gravitació, rebutjadors amargs o bé entusiastes seguidors de la seva bandera.”

---

494 Documento en el archivo de la artista y en el de la autora.



Fig. 164

Esta primera lectura crítica del trabajo de Eulàlia señala muy acertadamente algunos de los tópicos que irán desarrollando después otros/as autores/as. Cirici parece querer descubrir cuál es la "bandera", es decir, el determinado discurso político, ético o moral al cual responde esta selección de imágenes y las combinaciones que hace Eulàlia, una pregunta de fondo que se mantendrá en otros textos críticos dado que los mensajes no son siempre directos.

La exposición de estas "pinturas", tanto en Barcelona como poco después en Madrid y al año siguiente en Sevilla, tuvo una importante repercusión en prensa y puso a Eulàlia en un lugar destacado en el mapa de las prácticas alternativas observadas por una audiencia activa, aunque muy minoritaria, formada por otras/os artistas y críticas/os y pocos más. Su entrada en el circuito es pues muy exitosa y además tiene, desde el

principio, una muy buena relación con los medios de comunicación –como le sucedió al principio a Silvia Gubern y a diferencia de Àngels Ribé.



Fig. 165

Las críticas Alicia Suàrez y Mercè Vidal escribieron una nota sobre la exposición de Barcelona en la sección del "Noticiario" de la revista *Serra d'Or*[495], de la que eran habituales colaboradoras. En breves líneas destacaban que la artista trabajaba con imágenes de los *mass–media* y aunque no se trata propiamente de *collage* – porque no pega las imágenes a la tela, sí asumía los objetivos fundamentales de esta técnica que eran comentar la realidad social del momento desde una postura crítica. Destacan los siguientes temas: "la lucha por el éxito, la educación femenina, el consumo, la publicidad…". Concluían aplaudiendo el título de la exposición, que consideraban muy adecuado porque el conjunto de la propuesta se presentaba a sus ojos como una aproximación etnográfica al "hombre de hoy", aunque critican su parcialidad. Hubiera sido interesante que desarrollaran esta observación crítica en un artículo más largo y

495 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè."Sala Vinçon: *Etnografía*" en *Serra d'Or*, año XIV, nº 174 (15 de marzo), 1974: 48-49.

saber en qué sentido les resultaba parcial y porqué utilizaban el universal masculino cuando habían detectado que algunas de las cuestiones que planteaba Eulàlia – la educación femenina, en sus palabras, por ejemplo– tenían que ver con una lectura de la realidad sexuada, es decir, que la artista era consciente de que hacía falta una concepción en femenino y en masculino del análisis social (una característica que desarrollará en muchos de sus análisis y panorámicas sin declararse feminista, como veremos). En el artículo monográfico que Cirici dedicó a la autora al año siguiente[496], el crítico resume los contenidos de varios de los artículos que la prensa le había dedicado a *Etnografias I* y *II* (1974).[497] Coincidia con Suàrez y Vidal en que estas obras constituían una verdadera "*etnografía*" del hombre, aunque Cirici añade, por cuenta propia, y de "la mujer" de hoy en día. Hacer esta diferencia sexual explícita dice mucho en favor de la perspicacia de este crítico. El término generalista "los hombres" no será nunca, en el caso de la obra de Eulàlia, una categoría utilizada ingenuamente como un neutro universal. Como he descubierto en esta investigación, uno de los valores de su trabajo de Eulàlia es la introducción de la diferencia sexual en la lectura de lo social que realiza a través de sus trabajos artísticos.

José María Carandell escribió un artículo corto sobre la exposición[498] en el que comenta el mecanismo de relación y contraste que utiliza la artista en las pinturas–*collage*s. Empieza con una extensa introducción sobre el valor de trabajar por contraste y comparación, una técnica que según el autor nos conciencia de que todo se define en relación a una situación, en vez de situar el análisis en el mundo en el plano de “los valores absolutos”, una perspectiva que considera del “idealismo” propio del “mundo de los dioses”. Con estos argumentos, aplaude el método de trabajo de esta artista porque conduce al espectador a realizar un mayor esfuerzo "que redunda en beneficio de la apertura de éste a la imaginación" y en la búsqueda de lo que llama la "intencionalidad del artista", aspecto que considera fundamental para definir el arte. Observa la dificultad de traducir la obra a mensajes claros, pero se siente a gusto en esa indefinición porque considera que la obra incorpora matices de los que surge lo “humorístico o chocante" y, por ejemplo, la “extrañeza”, unas estrategias que ayudan finalmente a describir “la sociedad actual como de tragicomedia".

---

496 Cirici, Alexandre. “*Eulàlia* Grau o la descodificación del caos” en *Serra d’Or*, año XVII, nº 188 (15 de mayo), 1975:45-47.

497 Cirici cita las críticas de Francesc Galí, Josep Vallès, Alberto del Castillo, Arnau Puig y a las citadas Alícia Suàrez y Mercè Vidal. He encontrado la de Puig, Arnau. “Eulàlia” en *Gazeta del arte* (Madrid), nº 6 (15 de febrero), 1974. Y otra no mencionada en el artículo: Castro, María de. “Galería Buadas”en *Batik* (Barcelona), nº 10 (diciembre), 1974:64-65.

498 Carandell, José María. “Eulàlia” en *NL Plástica*: 16-17.



Fig. 166

El de Carandell es un artículo que empieza de manera erudita y un poco distante, pero finalmente investiga a fondo el procedimiento de Eulàlia. En otra de las reseñas que dedicará este crítico a esta exposición, meses más tarde, continuará profundizando en

esta línea.[499] Consideraba la obra de Eulàlia como uno de los ejemplos de los grandes pasos que estaba dando la fotografía gracias a l trabajo de los/as artistas. En la misma revista *Imagen y Sonido*, se reproducía también el texto de presentación de Cirici (directamente en catalán, curiosamente) y unas reflexiones de la propia artista explicando su procedimiento técnico. Eulàlia se afanaba por diferenciar su uso del *collage* del uso esteticista del mismo, declarando que le interesaba como método para suscitar "pensamientos en lugar de contemplaciones". Le interesaba crear relaciones "insólitas" entre las imágenes, las que se producen "por contraste, por similitud o por sobreentendido", con la intención de "romper el equilibrio de las condiciones normales y cristalizadas, (…) y abrir la posibilidad de una nueva lectura de la realidad". Consideraba sus "cuadros" como "anotaciones, comentarios, observaciones sobre el estado etnográfico, sociológico, moral, cultural, del mundo que me circunda". Explicitaba su intención de inscribirse plenamente en la contemporaneidad, a partir de replicar la forma de trabajar con las imágenes que había observado en los medios de comunicación, al tiempo que le interesaba ir más allá, dejando al descubierto: "las relaciones escondidas o menos claras entre situaciones culturales o psíquicas, privadas o públicas". Evidenciaba que su intención no era expresarse como artista, sino cumplir una función documental.

Paralelamente a esta primera exposición individual, Eulàlia Grau presenta un proyecto en la colectiva **"Mostra d'art Realitat"** que tiene lugar en el mismo mes de enero (del 2 al 31) de 1974 en el Colegio de Aparejadores de Barcelona. Según nos explica la crítica de arte Teresa Camps,[500] la muestra contaba con el apoyo de los Colegios profesionales: el de Licenciados, Abogados, Ingenieros y el de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Se concibió como una amplísima exposición (189 artistas y un total de 229 obras) que pretendía dar una visión global y sin "discriminación de nacionalidades, ni tendencias" de la producción artística del momento en el país. Se propuso un formato y unas técnicas: dibujo u obra gráfica, aunque entendidas de forma muy abierta. Camps escribe en un artículo que pudieron detectarse varias líneas de trabajo que caracterizarían el panorama artístico estatal: la tendencia a un lenguaje no figurativo, el *informalismo* y las llamadas "jóvenes prácticas conceptuales" entre las que se situaba a Eulàlia. Este mosaico es interesante para ver que la obra de Eulàlia

[499] Carandell, José María. "Etnografía (Pintures1973) de Eulàlia Grau en *Imagen y Sonido*, nº130 (abril), 1974:10.

[500] Camps, Teresa. "Mostra d'Art Realitat. Colegio de Aparejadores" en *Batik,* nº 14, (marzo), 1974: 33-40.

en telas emulsionadas convivía con tendencias pictóricas mucho más convencionales y destacaba como práctica conceptual.

Eulàlia publicó ese mismo año una selección de sus *collage*s – algunos hechos expresamente y otros anteriores – en una revista de fotografía, *Nueva Lente*, de Madrid, en el número de mayo de 1974, acompañada de un escrito de Carlos Serrano, uno de los editores de esta publicación.[501] Esta colaboración y texto funcionaron como una presentación de la artista en Madrid, donde en noviembre de ese mismo año, la Galería Buadas le organizaría su segunda exposición individual que tituló ***Eulàlia. Etnografía–2*** e incluyó unas 25 obras. La propuesta en Buadas fue acompañada de una publicación de artista titulada ***Etnografía–2***. Se trató de una especie de periódico de 12 páginas, diseñado por Carlos Serrano según las indicaciones de la artista. Parece un facsímil de la prensa diaria y está compuesto por las clásicas secciones: noticias y anuncios, gráficos, esquelas, breves, informaciones de cursos, símbolos, fotografías publicitarias, crucigramas, calendarios, chistes, cupones y algunos *collage*s camuflados de la artista como si fueran fotografías de noticias. Una especie de popurrí de lenguajes, códigos e informaciones que, a primera vista, y en la estructura foto–compositiva resultan verosímiles, hasta que una empieza a leerlos y se da cuenta de que se trata de una especie de ficción que encubre ciertas bromas divertidas y otras menos evidentes. En la portada: una nota del breve currículum de la artista acompaña a una serie de datos sobre su personalidad, junto a una intencionada fotografía de Eulàlia. La artista aparece mirando una señal de carretera que recomienda detenerse a contemplar un paisaje que promete excelente vistas para obtener buenas fotografías. Así pues, el mensaje camuflado es una recomendación a acercarnos a la prensa diaria, y por extensión al panorama de la información y la comunicación, como si se tratara de observar un paisaje y de sacar nuestras propias "fotografías", esto es, una información que vaya más allá de la lectura superficial e independiente de cada una de las secciones. Se trataría de observar con perspectiva global y crítica la relación entre las noticias y también entre las imágenes, para descubrir otros significados sociales que estan circulando de manera subliminal en el paisaje mediático.

---

[501] Serrano, Carlos. “Una conferencia titulada “kitsch coll” en *Nueva Lente*, nº 130 (abril), 1974:10. Publicado también en el catálogo de la exposición “Eulàlia. Etnografia -2”- en la *Galería Buadas*, Madrid.



GALERIA "BUADES"

CLAUDIO COELLO
Nº 43. (TNO. 2265209)
MADRID.– 1

ETNOGRAFIA-2

NOVIEMBRE 1974
MADRID

PAGINA 1

DEPOSITO LEGAL:
PM – 639 – 1974

EULALIA

BIOGRAFIA

Nace en Tarrasa en 1946
Estudia Bellas Artes Barcelona
CINE Barcelona
EINA Barcelona
Design y varios Milán

EXPOSICION COLECTIVA:
"Mostra d'art Realitat" Barcelona, enero 1974

Exposicion individual:
Galeria Vinçon. Barcelona, enero 1974

CARACTER SOLITARIO, INTROVERTIDO Y NOMADICO, ANSIOSO POR EL DESTINO DE LA DIGNIDAD Y DE LA LIBERTAD HUMANA.

extra

ALREDEDOR DEL ARTE COMPROMETIDO

TODA OBRA ES COMPROMETIDA

El problema del arte comprometido solo se presenta bien claro cuando se llega a la conclusión de que todo el arte es comprometido. Cuando, en una sociedad, se da por supuesto que el arte comprometido es el arte al servicio del progreso en las relaciones humanas, esta misma convención admitida obliga a aceptar que el arte que no llamamos comprometido está comprometido al servicio de la reacción.

El arte, en efecto, es algo instrumental, como los útiles de trabajo. Existe para algo que no está en él. Esta utilidad exterior a ellas es lo que llamamos significación de las obras de arte.

Toda obra válida, en efecto, alude a una clase de hechos, pero no basta pensar esto. Es necesario reflexionar y darse cuenta de que, necesariamente, al referirse a una clase de hechos se refiere también a otra clase, la de los hechos que excluye, la cual constituye el complemento del grupo aludido y que, junto con él, completa el Universo en que la significación de la obra de arte vive.

Admitido, pues, que toda obra tiene dos funciones:

EN TORNO A LOS MONTAJES

Prometeo, el titán, más viejo que Zeus pero más cerca de los hombres porque los había formado con arcilla, entendía de comparaciones y contrastes, mientras que las divinidades del Olimpo, orgullosas en su plenitud, nunca supieron que lo grande sólo lo es por comparación con lo pequeño.

Prometeo se lo tuvo que explicar a los dioses, al defenderse del castigo que le impuso Zeus: "Y yo, que siempre cuido del interés común y trato de incrementar la gloria de los dioses y añadir al mismo tiempo todo lo demás en orden a la armonía y a la belleza, pensé que sería acertado tomar un poco de lodo, formar algunos seres vivos y modelar sus formas parecidas a las nuestras, pues creía que le faltaba algo a la divinidad, al no existir un ser opuesto a ellas..."

"NO ES FACIL, OH PROMETEO"

Ni los dioses ni los griegos antiguos podían entender estar razones que eran sofismas para ellos. Hermes dirían al contestar a Prometeo: "No es fácil, oh Prometeo, luchar contra un sofista tan excelente como tú; por lo demás, alégrate de que Zeus no haya oído tus palabras". Esquilo, por su parte, jamás hubiese hecho hablar a Prometeo, y no lo hizo en su magestuosa tragedia sobre el titán, con los sofismas de la comparación, porque para un espíritu relioso, como el de Esquilo, sólo cuentan los

sigue pag. 4

admite
2.– Aludir a lo que rechaza

toda obra es una referencia al total del universo común a lo admitido y lo rechazado. Por ello, está tan comprometida con la historia la obra que habla de los problemas de la justicia y de la libertad como la que no habla de ellos puesto que, con toda evidencia, no los anula sino que los aparta, los rechaza.

Por ello pudo decir

sigue pag. 3

CRIMEN

DE ALEGRES ANTIFACES

Convengan ustedes conmigo, para empezar, en que, de entre las diferentes modalidades artísticas en uso hoy día, es precisamente en el collage donde se conserva cierta astuta proximidad a los

Sigue pag. 7

Presten un poco de atención, pues los consejos que pienso dar a todos aquellos criminales que tengan la intención de pasarse al campo de las Bellas Artes, son en número de dos: A y B.

A.– En primer lugar, será absolutamente imprescindible conservar intacto todo su setido del humor (Se me opondrá que algunos criminales carecen por completo –o en gran parte– de éste sentido, pero por demás está decir que quienes se hallan en éste lamentable caso, maldita la gana que tienen de pensar en cambios, aparte que ni se trata entonces de auténticos criminales de talla, ni viene a cuento en absoluto que perdamos un sólo instante en ocuparnos de ellos). Pues bien; aclarado éste punto, veamos el segundo consejo; y es éste:

B.– En segundo lugar, me permito recomendar a todas aquellas personas que se encuentren en la situación descrita, que comiencen probando fortuna, y sin la menor dilación, en la práctica del collage.

Y como éstos dos consejos requieren al menos una pequeña aclaración, pasemos de inmediato –y con la mayor brevedad– al asunto; pues tampoco es cuestión de distraerles a ustedes un tiempo que bien pudieran necesitar para otra cosa (aunque lo dudo).

CARLOS SERRANO G.A.H. HA DISEÑADO EL CATALOGO DE EULALIA PARA LA GALERIA "BUADES" DE MADRID

NOV. 1974

Vehículos desaparecidos en Barcelona-ciudad

Automóviles

Seat "124"	B-701.453
Seat "600"	L.E.-17.890
Seat "1.430"	B-3194-H
Seat "600"	B-433.364
Seat "800"	B-410.956

Motos

Bultaco	B-296.548
Bultaco	B-6460-I
Vespa	B-633.948
Bultaco	B-535.182

Ciclomotores

Torrot	p.m. 27.580
Vespino	p.m. 33.878
Vespino	p.m. 6.465
de Hospitalet	
Vespino	p.m. 51
de San Feliu de Llobregat	

Fig. 167

El proyecto resulta interesante porque transforma el catálogo de exposición en una propuesta más de la muestra (hoy en día una práctica común, pero no lo era en aquel

momento). La publicación funciona críticamente, poniendo en entredicho el "hecho informativo" en el contexto de los pretendidamente inocuos circuitos de información. En la misma portada se inician varios artículos firmados por conocidos críticos y escritores sobre aspectos concretos del trabajo de la artista, con tono y enfoques muy diversos. Carlos Serrano inicia en portada el texto: "Crimen de alegres antifaces" acompañado de una foto del mismo autor y una nota en la que informa que ha sido también el diseñador del catálogo de esta exposición. La palabra "Crimen" está escrita en una caja de letra gruesa y el diseño juega con las estrategias de la prensa amarilla. El texto es un apunte sobre la técnica del *collage* en tono humorístico. Desde estas páginas anima a los "criminales" – los que están fuera de la "ley" o el "sistema" – a aproximarse a las Bellas Artes a partir de dos premisas: conservar el sentido del humor y utilizar el *collage* como práctica artística. Señala que esta técnica es en sí misma sospechosa porque actúa a partir del "hurto", el "secuestro" y la "trampa", esto es, utilizando imágenes de cualquier medio, una vez estas ya han sido publicadas o elaboradas para llevarlas a su propio terreno. Cita el *surrealismo* y el *Cabaret Voltaire* como referentes fundacionales y pide una actitud inteligente por parte del espectador frente a la obra de Eulàlia.

De este mismo autor se reproduce en las páginas interiores el escrito publicado en la revista *Nueva Lente* que he comentado anteriormente. El autor empieza citando una especie de performance cuyo protagonista es un conferenciante que derrama agua sobre los papeles de la conferencia sobre el trabajo de Eulàlia del que destaca dos de sus particulares aportaciones: su inscripción en la poética del kitsch y su uso de la técnica del *collage*. Este inicio "dadaísta" o "fluxero" da el tono humorístico a todo el texto que, además de dar pinceladas interpretativas sobre la obra de Eulàlia, mantiene una cierta ironía sobre la crítica de arte ortodoxa. Serrano intercala fragmentos que parecen extraídos de las entrevistas telefónicas con la artista, reflexiones personales, hechos vividos y visualizaciones de noticias e imágenes, haciendo también una especie de *collage*. El resultado no es un texto fácil de leer. Sin embargo, desde el punto de vista crítico, acierta a tratar temas importantes e la obra de Eulàlia como es la crítica a los medios de comunicación de masas que según él constituye una especie de alerta cotidiana en la vida de esta artista. Eulàlia, comenta el autor, "no puede ver televisión sin saber que está viendo televisión, ni leer revistas sin hacerlas sonrojar de una vez". Sin embargo no deja de señalar ciertos riesgos en este trabajo. Considera que, a veces, las relaciones entre las imágenes seleccionadas son "demasiado evidentes o directas", "tópicas", o bien, "muy narrativas".


NOVIEMBRE 1974 ETNOGRAFIA·2 PAGINA 3

ACCIAIO/CONTINUA LA RIPRESA

GEN FEB MAR APR MAG GIU LUG AGO SET

l totale della produzione di acciaio è stato, nei primi nov sesi del 1973 di 14 milioni 934 mila tonnellate contro le 1

UNA CONFERENCIA TITULADA «KITSCH COLLE»

El conferenciante derrama gran parte del agua de la jarra sobre sus papeles antes de comenzar diciendo:

"Muy grande es sin duda la aportación de Eulalia al actual panorama plástico Barcelonés desde la poética del kitsch y su particular técnica del collage"...

La gente compra dinero a plazos pagando con electrodomésticos mientras estrella sus coches contra las señales de circulación. Los futbolistas se parecen tanto a los toreros como los guardias a los locutores de televisión, pero ninguna estrella de circ se presenta a las próximas elecciones presidenciales o nó. Mi primer intento de hablar por teléfono con Eulalia me depara la oportunidad de trabar conversación con cierto agente de bolsa de neutro carácter. Al parecer, no sólo he confundido el número, sino que incluso he olvidado marcar el prefijo correspondiente a la ciudad de Barcelona. Me pide nuestra opinión acerca de la reporducciones que nos envió. Se trata de un proceso bastante complicado: recorta las imágenes de las revistas, las pega sobre cartulina, luego manda ampliar el conjunto e impresionarlo sobre tela en cierto lugar de Suiza, y, finalmente, aplica el color por medio dede pinturas acrílicas o anilinas. El camarero se acerca para preguntar qué quiero tomar, le pido un jugo de

sigue pag. 8

ALREDEDOR DEL ARTE COMPROMETIDO

(Viene de pag. 1)

Maiakovsky que, en una sociedad en conflicto, como la nuestra, hablar de los pájaros o de la Primavera, es un crimen.

La obra del artista no comprometido con el paso adelante es la obra de un comprometido con el paso atrás.

Existen diversos modos de actuar de los artistas que sienten la llamada de un compromiso positivo. En ellos, podemos distinguir tres niveles: lexical, sintáctico y paradigmático.

Para cada uno de los tres niveles, por otra parte, será fácil distinguir dos enfoques distintos: uno dirigido hacia el espacio, otro hacia el tiempo, el primero hacia las cosas; el segundo, hacia las conductas.

¿QUIEN HA DADO LA ORDEN?

HOY 22 de enero 1974

Día 22 del año. Quedan 343 días para finalizarlo.

EL DIA EN LA HISTORIA

1510. Hacen su entrada en Roma 150 soldados, reclutados en el cantón suizo de Zurich, al mando de Gaspar de Silenen. Es el primer contingente de la Guardia suiza creada por el Papa Julio II.

1793. Retirada de la pintura desde hacía quince años, a causa de su temático de mama, fallece en

Fig. 168

Otro de los textos en esta publicación es el de Alexandre Cirici Pellicer titulado "Alrededor del arte comprometido" que empieza en la portada y finaliza en el interior. El crítico catalán se propone argumentar que todo el arte es comprometido sea explícitamente o por defecto. Su análisis de los diversos tipos de lo que llama "compromiso positivo" del artista" acaba, cómo no, en una clasificación que él mismo inventa sobre los diversos tipos de compromiso. Dado el tono de la publicación, surge la duda de si este listado pretendía esbozar una sonrisa en el espectador o era considerado seriamente una propuesta analítica.

También incluye, como he comentado, el artículo de José María Carandell titulado "En torno a los montajes". El autor recupera ideas de sus textos anteriores y se dedica a explorar las relaciones que observa entre las imágenes. De este escritor, también aparece reproducido – en la antepenúltima página de la publicación – la letra de una canción: "La cançó de les balances", a la que él mismo había puesto música y que se había popularizado como canción protesta. Los *collages* de la autora se camuflan bajo titulares: "¿Quién ha dado la orden?" (imágenes sobre lo que parece una situación de guerra), "Intenta frenar" (sobre la carrera espacial), "Vendo finca rústica" (donde aparecen contrastadas imágenes de catálogo de calzoncillos diversos y en la parte superior, una imagen de un moderno interior de oficina), "Invertir bien 50.000 millones"

(una panorámica de una ciudad destruida sobre la que se coloca una viñeta de cómic de unos pies que duermen), o bien se incluyen como imágenes en el entramado de la composición (un coche accidentado sobre la que ha colocado una imagen de un fragmento de una mesa de diseño moderno) como si fueran noticias.





Fig. 169

De nuevo queda claro que el punto de partida de su trabajo no es un espacio ideológico o una consigna ética, moral o política concreta, como parecía reclamar Cirici, sino una tarea “etnográfica” singular frente a opciones que habían sido más explícitas política e ideológicamente, como la del Grup de Treball, del cual Eulàlia no formó parte.

Por otro lado, hoy en día, como hemos podido ver a partir de la exposición de sus obras en la monográfica del MACBA, su práctica tenía algo que ver con las obras que hizo la norteamericana Matha Rosler en el 69, también en *collage* y destinadas al circuito de las revistas, no al mundo del arte. Rosler también sacó partido del trabajo

con imagen mediática reproducida en revistas y periódicos para hacer una versión subversiva del "pop art" y señalar la necesidad de hacer una lectura crítica de las imágenes y de los medios.

Eulàlia participó también en 1974 en la colectiva ***Tramesa–Postal***, una muestra de arte postal organizada por el pintor y fundador de la Escola Eina de Barcelona, Albert Ràfols Casamada en la misma escuela y en la Sala Vinçon. De esta experiencia escriben las dos críticas de *Serra d'Or* y comentan las relaciones que se estaban dando entre el mundo del diseño, la publicidad y el arte, destacando la novedosa utilización de postales como invitación de exposiciones, una práctica puesta de moda por la Sala Vinçon. Las críticas clasifican en diversos apartados el amplio material de la muestra que reúne a artistas catalanes principalmente, pero también de otros territorios, y sitúan la propuesta de Eulàlia en el apartado de postales temáticas. Destacan que los artistas conceptuales tienden a utilizar y repensar el correo como forma de arte, dado que se alejan de la concepción de obra de arte única y les interesa la reflexión sobre los lenguajes de la comunicación.[502] La postal que envió Eulàlia, según me explica, estaba dirigida a Cirici y le explicaba simplemente que se encontraba en el Prado en visita a Madrid con su tía.

En el verano del año 1975, Eulàlia publicó una selección de imágenes de la serie de *Etnografia* en la revista italiana *Casabella* de Milán, al lado de un artículo del famoso diseñador italiano Alessandro Mendini.[503]. Según se comenta en un pie de página, los *collage*s plantean una relación paradójica entre las imágenes del cuerpo humano y las de objetos industriales, entre expresividad y geometría de la forma. Esta publicación nos da pistas sobre la difusión internacional que empieza a tener su trabajo en circuitos que escapan de los conocidos para el arte y su relación con los círculos del diseño italiano. También se abre al ámbito de la arquitectura con una conferencia en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, en la cátedra de Dibujo técnico, el 12 de diciembre de 1974. Según Teresa Grandas, que recoge también esta experiencia en su texto de catálogo del MACBA a Eulàlia, la conferencia: "Es titulava *La paz es esperada con ansiedad*, com una de les *Etnografia*, i feia referència a la queixa veïnal

---

502 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Postal-Art/ Art-Postal" en *Serra d'Or,* año XVI nº177 (15 de junio), 1974: 53-54.

503 Mendini, Alessandro "Idee in letargo" en *Casabella. Rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale* (Milán), año XIL, nº403 (julio),1975: 4-5.

per la prolongació de les obres a l'Avenida de la Paz, a Madrid, però al·ludia, de fet, a la Revolució dels Clavells."[504]

En el año 1975, Eulàlia realiza una exposición en la Casa Damas de Sevilla que se anuncia con el título de ***Cross–word Puzzle 16***. En el cartel de la exposición, que ella misma diseña, coloca una fotografía suya en medio de un crucigrama ampliado. Las definiciones verticales y horizontales para completar el crucigrama son breves fragmentos de frases extraídas de los medios de comunicación, de noticias, de anuncios y de artículos. El juego no hace posible obtener una respuesta correcta y resolver el crucigrama, sino que está pensado para animarnos a relacionar cuestiones, es decir, animarnos a relacionar las notícias que llegan separadas. La exposición incluía, según cree recordar la artista, una selección de las pinturas emulsionadas de la serie *Etnografia*.

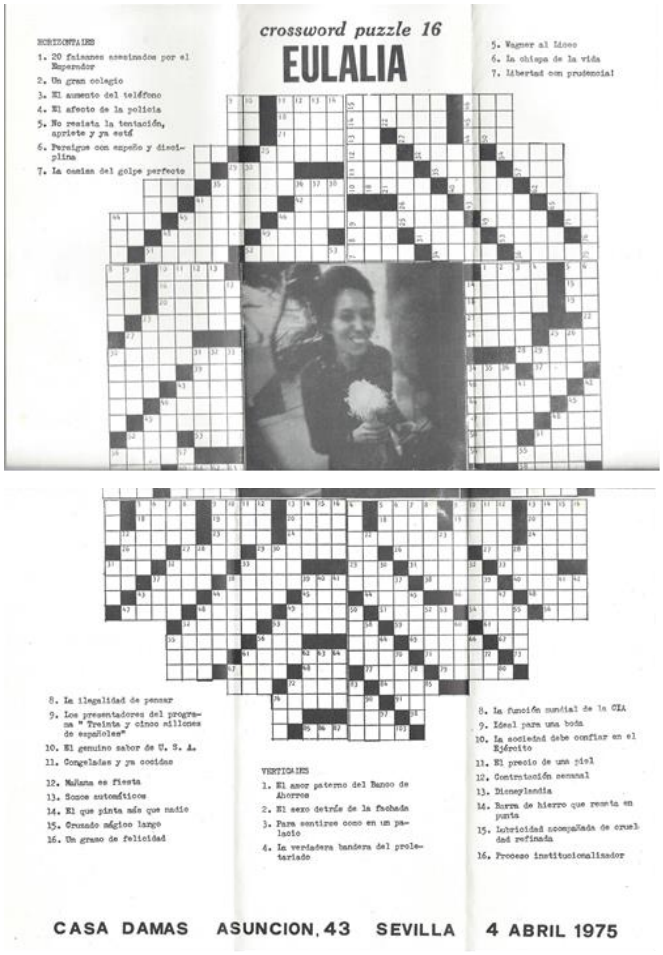


Fig. 170

504 Grandas, Teresa "Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats" en *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: MACBA, 2013: 16.

5.4. Segunda serie de "pinturas": *La cultura de la mort*

- ***Eulàlia. (Pintures75). La cultura de la mort*, Sala Vinçon, Barcelona, 20 abril al 8 de mayo, 1976 y *Studio Levi*, Madrid, 4 al 30 de junio de 1976.**
- ***Eulàlia. Josephine Miralles. Manuel Valls*, Galería Gaetan, Ginebra (Suiza), marzo, 1977**
- ***Cancionero de los hombres verticales y horizontales* (libro de artista inédito).**

"Eulàlia (Pinturas '75) La cultura de la mort" es el segundo grupo de obras que Eulàlia realiza y expone bajo el nombre también de "pinturas". Se mostró por primera vez en la segunda individual que le ofreció la Sala Vinçon en Barcelona y tuvo lugar del 20 de abril al 8 de mayo del año 1976 y seguidamente en el Studio Levi de Madrid del 4 al 30 de junio de 1976.



Fig. 171

La postal de invitación y el cartel que forma parte de la muestra en Vinçon aparecen esta vez en catalán, después de la muerte de Franco. Como la serie anterior, no se trataba de pinturas en el sentido tradicional del término. En este caso eran imágenes serigrafiadas sobre tela, en un formato de 100 x 75 cm. La muestra se inauguró con

una "acción colectiva" sobre el tema de las pinturas de la que la artista no recuerda nada. En la tarjeta de invitación a la galería Levi de Madrid se cita a T.H. como organizador/a de la acción.[505]

El título "La cultura de la muerte" –me confirma la autora– hacía referencia a la percepción que una gran parte de los intelectuales, artistas y personas tenían del momento social, político y cultural en el que vivían en España. Si consideramos que la primera serie ha sido una observación más bien panorámica, refugiándose en esta etiqueta científica de la “etnógrafa”, en esta segunda serie, Eulàlia parece estar preparada para ofrecer una conclusión. Las pinturas se centran directamente en las imágenes de represión y violencia que se publican en los medios, con la intención de hablar también de la triste situación de la cultura en España.

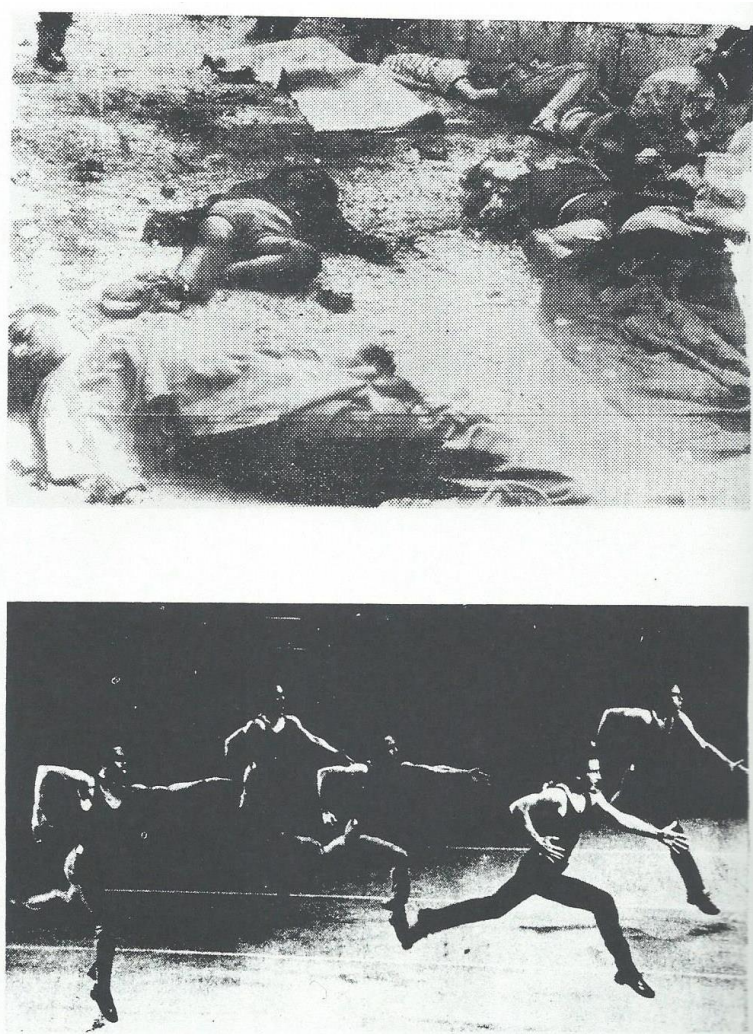


Fig. 172

505 La artista no recuerda nada de estas actividades, ni quién era TH.

Las críticas Alicia Suàrez y Mercè Vidal[506] señalan el cambio en el procedimiento técnico de estos nuevos trabajos. Observan que la artista "minimiza el trabajo compositivo" porque coloca las fotografías y fotocopias en color en paralelo, sin superponerlas ni modificarlas. Deducen un criterio común para las imágenes colocadas en la zona superior y adivinan que la intención de la autora es contraponerlas a las de la zona inferior. Las unas son literales, están por lo que representan –la información de la realidad más inmediata–, y las otras son más metafóricas. Tienen intención crítica y destacan el papel activo por parte del espectador.

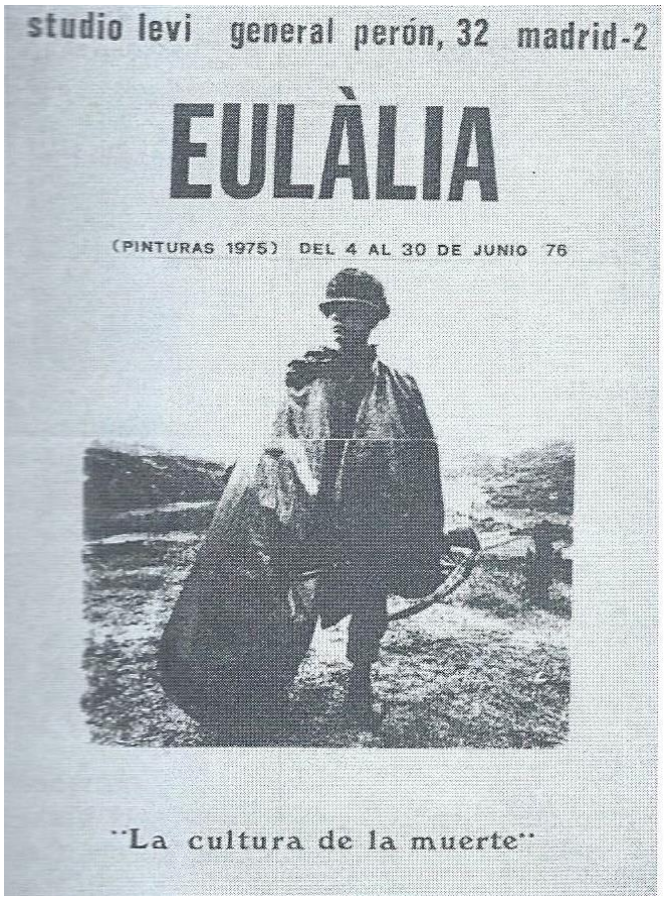


Fig. 173

En Madrid le dedican dos artículos. Juan Manuel Bonet desde las páginas de *El País* apunta comentarios interesantes.[507] Observa el cambio de procedimiento, de la tela emulsionada a la serigrafía. Las obras le sirven para hacer una reflexión sobre el lenguaje de los medios. Reconoce que la intención de las serigrafías de Eulàlia es

506 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "La Cultura de la mort" en *Serra d'Or*, año XVIII nº 201 (15 de junio), 1976: 53-54.

507 Bonet, Juan Manuel. "Imágenes malvadas de Eulàlia" en *El País,* martes 8 de junio, 1976.

darnos otra información, contenidos no son demasiado obvios pero, algunas veces pecan de un "progresismo elemental" (la imagen de los manifestantes corriendo y las carreras de búfalos perseguidos). En general, este crítico aplaude el trabajo porque pone en evidencia relaciones "menos evidentes y más terribles", como, por ejemplo, "el silencio de los objetos y la frialdad de las armas", "lo formal de una tragedia o la agresividad latente en una forma". Le interesa la naturalidad con la que Eulàlia despliega lo que considera unas "malas" (buenas) intenciones (el artículo se titula precisamente "Imágenes malvadas de Eulàlia"). En conjunto las considera una crítica feroz al "reinado de la mercancía" y a la ideología del capitalismo.

Eduardo Alaminos considera el cambio de procedimiento técnico en estas obras como un proceso hacia una imagen "más radical" en el trabajo de esta artista porque la serigrafia le confiere un aspecto más "pobre" y permite que nos fijemos en los temas.[508] La idea de suprimir la pincelada puntual le parece también interesante porque produce un distanciamiento mayor de "lo pictórico" y, por deducción, de "lo artístico" y juega a favor del interés en los contenidos. Según Alaminos, por "Cultura de la Muerte" la artista entiende y analiza el "fenómeno de la utilización de la cultura por el sistema (capitalista) de forma reaccionaria". Entiende que la propuesta de Eulàlia va más allá del comentario anecdótico y concreto, para hacer referencia "al aparato represivo que el sistema mantiene con respecto a la cultura (su utilidad y su utilización)" e insiste en que el tema central seria la cultura como "foco constante de represión". Reconoce algunas imágenes identificables en su contexto próximo (revistas españolas, programas de televisión como el de Rodríguez de la Fuente, entre otros). Las serigrafías tienen títulos diversos que menciona: "La caza del búfalo", "La Histeria del poder", "Malabarismos"… Destaca, de nuevo, el importante papel del espectador a la hora de relacionar las imágenes dispuestas en frisos. Él considera que las imágenes en la parte superior aludirían a lo colectivo, a lo social, y las de la parte inferior, casi siempre a lo individual. De manera que la serie pondría en relación estos dos ámbitos, lo que hoy diríamos, lo público y lo privado. Describe algunas de las imágenes y acaba destacando que la obra pone en cuestión el aspecto "complaciente" de lo que consideramos objeto artístico y al mostrarse en galerías de arte "fuerza a las otras obras (las artísticas) a que sus códigos devengan relevantes y significativos".

---

508 Alaminos, Eduardo. "Eulàlia. Un trabajo radical de la imagen" en *Artes Plásticas*, nº 10 (julio-agosto), 1976: 51-52.

La idea de titular el trabajo "La cultura de la muerte" apunta, como hemos visto según la declaración de la artista y la lectura de los críticos/cas de la época, a la situación de manipulación que ejercía la cultura de masas y la información de los medios en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco. Otra artista contemporánea de Eulàlia, Fina Miralles realizó en el año 1977 una obra en la que también aludía a la muerte en relación a la cultura (la serie *Matances* y la obra *Standard*). En su caso, a través de una selección de imágenes (de los medios y personales) a través de las que destacaba el estado de manipulación por parte del poder político, de las costumbres sociales, de las imágenes de los medios, etc, que llevaba hasta situaciones límites, como la muerte, a las personas. No por casualidad, *Matances* de Miralles y *La cultura de la mort* de Eulàlia Grau compartieron proyecto expositivo en el año 1977 en la Galería Gaetan de Ginebra (Suiza), junto con un tercer artista, Manuel Valls. Fue comisariada por Alexandre Cirici, quien escribió la presentación en el catálogo y un breve comentario de la obra de cada artista.[509]

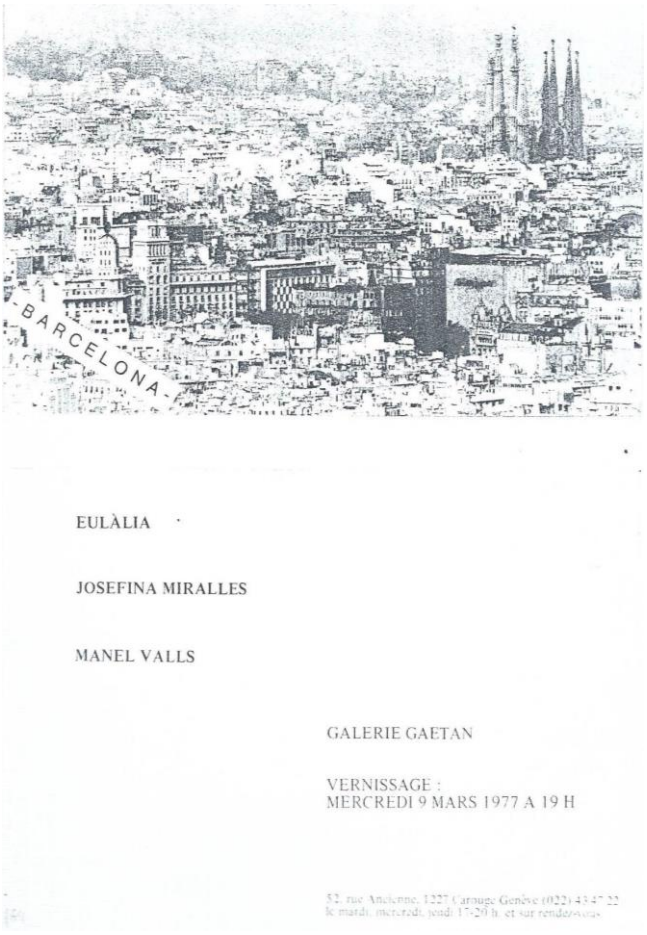


Fig. 174

[509] Cirici, Alexandre. "Arrêt en chemin. Manel Valls: l'espace physique. Eulàlia Grau: l'espace sociologique. Josephine Miralles: le manque d'espace pour l'homme" (también traducción al catalán). Carouge, Ginebra: Galerie Gaetan, 1977.

En el caso de Eulàlia, Cirici señala que sus "proposiciones hacen referencia al sistema de relaciones del hombre con el espacio social". El autor utiliza la técnica del Tao para producir una lectura de las imágenes de la obra: va situando en una columna la descripción de lo que vemos en las imágenes colocadas en la parte superior y en la segunda columna las colocadas en el friso inferior. En la tercera columna anota lo que él considera el significado que se hace explícito al relacionar las imágenes. Por ejemplo, sobre la imagen del "Federal Bank" en relación a la del "rey" escribió: "el poder visible como función del poder invisible". Cirici va desgranando los temas de las serigrafías: el poder, el juego con la vida humana en el sistema del capital, la especulación, el fracaso, las maniobras políticas, el poder de la fuerza física, del orden, del dinero….

No fue la primera vez que la obra de Eulàlia cruzaba la frontera, si recordamos las imágenes publicadas en *Casabella*, pero se trató de la primera exposición en el extranjero. Cirici aprovechó la potencia de estas piezas para proponer una "parada en el camino" y pensar el momento social en que vivían desde un punto de vista que llamaba "sistémico", es decir global y en órdenes de relación interconectados. Poco más tarde, en un artículo en *Serra d'Or*, recoge muchas de las ideas que había esbozado para esta exposición y las amplía.[510] El texto empieza destacando de manera clara la conciencia de crisis que se vivía en aquellos años, crisis de la idea de desarrollo y de crecimiento económico, crisis que pedía replantear la idea de trabajo, el uso de la energía, el consumo y la acumulación de desperdicios, unos temas bastante similares a los que nos preocupan hoy en día. Según Cirici, no hay una teoría o ideología que lidere la transformación, pero parece haber una conciencia de que la solución no vendrá por el lado del crecimiento incontrolado y, por lo tanto, piensa que sería necesario "parar el crecimiento".

A Cirici, las obras le proporcionan la posibilidad de conectar niveles de lectura sobre la realidad: hablar de lo que sucede a nivel ecológico, económico, sociológico, biológico… De esta manera propone un esquema que adjunta en la publicación de la exposición y en el que demuestra gráficamente la perspectiva sistémica que utiliza en sus análisis. Sitúa la obra de Valls en el espacio natural, la Eulàlia, en el espacio sociológico y la Miralles en el político. Los tres niveles son círculos concéntricos que se incluyen el uno en el otro porque, como va explicando, todas las reflexiones que

[510] Cirici, Alexandre. "Parada en el camino" en *Serra d'Or*, año XIX, nº 215, 15 de agosto, 1977:43-45.

apuntan las obras de estos tres artistas apelan a todo los ámbitos: lo físico, lo biológico y lo socioeconómico.

Cirici tiene conciencia clara de que culturalmente también se encuentran en "un momento muy diferente". Cree que la vanguardia en el ámbito cultural y artístico está sufriendo la crisis dado que había sido una noción asociada al concepto de desarrollo y actualmente esta idea debe revisarse profundamente. Asimismo, es interesante cómo relaciona la conciencia de crisis de la modernidad con una revitalización de lo que hoy llamaríamos sociedad civil en estos primeros años de transición hacia la democrática que se había iniciado en España. Cirici ve claro que el reemplazo del modelo de desarrollo capitalista sólo es posible a pequeña escala y a través de la implicación personal. Se alegra de que la gente se estuviera organizando y destaca la práctica de la responsabilidad ciudadana, de los movimientos sociales y del asociacionismo en la Cataluña posfranquista[511]. Confiesa que el arte que le interesa también va en esta dirección, entrelazando de manera abierta lo personal con lo social y político. La producción artística interesada en lo documental y en lo efímero traduce, para él, una postura anti–polución y a favor de la preservación del medio. También está interesado en el arte no elitista y en las obras que dan un rol activo al/la espectador/a. Curiosamente, también habla de la afectividad y la ternura como aspectos de una mejor calidad de vida. Al final del artículo, relaciona los tres trabajos y observa que coinciden en la visualización del "horror" como un canto a la libertad: en el caso de Valls, se trataria de un canto a la auto–responsabilidad, en el caso de Eulàlia y de Fina Miralles como un canto a la vida.

Las dos obras, la de Eulàlia y la de Fina Miralles, también son objeto de comparación en el artículo de J.–H. Renko que se publica en un periódico de Ginebra con motivo de la muestra.[512] La crónica parte de las reflexiones de Cirici y señala que estas obras representan un "importante movimiento de toma de conciencia" que tiene como objetivo "salvarnos de la amenaza que pesa sobre nuestro medio ambiente". Distancia esta exposición de las propuestas del arte formalista y señala que el trabajo de los tres artistas pone en cuestión la "falsa objetividad" y la aparente "neutralidad" de la imagen fotográfica en los medios. También insiste en que son obras que están contra el

511 El mismo año que escribe este artículo, Cirici es elegido para el Senado en Madrid. Quizás por este motivo, este artículo lleva la reflexión sobre arte a las temáticas sociales, especialmente el medio ambiente.

512 Renhko, J.-P. "Trois espagnols non conformistes" en *Tribune de Géneve* (23 de marzo), 1977.

espectador pasivo y demandan la práctica de una lectura crítica de la información visual y de toda imagen mediática.

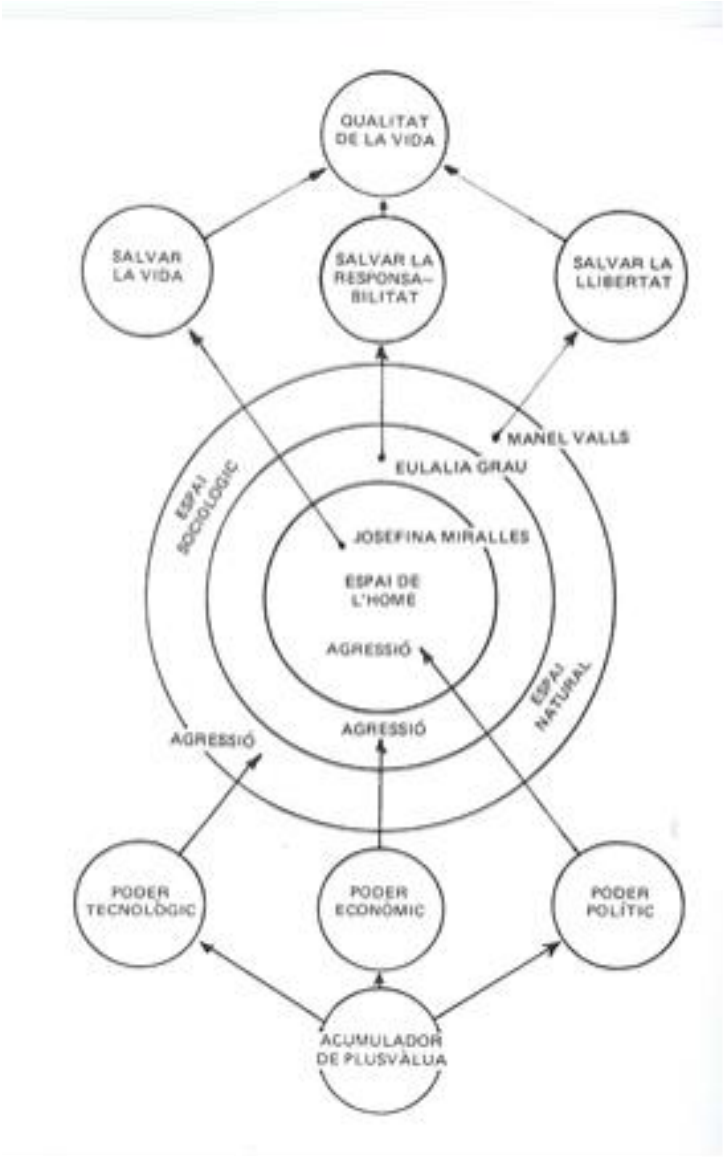


Fig. 175

En esa misma época, Eulàlia había elaborado un trabajo que llamó ***Cancionero de los hombres verticales y los hombres horizontales*** (1975) que nunca llegó a publicarse.[513] El proyecto seguía la estructura compositiva y el procedimiento de las serigrafías de "La cultura de la muerte" pero en formato libro. Las litografías, preparadas para su impresión, pasaron por el mecanismo de la censura en Madrid y

513 Da noticia de este proyecto el artículo de Alaminos, E. “Eulàlia. Un trabajo radical de la imagen” en *Artes Plásticas*, nº10 (julio-agosto), 1976:51-2.

fueron en busca de un editor que no encontraron.[514] Este libro de artista organizaba las imágenes en secuencias representativas de varias temáticas: "los hombres que triunfan, los poderosos" aparecían en posición vertical y “los heridos, muertos, fracasados” aparecían visualmente en horizontal, junto con algunas figuras femeninas víctimas de las agresiones de “hombres verticales”.

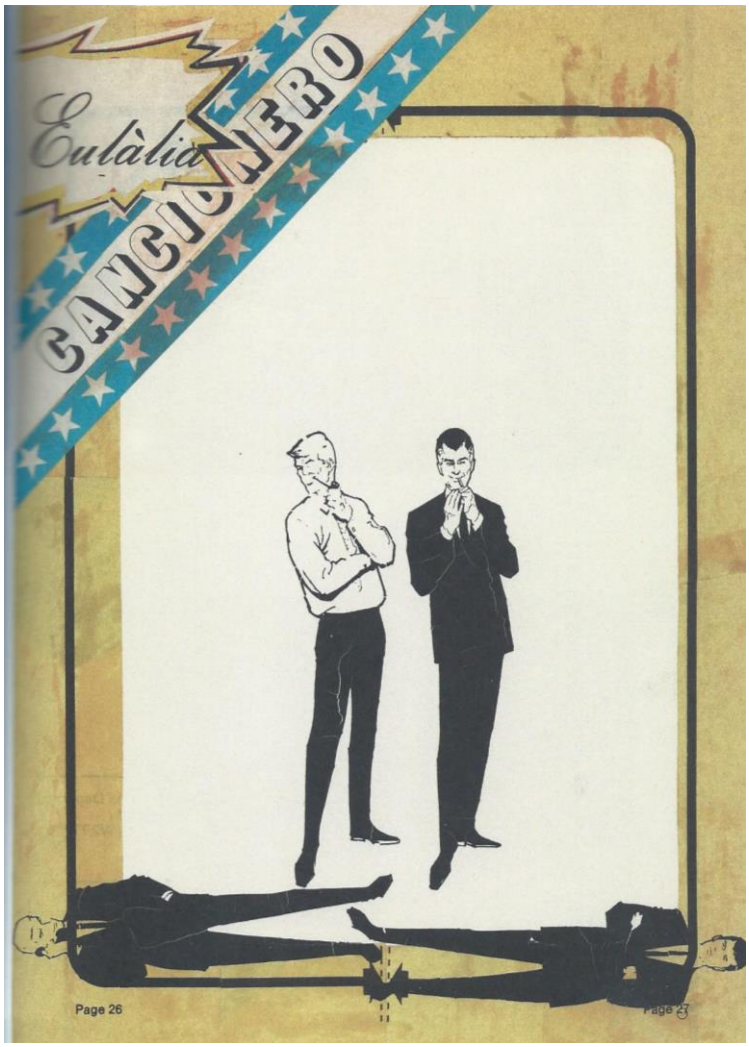


Fig. 176

Otras imágenes creaban el contexto de la sociedad de consumo que se instauraba como la medida del éxito (vertical) o del fracaso (horizontal). La curadora Teresa Grandas pone en relación este trabajo con el texto de Manolo Vázquez Montalbán en su alias “Jack el Decorador”, en la revista *Hogares Modernos* y con la serie norteamericana *Mad Man*.[515]

514 Eran litografías para imprimir y negativos.
515 Grandas, Teresa. *Op cit*., 2013: 16-17.

5.5. La politización del trabajo

– *Inventemos también nosotros* (1976) Galería G (Activitats), Barcelona, 20 de octubre de 1976; Sala Tres, Academia de Belles Arts, Sabadell, 1 al 17 de enero, 1977.
– *El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera* (1976), Galería G, Barcelona, 1976; Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, enero–febrero, 1977.
– *Eulàlia (Pintures '76). "…Inventemos también nosotros"…"Vivendes"* Xiris, Centre d'Art, Tarragona, 23 de abril al 12 de mayo, 1977.
– *...Inventemos también nosotros*. en *Soft Art press*, Lausanne, 15 mayo, 1977.

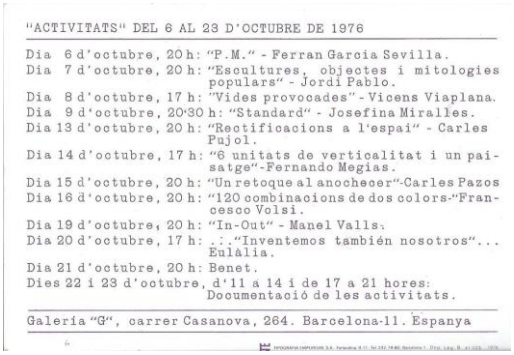
Eulàlia Grau formó parte del colectivo asociado a la **Galería G**,[516] sala que aglutinó en Barcelona a algunos/as artistas que trabajan con nuevos lenguajes. De hecho, en este momento se produce la vinculación más directa de la artista con lo que podríamos llamar uno de los núcleos de artistas conceptuales en Cataluña. Hasta aquel momento, no había coincidido demasiado con los "conceptuales", aunque su trabajo circulara en algunos circuitos alternativos. Me cuenta que percibía que los conceptuales la miraban un poco "de reojo", como una recién llegada.

El artículo de Joaquim Dols "La normalización del conceptualismo en Cataluña" en este mismo año 1977[517], se refiere a la apertura de la "G" en el año 1975 como el tercero de los acontecimientos importante que produce la "historia externa del arte conceptual catalán". Eulàlia no había participado ni en la *Primera Mostra d'Art Jove* de Granollers (1971) ni en el encuentro *Informació d'Art Concepte* de Banyoles (1973) que habían sido los otros dos eventos que Dols señala como fundantes de esta tendencia. Aunque el hecho de que Alexandre Cirici hubiera escrito ya en varias ocasiones sobre el trabajo de Eulàlia, incluyéndolo en las líneas conceptuales hacía que no fuera una desconocida. Su participación en el proyecto de la Galería G fue decisiva para que se la reconociera, ahora sin recelos, en la historia del conceptual

516 *Galería G, 1975-1978*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1998: 16-17.
517 Dols Rusiñol, Joaquim. "La normalización del conceptualismo en Cataluña" en *Artes Plásticas* (Barcelona) nº16 (marzo-abril), 1977: 95-97.

catalán que se escribía paralelamente al desarrollo de sus prácticas. Es interesante aclarar también que muchos/as de las/los artistas englobados bajo la misma etiqueta no se interesaron mucho por la obra de los demás. Así me lo han contado las tres artistas entrevistadas que no habían trabajado juntas ni se habían relacionado especialmente en aquellos años, aunque sabían cosas unas de las otras.





"ACTIVITATS" DEL 6 AL 23 D'OCTUBRE DE 1976

Dia 6 d'octubre, 20 h: "P.M." - Ferran Garcia Sevilla.
Dia 7 d'octubre, 20 h: "Escultures, objectes i mitologies populars" - Jordi Pablo.
Dia 8 d'octubre, 17 h: "Vides provocades" - Vicens Viaplana.
Dia 9 d'octubre, 20'30 h: "Standard" - Josefina Miralles.
Dia 13 d'octubre, 20 h: "Rectificacions a l'espai" - Carles Pujol.
Dia 14 d'octubre, 17 h: "6 unitats de verticalitat i un paisatge" - Fernando Megias.
Dia 15 d'octubre, 20 h: "Un retoque al anochecer" - Carles Pazos
Dia 16 d'octubre, 20 h: "120 combinacions de dos colors" - Francesco Volsi.
Dia 19 d'octubre, 20 h: "In-Out" - Manel Valls.
Dia 20 d'octubre, 17 h: ..."Inventemos también nosotros"... Eulàlia.
Dia 21 d'octubre, 20 h: Benet.
Dies 22 i 23 d'octubre, d'11 a 14 i de 17 a 21 hores: Documentació de les activitats.

Galería "G", carrer Casanova, 264. Barcelona-11. Espanya

Fig. 177

La galeria G había iniciado su andadura en 1976 y para abrir nueva temporada convocó una propuesta llamada ***"Activitats"*** que reunió en días consecutivos, del 6 al 23 de octubre, la participación de los artistas que se habían aglutinado entorno a esta sala.[518] La propuesta de Eulàlia tuvo lugar el 20 de octubre de 1976 a las 5h de la tarde. La obra ***…Inventemos también nosotros…*****(1976)** constaba de 21 documentos (imágenes en b/n de los medios) de 50 x 60 cm. y 19 textos en relación con ellos. Situados en las paredes de la sala, fotos y textos iban desarrollando dos historias bien conocidas por el público de entonces que entraban en confrontación en el espacio: cada una en una pared, una delante de la otra. En una secuencia, la artista documentaba el llamado "caso de Diego Navarro", un obrero de la construcción en paro, andaluz, emigrado a Cataluña, que tras haber sido herido en una manifestación de trabajadores que querían adherirse al Congrés de Cultura Catalana, ingresó en la cárcel donde poco después se suicidó. En la otra, el llamado "caso Matesa" exponía las noticias de prensa que hacían referencia al industrial catalán Juan Vilá Reyes, director de la empresa Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España), implicado en un fraude por el que en principio fue condenado, encarcelado y rápidamente indultado.[519]

---

518 Sales, Enric. "Once artistas, sus actividades y una Galería" en *Batik*, nº 28 (noviembre), 1976:46-47 y 79. Giralt-Miracle, Daniel. "Las *activitats* de la galería G" en Guadalimar (Madrid), año 2, nº17 (10 de noviembre), 1976:96.

519 Según explica la entrada de Wikipedia, el empresario Vilà Reyes hizo desaparecer parte el dinero que el Estado le había prestado. Fue procesado y condenado a prisión -donde

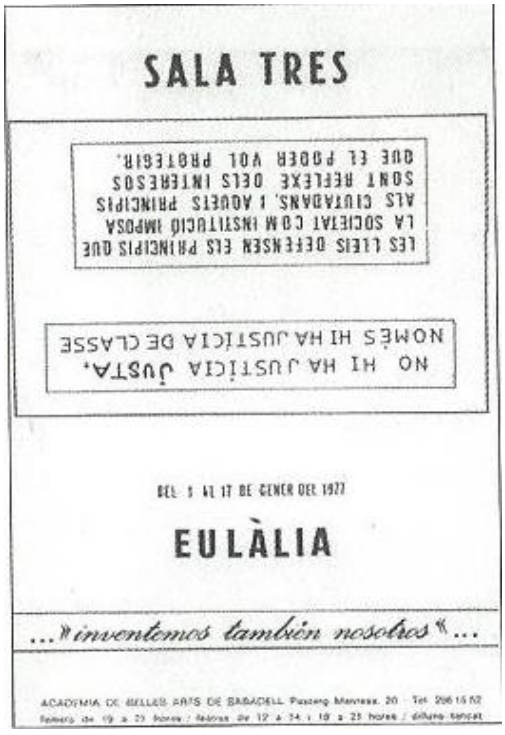


Fig. 178

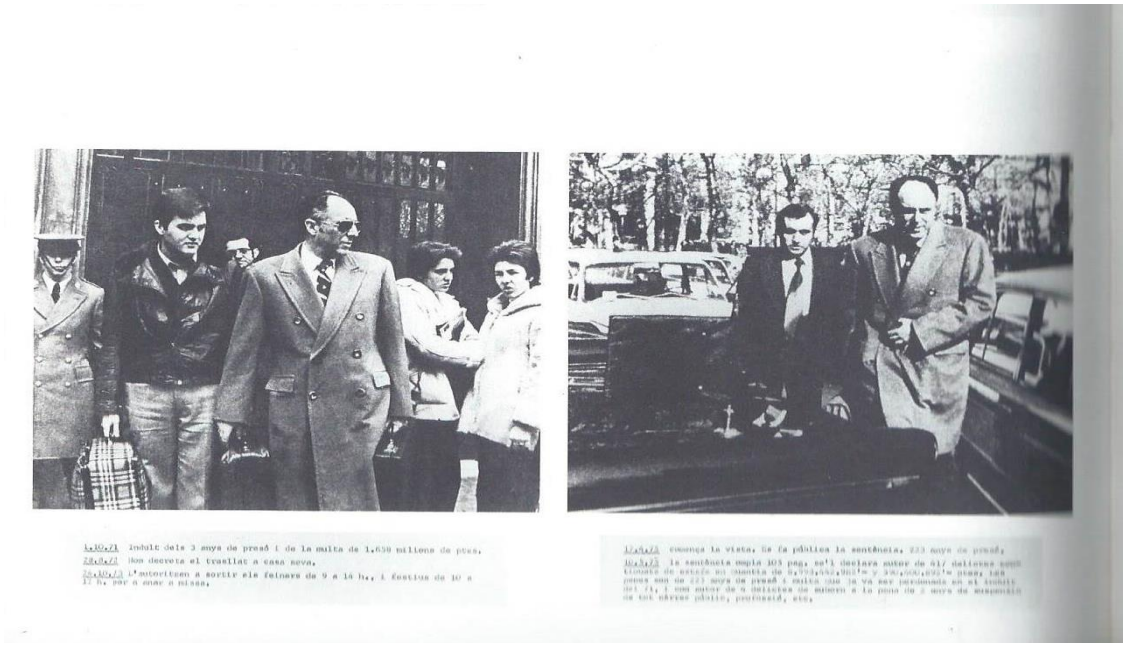


Fig. 179

---

estuvo unos años- y se le obligó a pagar una multa. Pero fue indultado en 1975. El caso Matesa fue un gran escándalo, porque este empresario había sido puesto como ejemplo de sacrificio y virtud ante las cámaras de televisión en 1969 y el caso de aquel fraude implicaba también a ministros y cargos del gobierno franquista relacionados con el Opus Dei. La acusación a Vilà Reyes había sido también parte de una maniobra de la facción del gobierno franquista contra la hegemonía de ministros del Opus Dei, una especie de redecilla interna en el caldo de cultivo de la corrupción que todos sostenían y que quedó en evidencia con el indulto. https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_Matesa [Consultado: 3-6-2015]

El título de la pieza proviene, como puede observarse en un primer texto que aparece en este trabajo de Eulàlia, de una frase que los medios reproducen de boca del Subsecretario de Comercio, el Sr. de Isasi–Ysamendi, con ocasión de la inauguración de la IV Feria Técnica de la maquinaria textil de Barcelona el 31 de agosto de 1968. La frase en aquella noticia hace referencia a un elogio de este mandatario al espíritu innovador de los técnicos y comerciantes catalanes que, según él, se contraponen al tópico "que inventen ellos" que caracterizaba la actitud española a finales del siglo XIX.



Fig. 180

Eulàlia empieza a incoporar fotografías que realiza ella misma –o bien ayudada por un fotógrafo amigo suyo desde la escuela Eina– de la realidad de la familia de aquel obrero. Un material que combina con las imágenes directamente extraídas de la prensa del “caso Vilareyes”, ya que el industrial y su familia se niegan a recibirla. Así mismo, en este trabajo incorpora también texto que procede de las mismas fuentes y que ella mecanografía y amplía colocándolo a modo de *collage*, como pie de foto o bien en hoja aparte, dándole la misma relevancia que las imágenes.



Fig. 181

A través de un amigo, estudiante de filosofía, Eulàlia entra en contacto con la familia del obrero Diego Navarro y conoce directamente a la viuda y los hijos, el barrio y la casa donde vivían. Josep Gusi y ella realizan fotografías sobre el terreno: el retrato de la familia de la viuda y sus hijos, el interior de la vivienda de Diego Navarro –una barraca sin agua corriente– la prisión, el hospital, el camino, etc. Estas imágenes se incluyen en este trabajo y más tarde alguna de ellas, la de la vivienda de la viuda del obrero Diego Navarro, es el germen de un nuevo trabajo ***Viviendas*** **(1977)**. En esta obra, la artista actúa casi como una reportera de noticias o de documentales, yendo a las fuentes para obtener los relatos y las imágenes que pueden configurar una nueva narrativa de los hechos y desvelar historias que se habían convertido en un tabú social por la presión de los poderes fácticos y del miedo.

En motivo de la serie de intervenciones, la galería G edita una edición en carpeta/caja de madera con obra de cada uno de los artistas que habían participado en las "Actividades". Ella recuerda que su contribución fue una foto de la familia del Diego Navarro extraída de una revista y, al lado, situó la familia del presidente de Estados Unidos, Jimmy Carter, recortada de un periódico. De esta manera confrontaba dos mundos: la familia obrera y la familia representativa de uno de los países símbolo del capitalismo. Eulàlia tituló su colaboración de manera muy explícita: ***El régimen***

***capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera* (1976).** Aunque el contraste se centra en la relación clase obrera – clase capitalista, es interesante observar que la comparación también se produce en otros términos: la familia de Diego Navarro representaría la familia entorno a la madre, que siempre es vista como desapoderada, sin padre. Por otro lado, la familia que representa el poder legal se aglutina entorno al padre, que de nuevo es la figura que la empodera también.



Fig. 182

…"Inventemos también nosotros"… se expuso durante el año 1977 en varios espacios. Del 1 al 17 de enero, 1977 se presentó en la Sala Tres de la Academia de Bellas Artes de Sabadell[520]. Una representación de este trabajo también pudo verse en la exposición colectiva que se organizó en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, en Extremadura durante enero–febrero con la colaboración de la Galería "G" de Barcelona. La profesora María del Mar Lozano Bartolozzi, de la Universidad de Extremadura, encargada de presentar con una conferencia este evento, explica que a Malpartida se llevó documentación de lo que habían sido las "Activitats" en la Galería G de Barcelona y la carpeta de gravados que la "G" había editado[521]. El Museo era una iniciativa reciente del artista alemán Vostell (con quien Eulàlia tuvo relación

520 Creus, Maia (ed.) *Op.cit*, 2007: 169-170.

521 Lozano Bartolozzi, Mª del Mar. "El Grupo de la Galería "G" de Barcelona y el arte conceptual. (Conferencia pronunciada en el centro creativo del Museo Vostell de Malpartida de Cáceres por Maria del Mar Lozano Bartolozzi, profesora de arte de la Universidad de Extremadura. 22 de enero, 1977). Cáceres: "La Madrila", 1977: 8.

profesional también en otra ocasión[522]) y mantenía una programación muy diversa. Esta exposición incluyó obra de Benet, Eulàlia, Jordi Benito, Jordi Pablo, Carles Pujol, Vicenç Viaplana, Josefina Miralles, Carles Pazos, Manel Valls, Francesco Volsi, Fernando Megías, Ferrán García Sevilla[523] que fueron representativos de lo que se llamó el colectivo de la "G", uno de los "grupos artísticos más considerados por la crítica e historia del arte de vanguardia de nuestro país".

En su conferencia, Lozano Bartolozzi introducía a un público nada habituado a estas prácticas a las definiciones del "conceptual", su genealogía y inter–relaciones con movimientos artísticos de los 60 y 70, y después explicaba brevemente las actividades que habían tenido lugar en la G, matizando a partir de lo concreto las diversas modalidades. Para finalizar proponía una reflexión crítica de estas obras.





Fig. 183

La autora creía que las prácticas conceptuales se desarrollaban en regiones de España que tenían un nivel de vida superior al extremeño, como la región catalana,

522 Sin embargo, actualmente Eulàlia no recuerda con simpatía aquel segundo encuentro y no tiene buena opinión de este artista.

523 Ver postal de invitación en archivo y nota de prensa: Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Catalans a Extremadura". *Serra d'Or* (Noticiari), año XIX nº 209 (15 febrero), 1977: 53.

considerada uno de los lugares donde se desarrollaba una fuerte actividad teórica respecto al arte, en un contexto rico en galerías, espacios y grupos de artistas con capacidad adquisitiva. Esta apreciación me parece muy curiosa y singular porque desde Cataluña el conceptual nunca se había pensado como un arte relacionado con la riqueza sino más bien con la crítica del arte como consumo y con la pobreza de materiales. También relaciona la efervescencia del arte conceptual en Cataluña con la reivindicación de la autonomía política, lo considera representativo de la vanguardia que Cataluña representa en el plano de lo político y de lo artístico en España. Lozano Bartolozzi acaba exponiendo las clásicas contradicciones en las que se mueven estas prácticas conceptuales: la "excesiva intelectualización", la auto–justificación y la comercialización, dado que, en principio, estas prácticas quieren ser anti–comerciales. Finaliza enunciando los valores del conceptual y provocando al lector/a a confrontarse con las definiciones y límites de uno/a mismo/a respecto al arte.

…"Inventemos también nosotros"… pudo verse también ese mismo año en Xiris, Centre d'Art, en la calle Sevilla número 3 de Tarragona del 23 de abril al 12 de mayo de 1977. Para esta exposición Eulàlia presentó paralelamente un nuevo trabajo titulado *Vivendes*. El título de la muestra era pues: **Eulàlia (Pintures '76). "…Inventemos también nosotros"… "Vivendes**". El Centre d'Art Xiris fue un espacio de arte contemporáneo que el artista Marcel Pey había montado para poder ofrecer espacio expositivo a aquellos trabajos conceptuales y alternativos en su ciudad que no tenían posibilidades para exponer en otros lugares más tradicionales. Eulàlia había conocido a Marcel Pey en un pase de películas de cine *underground* que este había organizado en el estudio del joven pintor Gironès, sesión a la que había acudido desde Barcelona con algunos artistas amigos como Muntadas, Eugeni Bonet, Pazos… Xiris, Centre d'art se autofinanciaba y Pey me contó en entrevista telefónica que no fue empresa fácil convencer a los artistas en la órbita del conceptual para que realizasen un producto que pudiera venderse, dada la radicalidad de las posturas que estos tenían habitualmente frente a la comercialización del arte.[524]

El cartel con el que se anunciaba la exposición en Tarragona reproducía de fondo las notas y comentarios que los/las espectadoras habían hecho de las exposiciones de Eulàlia en Madrid y en Barcelona y que la artista había recogido en los cuadernos de

[524] En conversación telefónica de la autora con Marcel Pey, 17 de noviembre, 2004.

sala.[525] El cartel de la exposición es un documento interesante para hacernos a la idea de la recepción que tenían estos trabajos en un círculo más amplio que el de la crítica o el periodismo especializado, aunque también es cierto que a las galerías entraba un reducido círculo.



Fig. 184

Si nos fijamos, observamos opiniones de todo tipo y de tono muy diverso. Desde las que describen francamente su incomprensión, hasta los que la felicitan y le brindan su apoyo. La mayoría, sin embargo, son comentarios negativos. No sé si fue idea suya o de Marcel Pey, pero considero muy moderna esta actitud de incorporar las opiniones del público a su propuesta. Como veremos más adelante, también trabajará con públicos infantiles en otra de sus obras.

525 Es un detalle interesante saber que Eulàlia disponía de cuadernos en las exposiciones para recoger las opiniones de los/las visitantes. Aunque hoy es una práctica común, no sabía que entonces algunos artistas lo habían incorporado.

Según me explica Marcel Pey, la inauguración en Tarragona fue muy concurrida y un poco especial porque los visitó el Sr. Nadal, uno de los abogados del caso del obrero Diego Navarro que además había estado en la cárcel provincial de hombres de esta ciudad. Aunque en aquellos días la represión y la censura eran prácticas recurrentes, la exposición no tuvo problemas y se mantuvo su afluencia.

De las obras *Etnografia* y *Cultura de la Muerte* a la obra …*Inventemos también nosotros*… hay un progresivo desplazamiento en la mirada de la artista. De una posición más antropológica o social a una mirada más implicada. Eulàlia insiste, sin embargo, en que su nuevo punto de partida no fue una posición política determinada por una ideología concreta sino lo que pensaba, sentía y percibía tanto fuera como dentro de sí misma: "Sí había más ideas políticas era porque reflejaba lo que veía en la sociedad que vivía".[526]

A partir de *Inventemos…* Eulàlia no sólo maneja imágenes e informaciones de los medios de comunicación, sino que el trabajo la lleva a investigar en primera persona y en directo algunos aspectos de la noticia o las historias, así como a producir ella misma material de primera mano que acompaña a las imágenes mediáticas. También empieza a añadir "texto" a la imagen, unos textos que recorta también de los medios de información referidos a la noticia. Las imágenes ya no están tratadas como informaciones a contrastar o a analizar desde una posición intelectual, sino que se abren como puertas para acercarnos a realidades sociales que desconocemos, transgrediendo así la intención mediática –que es mantener la noticia en el espacio precisamente distante del medio. Eulàlia quiere ir más allá del paisaje mediático, más allá de la noticia, y quiere pisar los escenarios de los hechos y rastrear en los lugares en donde han acaecido y se han construido las historias y los hechos. Su intención, sin embargo, no es hacer un documental. La artista no pretende jugar a ser una reportera. Su jugada es ofrecer texto y contexto a la vez, como las dos caras de la moneda. En ...*Inventemos también nosotros*..., cada historia sirve de contexto para la otra, y por lo tanto el texto de ambas surge en el interlineado que trama los hechos que la prensa trata de manera independiente.

La situación en estos primeros años del postfranquismo en Cataluña es muy rica y activa en la articulación de los movimientos sociales. Eulàlia recuerda que asistía a

---

526 Entrevista con la autora, 5 de octubre, 2004 (documento en audio).

conferencias que se daban en la universidad sobre la denuncia de las torturas y de la represión y era conciente de que eran "momentos muy duros". La evolución de su conciencia crítica la lleva a entrar en contacto con la CNT y participar en algunas de los debates organizados. Una amiga suya, Pilar Lletja, que la ayudaba a hacer los carteles de sus exposiciones la pone en contacto con una imprenta del barrio de Gracia donde se publicaba de manera clandestina el material de la CNT. Era también la imprenta a la que Eulàlia encargaba las invitaciones y carteles de su trabajo. Según Alicia Vela, una artista de la generación de Eulàlia, era bastante frecuente entre las y los artistas de su generación una aproximación al anarquismo en aquellos años.[527] También las historiadoras Isabel Tejeda y Lola Hinojosa apuntan a los movimientos libertarios como espacios de inspiración política para los trabajos de Paz Muro, una artista un poco mayor que Eulàlia que realizó en los 60 y 70 una singular obra en el accionismo y las prácticas conceptuales de cariz político.[528] En el caso de Eulàlia, la relación con el movimiento anarquista se concreta puntualmente porque en julio de 1978, fue invitada a un debate sobre las prisiones en el marco de "La Semana Presença Libertária. 2–9 Julio, 1978" organizada en Lisboa (Portugal) y alrededores.[529]



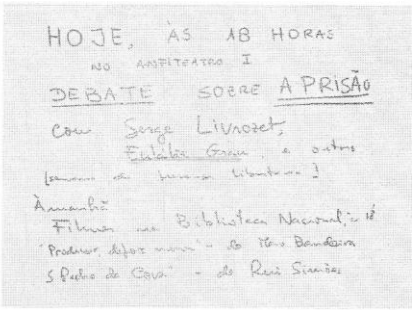


Fig. 185

527 Conversación de Alicia Vela con la autora.

528 "Paz Muro no mantuvo durante estos años ninguna vinculación a partidos políticos o militancias ideológicas específicas, ni podemos considerar que su trabajo se enmarque en la crítica institucional. Aunque realizó obras en sintonía con el antifranquismo que se respiraba en la sociedad española durante los años 60 y 70, creemos que su *aggiornamento* se encuentra más bien en una actitud vital que en ciertos momentos podemos calificar de libertaria." en Tejeda, Isabel y Hinojosa, Lola. *Op. cit*., 2011, pp. 781-794.

529 Fue invitada a un debate sobre las prisiones al lado de Serge Livrozet, un intelectual comprometido, implicado en el nacimiento del periódico *Libération*.

En el año 1979, publicó su trabajo ***Orden Público*** (1978) en las páginas centrales[530] de la revista escocesa *Black Flag* (Edimburgo) órgano del grupo *Anarchist Black Cross*. En la portada del número de la revista en el que se publican las imágenes de Eulàlia, aparece un fotomontaje –que no es de la artista– y que representa a la candidata conservadora Margaret Tacher disfrazada de Supeman–Miss Universo. Según me explica, ella conectó con esta publicación a través de Albert Meltzer, un anarco comunista inglés. A través suyo conoció a Stuart Christie, fundador de la *Anarchist Black Cross*.[531] Christie la invitó a publicar también otra de sus obras ***Discriminació de la dona***[532] y Meltzera presentó ***The Price of Life (El coste de la vida)*** en dos exposiciones en Londres y en Edimburgo, como comentaré.

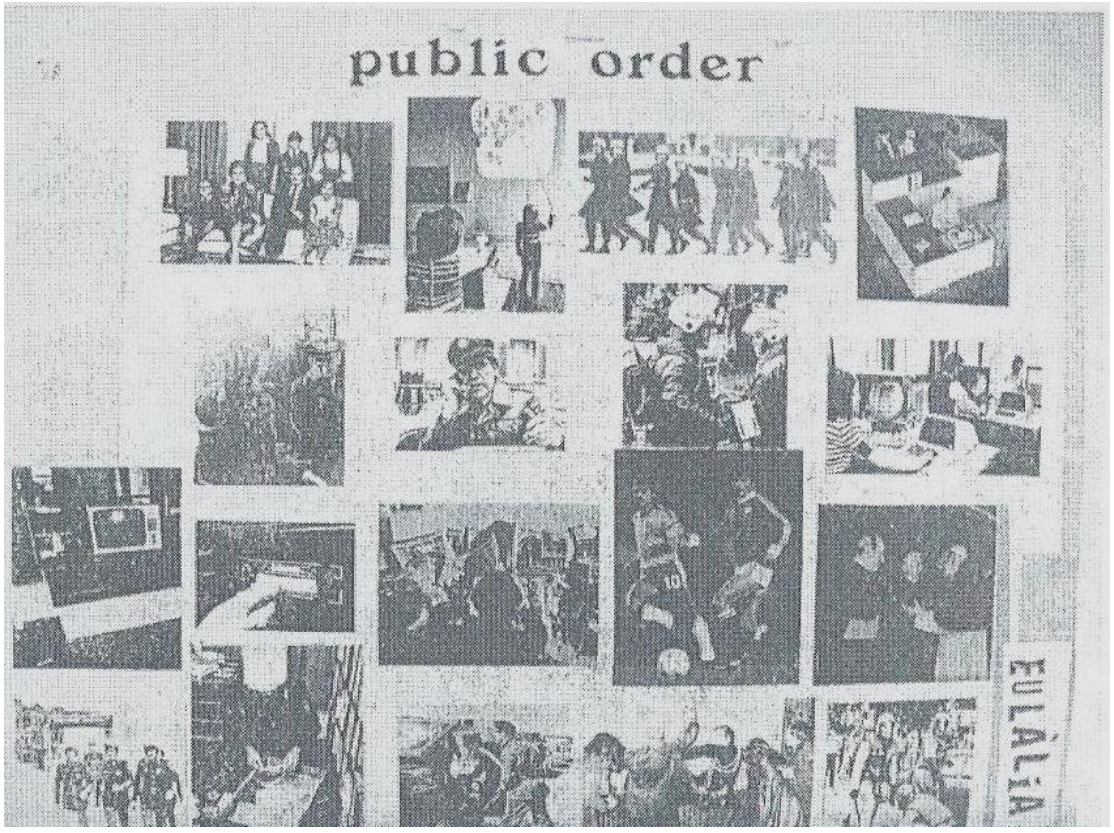


Fig. 186

530 *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, nº8 (mayo), 1979.

531 Entrevista con la autora de noviembre de 2004 (documento en audio). Hay más información sobre estas dos personas en el artículo de Teresa Grandas, *Op. cit.,* 2013: 27.

532 *Black Flag, Organ of the Anarchist Black Cross*, nº 12 (diciembre), 1979.

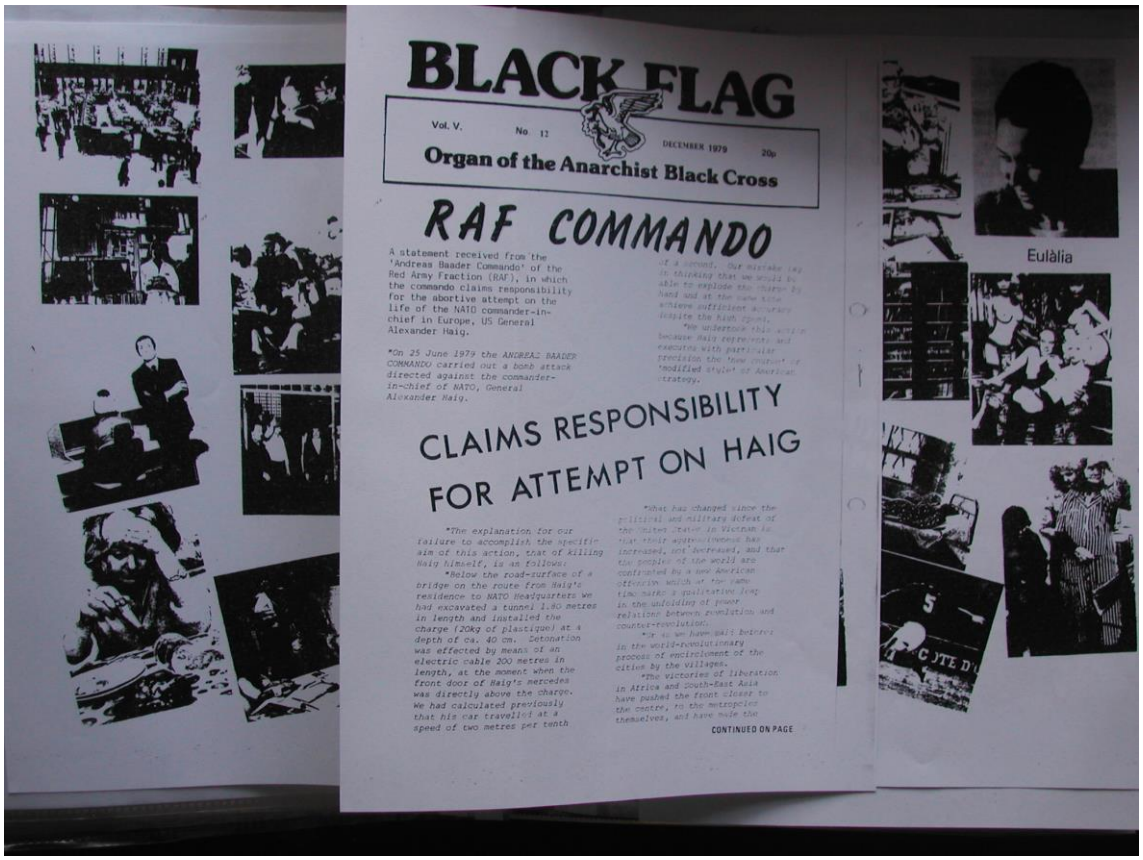


Fig. 187

5.6. Una experiencia en el cine experimental

En 1976–77, Eulàlia colabora en el film colectivo ***En la ciudad…*** con un fragmento filmado por ella misma. El proyecto *En la ciudad…* partió de Eugeni Bonet y contaba con la colaboración de José Miguel Gómez, Eugènia Balcells y Manuel Huerga, entre otros muchos artisas que colaboraron[533]. La idea era, según explica Bonet, participar de manera colectiva en la muestra de *Cine Experimental Contemporáneo* que iba a tener lugar en la *sala de cultura CAN* de Pamplona, un evento que proponía aquel año una vinculación entre el arte y el cine entorno a la ciudad como tema. Quiso reunir a personas que estuvieran trabajando en diversos campos artísticos aunque no hubieran utilizado nunca el medio fílmico. Eulàlia fue la primera y única vez que hizo una incursión en el cine. Recuerda que utilizó la cámara de super 8 moviéndola continuamente. De hecho, la idea de Bonet y del grupo organizador no era ofrecer piezas profesionales, sino provocar una relación personal con el medio y ofrecer diversidad de perspectivas personales entorno a un tema común. Sin embargo – como

533 *Fora de Camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels 60s als 90s*. Barcelona: Generalitat de Cataluña, 1999:109 y 81-82.

explica el mismo Bonet – los artistas interesados en la imagen en movimiento, abandonaron en los setenta lo que se conoce como "práctica de subformatos cinematográficos" y empezaron a utilizar el vídeo para sus proyectos. *En la ciudad*[534] fue entonces un principio y un final, porque la competencia con el vídeo era insostenible. El interés que despertó la temática de la ciudad entre los artistas dio frutos interesantes. De hecho, la relación de la ciudad y las/os artistas ha sido uno de los temas más importantes de la modernidad desde múltiples perspectivas. En el caso de Eulàlia, la ciudad representó también un tema a explorar.

5.7. De la ciudad a la vivienda: análisis de la desigualdad social

- ***Viviendas*** **(1977) en Xiris, Centre d'Art, en la calle Sevilla número 3 de Tarragona del 23 de abril al 12 de mayo de 1977 (con *"...Inventemos...")*.**

- ***Mínimos y Máximos*** **(1976–77),** ***Arquitectura*****, Colegio de Arquitectos de Madrid; "Image Critique", 9eno Festival** ***International de Cinéma,*** **Nyon, Suiza, 15 al 22 de octubre de 1977.**

Como ya he mencionado, en el año 1976, a raíz del trabajo sobre el terreno que hizo para el proyecto*…"Inventemos también nosotros"…* empezó a interesarse por el tema de la vivienda. Las fotografías que hizo de la vivienda de la viuda del obrero Diego Navarro inauguran la colección de imágenes de viviendas que empieza a acumular en su archivo personal[535] y fueron el núcleo de su nuevo trabajo. Ella y Josep Gusi, amigo y colaborador, fotografiaron algunas otras viviendas *in situ*. Finalmente, el tema cristalizó en una obra titulada ***Viviendas***, que la artista produjo en diversos soportes.

En primer lugar, como ya he anotado, la expuso en Xiris. Centre d'Art, Tarragona, del 23 de abril al 12 de mayo de 1977, en formato vídeo[536], que realizó con Eugeni

---

534 Fue una película en S-8 de 1h 2'. Se restauró en motivo de la muestra *Fora de Camp*..., en 1997 por In Media Res.

535 Eulàlia me explicó en una de las entrevistas (noviembre 2004) que desde que empezó con los collages acumuló muchas imágenes de publicaciones varias, entre ellas revistas alemanas y que después organizó este material en archivos por temas. Algunos de estos archivos todavía los guarda en casa.

536 Según artículo de Salabert, Pere. "Eulàlia. Galería Xiris" en Artes Plásticas, nº21 (diciembre), 1977:47.

Bonet[537] y al lado de la serie***…"Inventemos también nosotros"…*** Seguramente el vídeo viajó a los Primeros Reencontres internationales d'art contemporain, que tuvieron lugar en Montreal, Canadà, en 1977, y a otros festivales de vídeo para luego recalar en la Fundación Miró[538].

Una breve reflexión del crítico Pere Salabert desde las páginas de *Artes Plásticas* estudia el uso de las imágenes de Eulàlia y lo distancia de otros trabajos explícitamente más críticos como los del conocido Equipo Realidad. Del vídeo *Viviendas* señala que funciona como lo hacen habitualmente los *collage*s de Eulàlia, provocando la imaginación del espectador "que acabará llenando los blancos del mensaje con una crítica del hecho". En este caso, escribe Salabert, el mecanismo funciona "por contraste, (no por ausencia), entre las imágenes o escenas buscadas en un apartamento confortable (…) pero vacío y un apartamento inmundo, oscuro y sin aire, insuficiente, y en el cual se acumula una humanidad nerviosa y vociferante, olvidada".[539]

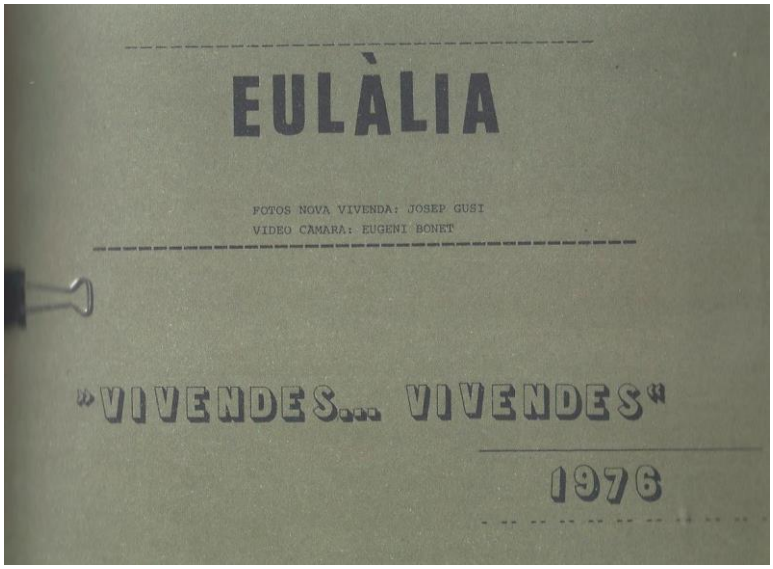


Fig. 188

No sé exactamente si la publicación de ***Viviendas*** por parte de Marcel Pey se editó en esta misma ocasión o posteriormente. Consta de 11 páginas, más portada y contraportada, que se presentan sueltas, como láminas sin encolar. Una de las

---

537 He tratado de conseguir alguna pista sobre esta pieza pero no la he encontrado.

538 No estoy segura de este dato, hace falta confirmarlo con la artista o con Eugeni Bonet. En su currículum indica que participó en aquellos encuentros que también aterrizaron en Otawa, Canadá y luego en la Fundació Miró de Barcelona. Hay constancia de este vídeo (imágenes en b/n-open reel ½- 15') en el catálogo *Seventh International Open Encounter on Video*. Barcelona: Fundación Miró / CAYC (Argenina), 1977: 15. Es posible que este vídeo se perdiera en esta itinerancia.

539 Salabert, Pere. *Op. cit*., 1977:47

páginas es la transcripción de una conversación entre Jose Manuel y Valbuina (escrito así en el texto) que comentan con la artista las condiciones en las que viven, cómo llegaron allí, la falta de agua corriente, la precariedad de la vivienda… El texto ocupa toda la página como si fuera una imagen y alterna la cursiva. Eulàlia cree recordar que Valbuina es la viuda de Diego Navarro, pero no recuerda quien era José Manuel (¿quizás el hijo mayor?). Las páginas restantes incluyen 10 fotografías ampliadas. Las de la casa "pobre" son hechas por Eulàlia, de la vivienda de la viuda del obrero Diego Navarro, y están impresas en un papel muy fino verdoso. Los interiores se muestran habitados por la viuda o los niños/as y pueden observarse sus enseres domésticos. Las de la vivienda vacía y renovada pertenecen a una vivienda del barrio de Sarriá y fueron fotos realizadas por Josep Gusi, impresas en papel fotográfico brillante. Empieza con el patio con ropa tendida, en el exterior de la vivienda pobre y la cisterna inservible del lavabo, dado que no hay agua corriente en la casa, luego dos imágenes del baño del piso moderno que notamos está siendo renovado porque el lavamanos está por estrenar, la cocina de la barraca con la viuda de Navarro cocinando, la cocina vacía del piso de Sarriá, el comedor de la barraca que hace también de dormitorio de algunos niños, el comedor no amueblado con suelo de parquet y ventanales acristalados del piso renovado, un primer plano de un armario a rebosar de ropa desordenada y como punto y final, la fotografía de la puerta del comedor abierta desde la que se nos deja ver la puerta de salida del piso de Sarriá.

Algunas de estas fotos de *Viviendas* las incluyó en la colaboración que hizo para la publicación del colegio de Arquitectos de Madrid, "Arquitectura",[540] que inicia un nuevo planteamiento a cargo del renovado equipo de dirección. Eulàlia titula su colaboración ***Mínimos y Máximos* (1976–77)**. Consta de un texto de introducción, una serie de fotografías de interiores y exteriores de viviendas y una serie de diálogos transcritos de conversaciones grabadas por la autora en los diversos barrios donde había realizado las fotografías de las viviendas. Para conseguir entrar en viviendas de clase acomodada, pedían permiso a los dueños/as para fotografiarlas con el pretexto de hacer un reportaje para una revista, cosa que no era falsa pero tampoco era toda la verdad. La imágenes documentan algunas viviendas (exteriores o interiores) de seis lugares diferentes: el casco antiguo de la ciudad de Barcelona, la zona de Calvo Sotelo y el barrio de Sarriá en Barcelona, un área cercana a la ciudad, en la comarca

[540] Grau, Eulàlia. "Mínimos y máximos" en *Arquitectura* (Colegio de Arquitectos de Madrid), nº 204-205, primer quatrimestre, 1977: 65-71.

del Maresme, otra en l'Atmella y la población donde habían hecho las fotografías de la vivienda de la viuda del obrero Diego Navarro, en Sant Vicenç dels Horts.



Eulàlia Grau

Mínimos y máximos

Fig. 189

En el texto de introducción, la autora empieza proponiéndonos pensar "la ciudad moderna" en relación con el modelo social de clases y el sistema capitalista: "Las ciudades de hoy han de contemplarse dentro de este marco". La ciudad acoge y traduce desde esta perspectiva la estructura clasista de la sociedad y las viviendas se proyectan y son documentos también de este esquema de desarrollo y de relación social jerarquizada por las clases. Aunque reconoce diversidad de sectores sociales, Eulàlia resume la distribución de clases en dos bloques, siguiendo el esquema marxista: "las clases dominantes y las dominadas". El Estado es, en este sistema, aliado de las clases dominantes a las que mantiene y garantiza vía libre. En este orden jerarquizado de relaciones, la medida de la libertad la da el dinero La medida de la libertad la da el dinero en este orden de relaciones jerarquizado. Es curioso cómo la artista señala una problemática muy actual, el hecho de que la vivienda se convierta en un lujo accesible sólo a las clases dominantes. También la división de los barrios y sus equipamientos traduce también esta división de clases. Deshace el eufemismo "barrio de trabajadores" señalando que se trata de "huecos en los que deben encajarse las personas", en el mejor de los casos, y en el peor se encuentran "bajo los mínimos legales", por ejemplo, las barracas. Al introducirse en las viviendas concretas observa como "las casas de los burgueses" funcionan no sólo técnicamente como clásica vivienda, sino también a un nivel simbólico como "manifestación de prestigio" y "afirmación del poder". En cambio las de los obreros "ceñidas a la necesidad inmediata

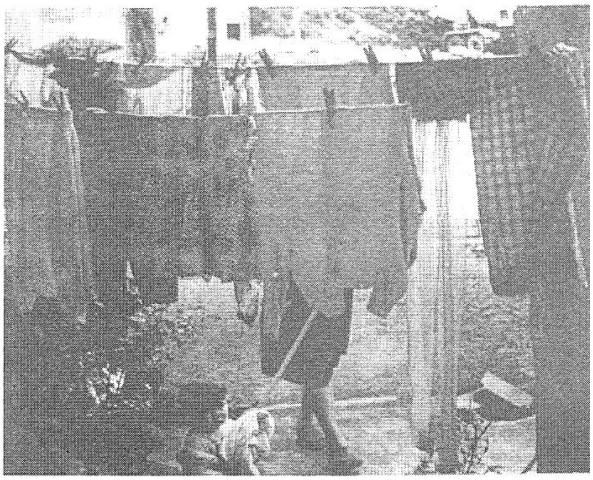
de restaurar la fuerza de trabajo para continuar su explotación (la del obrero) por los capitalistas".

Para Eulàlia, la ciudad, símbolo de la modernidad, ha pasado a convertirse en "mero objeto de pillaje para los especuladores". Por tanto, la "crisis de la vivienda es una manifestación de una crisis más profunda" (….) " es la crisis de la producción industrial, del capitalismo, del mercado, de las relaciones internacionales, de la cultura, de las ideologías, de las escalas de valores." Desde aquí acaba instando a acabar con la sociedad de clases como premisa básica para promover una comprensión y una realidad de la vivienda en nuevos términos. Un discurso que no ha perdido actualidad.

Se trata de una reflexión que traduce de manera muy explícita, aunque simplificada, la perspectiva marxista de análisis de los fenómenos sociales, pero incluye una experiencia en primera persona muy valiosa, a través de las entrevistas y las fotografías. Las entrevistas nos dan a conocer las dificultades reales de acceso a una vivienda digna por parte de las personas inmigradas o de la generación siguiente a la inmigración andaluza en Cataluña. Las imágenes cobran significado a medida que vamos obteniendo información del desarrollo de la ciudad, del final de las fábricas, de las huelgas, de los actos de resistencia obrera, del crecimiento de unos barrios y del cambio de costumbres, de los flujos migratorios dentro de la ciudad... los retazos de vida cotidiana que empapelan sus interiores. De nuevo, el trabajo de Eulàlia podemos asociarlo al de la norteamericana Martha Rosler, también preocupada por la vivienda, concretamente por el proceso de *gentrificación* ocurrido en el barrio del Soho de Nueva York. Una investigación y actividades que fueron registradas en la exposición y el libro *If you lived here*. También de Rosler podemos recordar la crítica a la arquitectura moderna en el vídeo *Unité d'habitation*, de *Le Corbusier*.

Del 15 al 22 de octubre de 1977, la propuesta *Mínimos y Máximos* puede verse junto a *"…Inventemos también nosotros"…* en una exposición llamada "Image Critique" que presenta también trabajos de Abad (*Documents*, 1976–77), Muntadas (*The Last Ten Minutes*, 1977) y Rabascall (*La voz de su amo*, *La voce del Padrone, His Master's voice*, 1975) y se organizó en el marco del *9º Festival International de Cinéma* en Nyon, Suiza. Este Festival incluía una sección dedicada al arte contemporáneo y funcionaba desde hacía nueve ediciones. En esta ocasión, la selección del trabajo de Eulàlia y de los otros artistas catalanes tiene que ver con la perspectiva que la organización quiere dar al festival: entender la estética como "campo de relaciones

sobre todo sociales". Por eso deciden hacer una programación de artistas que "desarrollan una crítica tanto de los medios como de las instituciones y preferentemente presentan sus trabajos en circuitos no mercantiles, con el objetivo de ampliar el debate".[541]



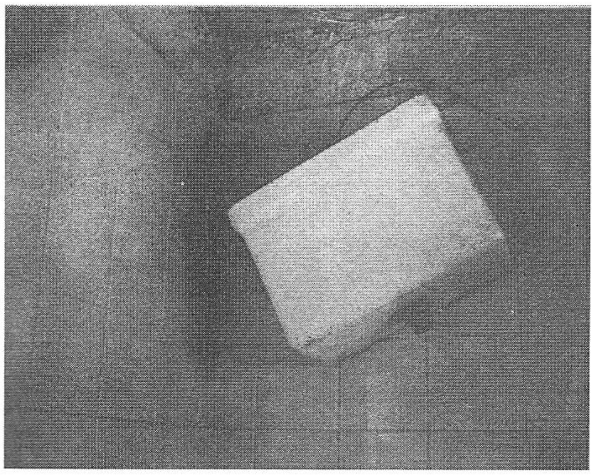




Fig. 190

541 *9e Festival International de Cinéma Nyon*, 77 (15 -22 octubre), Nyon, 1977: 33.

La prensa local suiza da noticia de la exposición subrayando el hecho de que se trata de cuatro artistas catalanes y del carácter crítico de unas propuestas que redefinen el arte en diálogo con la realidad y con el propio lenguaje artístico. Françoise Gentinetta apunta que el arte de estas y estos artistas "se convierte en discurso político que analiza ciertos aspectos del sistema social, e introduce una pregunta" que deja en manos del espectador/a.[542] De Eulàlia destaca su trabajo de documentación e investigación presente en las dos obras presentadas: *Mínimos y Máximos* e *…Inventemos también nosotros…* y destaca una declaración de la artista: "la inexistencia de justicia de clase en una sociedad cuyos principios defienden unas leyes que reflejan los intereses que mantienen la pobreza". De Rabascall señala su trabajo de análisis de los medios de comunicación, en particular, la televisión, y de la información como productora de ideología autoritaria, dirigida y manipulada por el Estado o por grupos de poder. Destaca que, para este artista, el arte podría tener un rol en la renovación de la cultura. De Abad subraya su papel destacado como artista conceptual en los 70 y su evolución hacia un arte que llama "Sociológico", cuyo aspecto esencial es la denuncia de la tortura y de todas las formas de violencia en España. Abad se interesa últimamente no sólo en la reflexión sobre el ejercicio de la violencia, sino también en "la reflexión sobre el sufrimiento y la muerte de las víctimas olvidadas". Muntadas, artista que vive en Nueva York, presentó paneles fotográficos que procedían de un trabajo realizado en vídeo para la Documenta 6 de Kassel, titulado "Los últimos 10 minutos". La propuesta emitía 10 últimos minutos de programas de televisión en diferentes lugares: Moscú, Washington y Kassel, registrados el mismo día. De esta manera, se podían percibir las similitudes iconográficas y lingüísticas de televisiones que en principio son muy diferentes. La noticia también destacaba la asistencia de los artistas a la muestra (Rabascall, Eulàlia y Abad) y el diálogo que se pudo establecer con ellos.

También el periodista J.–P. Renko – que ya había escrito sobre Eulàlia – en la exposición hace una crónica positiva de esta iniciativa y señala el denominador común de las producciones de los cuatro artistas catalanes: "la interrogación de nuestra relación con los medios de comunicación de masas, con la violencia política y las desigualdades sociales" y la resistencia a concebir el arte como un lenguaje autónomo basado en una búsqueda de la pureza y las variaciones formalistas. De entre los artistas comenta sólo el trabajo de Rabascall y trata conjuntamente el de Eulàlia y

542 Gentinetta, Françoise. "Quatre artistes catalans exposent au Festival" en *Ouest*, 17-18 (octubre), 1977.

Abad como "arte sociológico". Referencia a W. Benjamin el tratamiento de las imágenes que hace Eulàlia y destaca *Minimos y Máximos* y aplaude que el lenguaje fotográfico en este caso no fuera dependiente de las cuestiones autorreferenciales de la fotografía profesional, sino que se guíe por el interés de la artista de "registrar la realidad de manera anónima con intención de no desnaturalizar su intención crítica"[543] En Barcelona aparece una breve nota redactada por las críticas habituales en *Serra d'Or*.[544]

5.8. ¿Conceptual feminista? *Discriminació de la dona*, 1977

– Libro:

***Discriminació de la dona*, 197, artproject ed. (imatge mitjans alternatius), 1977.**

– Exposición:

– *Sala Tres* de la Academia de Bellas Artes de Sabadell del 1 al 15 de junio de 1978.

– Sala de Exposiciones del Centre de Lectura de Reus, del 7 al 18 de octubre, 1978.

– *Pintures del 76 y del 77*. Departament de plástica, Escola Universitaria de Formació del Professorat, UAB, 26 marzo –20 abril, 1979.

– *Photography as Art. Art as Photography. An exhibition from Fotoforum Kassel, University Gallery*. Fundació Miró, 1979.

– Llibreria de la Rambla de Tarragona, 8–21 marzo, 1980.

– Espaço N.O., Porto Alegre, Brasil, 7–25 julio, 1980.

– Galerije Grada, en Zagreb, 1980.

– Galeria Ciento, Barcelona, 17 de diciembre 1979 al 5 de enero,1980.

– Dos mujeres en el arte Conceptual (I)" (con Denise Marika) en Galeria Ars Viva, 1983.

– Galerie Werkstatt, München, 1984; colección Tous, 1984.

543 Renko, J.-P. "Des artistes ont ouvert un dialogue "différent" au Festival de Nyon" en *Tribune de Genève*, (21 de octubre), 1977.

544 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Altre notícies" en *Serra d'Or*. año XIX nº218 (15 de noviembre), 1977:47. Creo que confunden Nyon con Lyon.

Eulàlia trabaja en ***Discriminació de la dona*** en el año 1977. La primera formalización de este trabajo se produce en formato de libro, editado por el escritor y artista Marcel Pey en su proyecto de publicaciones que *artproject ed*. *(imatge mitjans alternatius).* Se hizo una edición limitada, 100 ejemplares numerados y firmados. La colección estaba dirigida por Sara Gasull, fundadora de un espacio–galería en Tarragona, quien colabora con la iniciativa de Marcel Pey. El libro costaba unas 1000 o 1500 ptas. de entonces y se vendió entre amigas/os y en librerías.

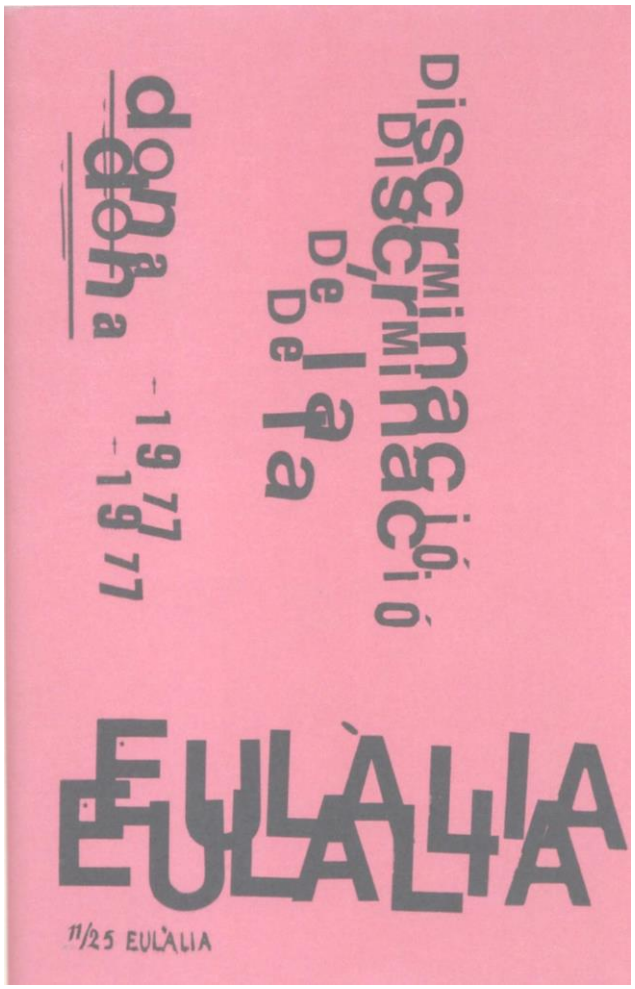


Fig. 191

Poco después, Eulàlia lo muestra en la exposición de la *Sala Tres* en la Academia de Bellas Artes de Sabadell[545] junto a un nuevo trabajo: ***Orden público***. La muestra tiene lugar del 1 al 15 de junio de 1978, un año especialmente activo en exposiciones y actividades en la programación de esta sala alternativa.[546] Las dos obras de Eulàlia se vieron también conjuntamente en la Sala de Exposiciones del Centre de Lectura de

[545] Suàrez, Alicia y Vidal, Mercé. "Noticiari" en *Serra d'Or*, año XX nº226-227 (15 julio), 1978:108.
[546] Creus, Maia. *Op. cit*., 2007:197-99.

Reus, del 7 al 18 de octubre del mismo año, al lado de la versión en libro de ***Orden Público***.[547] Imágenes de las dos se publicaron de manera informal en páginas de la revista anarquista, *Black Flag* en 1979. *Orden Público* en el número de mayo y *Discriminació de la dona* en el de diciembre. En esta última, algunas de las fotografías del trabajo sobre la mujer aparecen ladeadas y en desorden, y se incluye una foto de la propia artista en una composición muy casera que no se debió a Eulàlia sino a los responsables de la revista que modificaron el montaje original.[548] Sin embargo, a diferencia de lo habitual, este hecho no molestó a esta artista, porque su intención no era obedecer a los patrones estéticos.

Discriminació de la dona fue el trabajo de Eulàlia que más circuló públicamente tanto en espacios de los movimentos sociales (revista *Black Flag*, en la Escola Universitaria del Professorat d'EGB, Departament de plástica, de la UAB, 1979[549] y en el 1980 en la Librería de la Rambla de Tarragona, con la colaboración del Bloc Feminista[550]) como en espacios artísticos. También fue el trabajo más internacional, pues se difundió en Edimburgo, Porto Alegre (Brasil) y más tarde en la Galerije Grada, en Zagreb y en la Galerie Werkstatt, München, 1984. Ha sido el que hasta el momento ha recibido más atención por parte de los medios, así como el más citado en la recuperación posterior que se hace de esta artista.

En el año 1979, *Discriminació de la dona* se expuso en una prestigiosa institución de arte, la Fundación Miró de Barcelona. La obra estuvo incluida en una exposición colectiva itinerante que recala en esta institucion cultural de Barcelona. Se titulaba *Photography as Art. Art as Photography. An exhibition from Fotoforum Kassel, University Gallery* ("Fotografía como arte. Arte como fotografía") y se anuncia en el folleto de la Miró como una "Antología de la escuela conceptual seleccionada por Fotoforum de Kassel". Se había originado en la University Gallery, Fotoforum de Kassel, organizada por Floris Neusüss, y había viajado al centro de Arte Contemporânea Museo Soares dos reis, Porto (marzo–abril, 1979), a la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa (junio–julio, 1979), al edificio Chiado de Coimbra

---

547 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè en el Noticiari de *Serra d'Or*, año XX nº231 (15 diciembre), 1978:101.

548 En conversación con la artista me cuenta que los de la revista las modificaron.

549 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercé. "Notes d'art"" en *Serra d'Or,* año XXI, nº238 (1 julio), 1979:104.

550 Según me explica Sara Alcina, la relación del *Bloc Feminista* con la librería fue porque la esposa del señor que llevaba la librería en Tarragona estaba en el *Bloc Feminista* y las mujeres de este grupo se reunieron allí durante un tiempo, al principio del grupo.

(abril–mayo, 1979) antes de llegar a Barcelona. Los/las artistas seleccionados de diversos países, especialmente alemanes, habían desarrollado prácticas conceptuales entre 1973 y 1979 a partir del uso de la fotografía. Según la nota en *Triunfo*, fue la Fundación Miró quien incluyó la obra de Eulàlia Grau en esta muestra y, de hecho, es la única artista catalana y también española. Su obra se reprodujo en el catálogo de la muestra que continuó su itinerancia a la Galería Grada, en la ciudad de Zagreb.[551] De la lista de artistas que integran la muestra, hay algunos muy conocidos que tuvieron un papel importante en los setenta y actualmente son reconocidos internacionalmente: Abramovic/Ulay, Almeida, Boltanski, Brus, Export, Klauke, Messager o Rainer, por citar algunos.[552]

Las críticas en el periódico son duras con la exposición, y da la sensación de decepción generalizada por parte de los especialistas en fotografía, que consideran que la mayoría de artistas tienen un "pobre bagaje" fotográfico y que la obras no tienen "calidad de base".[553] Sin embargo, la intención de la macro–exposición internacional, como indica el texto de la comisaria en el cartel, no es tratar el material en términos de "fotografía profesional".[554]

Las críticas de *Serra d'Or*, así como una nota en *Triunfo* coinciden en dar la bienvenida a una muestra que consideran interesante, aunque "llega con retraso",[555] porque se ocupaba del uso que han dado las prácticas conceptuales a la fotografía y en 1979 esto ya no es ninguna novedad en el extranjero. Suàrez y Vidal hacen una posible clasificación del material que han visto en los siguientes apartados: búsquedas más discursivas, análisis de los medios, mitologías personales y "contestación" irónica o sociológica,[556] el bloque que consideran más numeroso y en el que incluyen la obra de Eulàlia. Sin embargo, los contenidos de la obra de Eulàlia pasaron desapercibidos en aquella primera aproximación de la crítica a esta obra.[557]

---

551 *Fotografija kao umjetnost. Umjetnost kao fotografija*. Cefft: Zagreb, 1980.

552 Las críticas de Serra d'Or citan algunos artistas, pero la mayoría de los famosos no están.

553 Martínez Rochina, Rosario. "Fotografía en la "Fundació Miró", 1979. (Fuente desconocida. Documento en el archivo de la Fundación Miró).

554 Neusüss, Floris M. "Photography as Art. Art as Photography"en P*hotography as Art. Art as Photography*, Fotoforum Kassel, 1979: texto central del cartel.

555 (Autor/a desconocido/a)."Fotografía como arte. Arte como Fotografía" en (fuente desconocida).

556 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Notes d'art" *Serra d'Or*, año XXI, nº243 (1 diciembre), 1979: 99.

557 En dos recortes de prensa que reseñan la muestra no hay mención de la pieza. Martínez Rochina, Rosario. “Fotografía en la Fundación Miró” (Fuente desconocida).

Es curioso que Eulàlia entre en la Fundación Miró primero en una colectiva titulada "Amnistia, drets humans i l'art" (27 de septiembre–14 octubre) en 1976, al año de abrir esta institución y después en una exposición internacional y, en cambio, no hubiera tenido ninguna muestra en la programación del Espai 10 que acogía precisamente prácticas alternativas y conceptuales. Quizás este hecho indica que su obra no circuló propiamente en los mismos circuitos que la de "los conceptuales" catalanes.

El momento estelar para ***Discriminació de la dona*** fue su exposición en la galería Ciento de Barcelona, al año siguiente, (17 de diciembre 1979 al 5 de enero), en 1980. Como recuerda la crítica M. Teresa Blanch en el artículo que le dedica en el periódico *Avui*, esta exposición fue la segunda individual de Eulàlia en Barcelona, después de la de la Sala Vinçon, hacía ya cinco años.[558] Esta vez, se trata de una galería comercial, hecho que también nos habla de la recepción ya muy normalizada de este tipo de trabajo.

La obra tuvo dos formatos. En su formato original de libro, este trabajo reproduce en páginas DNA 3 imágenes seleccionadas de los medios de comunicación colocadas a dos bandas en dirección horizontal. En la mayoría aparecen mujeres de diversas clases sociales y actividades: presidiarias con hijos, mujeres de clase media también en sus tareas domésticas y familiares, una mujer embarazada, obreras en una fábrica, empleadas del servicio doméstico, momentos más íntimos de una mujer en su casa, imágenes de maltrato a una mujer. En otras, aparecen también hombres en actividades que los relacionan directamente con el poder económico, social y simbólico o bien en actividades de entretenimiento que incluyen a las mujeres como objeto sexual o de uso propio de los hombres: los vídeos pornográficos, los espectáculos de streaptease, el jefe y la secretaria en situación que pone de relieve la relación de subordinación laboral/sexual, el hombre que busca a la prostituta en la calle... Se trata de una selección representativa de las imágenes más estereotipadas que construyen los medios sobre las mujeres y, por tanto, una propuesta para leer estas imágenes como productoras de ideología patriarcal.

---

558 Blanch, Teresa. "Eulàlia" en *Avui*. Domingo 13 de enero, 1980:23.



Fig. 192

Discriminació de la dona se materializó también para su exposición en 6 imágenes en serigrafía sobre metacrilato de las que la autora produjo una serie de 25. La idea para trabajar esta temática surge, según me cuenta, también de manera natural, esto es, a partir de las informaciones, noticias e imágenes que lee en prensa. No conoce ni está en contacto en aquel momento con grupos de mujeres o con el movimiento feminista ni ha elaborado aspectos de la conciencia crítica a partir de una práctica política en el

feminismo. Al contrario, recuerda que la imagen que tenía de las feministas era poco simpática y le parecía que el movimiento tenía una imagen pública de "un lesbianismo ortodoxo y amenazante".[559]

Estas declaraciones son importantes en mi investigación porque se suman a una línea de trabajo que está intentando dilucidar cuales fueron las relaciones entre artistas de vanguardia y feministas. Por ejemplo, la investigadora y artista Carmen Navarrete confirma en uno de sus artículos que la mayoría de artistas de los 70 no quisieron militar en el feminismo. En su caso se apoya también en la voz de otra artista, Matilde Ferrer que responde desde su vivencia y opinión sobre el tema:

> "Nos faltaba cultura histórica, nos faltaba conciencia y seguridad en nosotras mismas para poder trabajar las cuestiones feministas de una manera radical (...). El verdadero problema para las mujeres artistas fue la falta de soporte teórico. El trabajo en profundidad que podría haberse hecho de un modo colectivo no se dio".[560]

También la historiadora Isabel Tejeda Martín se ha planteado este tema a raíz de las conversaciones que ha tenido con otras artistas de los 70 y llega a esta conclusión:

> "De hecho, muy pocas de las artistas estudiadas, que estaban activas en los 70 y que hoy se declaran feministas, militaron o tuvieron contactos con un Movimiento Feminista que, es preciso indicar, además de no ser mayoritario en España, mantenía articulaciones fragmentarias y estructuras muy laxas e informales. Y no lo hicieron quizá por desinterés, por cautela a que la calificación de feministas las excluyera doblemente de la escena artística, o por el desarrollo de estrategias de mímesis (asumir el papel que se esperaba de ellas facilitaba que fueran aceptadas en el sistema). La conciencia de género de las españolas, por lo general, provenía de la experiencia personal y no de la influencia de un corpus teórico. Era, por así decirlo, un feminismo orgánico y sin conexiones. No es que estas artistas fueran impermeables al influjo foráneo, es que sufrían un aislamiento demoledor que sólo aquellas que

559 Entrevista con la autora, 5 de octubre, 2004 (documento en audio).
560 Navarrete, Carmen. *Op. Cit*., 2007: 208.

tuvieron la suerte de viajar pudieron salvar. Este aislamiento se producía, incluso, entre artistas que vivían en la misma ciudad".[561]

SIn embargo, a pesar de la reticiencia de Eulàlia a entrar en relación con las feministas de su ciudad, he descubierto que donó una de sus obras a la subasta que se organizó en el "Festival a favor de laSal", el bar–biblioteca feminista que en 1978 había entrado en una importante crisi económica e intentaba mantenerse con la ayuda de muchas, entre ellas varias cantautoras, actrices, músicas y artistas visuales[562]. La obra de Eulàlia se subastó junto con la de otras artistas y fotógrafas (Carme Aiguadé, Pilar Aymerich, Roser Bru, Colita, Isabel Garriga, Maria Girona, Montserrat Gudiol, Chou Hernández Cros, Núria Pompeia, Marcé Siu, Alejandra Vidal), en el acto que tuvo lugar en el Teatro Romea en febrero.[563]



Fig. 193

561 Tejeda Martín, Isabel. *Op.cit*., 2011: 102-103.

562 García-Soler, Jordi. "Demà, al teatre Romea, un bon festival feminista" en *Avui* (10 de febrero), 1980: 30.

563 Nash, Mary. "El Bar.Biblioteca laSal" en *Dones en Transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007: 232.

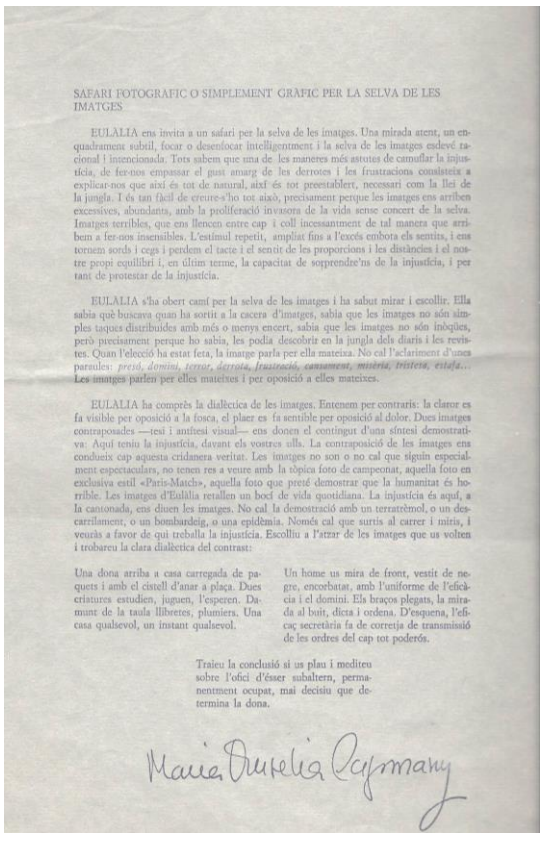
Tenemos pruebas también de que Eulàlia se acercó al movimiento feminista a través de una de sus representantes más conocidas. Hacia 1979, la artista pidió a Maria Aurèlia Capmany, regidora de cultura en el Ayuntamiento de Barcelona y públicamente feminista, el texto de su exposición en la galería *Ciento*. Para sorpresa de la artista, la escritora catalana también acudió entusiasta a la inauguración, una escena de la que queda registro en la fotografía que me enseñó.

Con el título “Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges” Capmany hace una reflexión sobre la sociedad mediática y la ideología implícita en "esta invasión permanente y indiferenciada a la que nos somete el bombardeo de imágenes". Utiliza la metáfora de "la jungla o la selva" para hacer referencia también a la falta de ética que impera en este dominio. Capmany considera a Eulàlia una "cazadora" de imágenes y equipara su método de trabajo con el pensamiento dialéctico es decir, entiende que las imágenes no hablan de sí mismas sino de lo que se produce en relación de contraposición y contraste con otras. Observa muy acertadamente que Eulàlia no está interesada en una imagen que se haga representativa de la injusticia, sino en hacer patente cómo circula y se consume con naturalidad la injusticia a través de los medios en la vida cotidiana.



Fig. 194

Capmany escoge al azar un par de imágenes para analizarlas y sitúa las descripciones en dos columnas, para producir aquella dinámica de relación que ella observa en el trabajo de Eulàlia. En la columna de la izquierda, describe una de las imágenes: una mujer ama de casa aprovisiona la despensa con la compra diaria y atiende a la educación de sus hijos, una labor que documenta tantos instantes reales de la vida de las mujeres, como la misma autora apunta. En la columna de la derecha, describe el vestuario y la postura de un hombre que, desde "el vacío de su mirada (...) dicta y ordena", mientras una secretaria "hace de correa de transmisión de las órdenes de jefe todopoderoso". Concluye en una columna central (síntesis) haciendo uso del método dialéctico (tesis/antítesis) en el que confiaban tanto los/las intelectuales progresistas de la época y el feminismo de base marxista y la escritora invita a la lectora/lector a sacar la conclusión, y seguidamente nos da también la suya propia: la mujer entendida como "ser subalterno, permanentemente ocupado, nunca decisivo", un término que, en aquel momento hace referencia al estatus de inferioridad social y legal de las mujeres en el sistema socio–político.[564]



SAFARI FOTOGRAFIC O SIMPLEMENT GRÀFIC PER LA SELVA DE LES IMATGES

EULALIA ens invita a un safari per la selva de les imatges. Una mirada atent, un enquadrament subtil, focar o desenfocar intel·ligentment i la selva de les imatges esdevé racional i intencionada. Tots sabem que una de les maneres més astutes de camuflar la injustícia, de fer-nos empassar el gust amarg de les derrotes i les frustracions consisteix a explicar-nos que així és tot de natural, així és tot preestablert, necessari com la llei de la jungla. I és tan fàcil de creure-s'ho tot això, precisament perque les imatges ens arriben excessives, abundants, amb la proliferació invasora de la vida sense concert de la selva. Imatges terribles, que ens llencen entre cap i coll incessantment de tal manera que arribem a fer-nos insensibles. L'estímul repetit, ampliat fins a l'excés embota els sentits, i ens tornem sords i cegs i perdem el tacte i el sentit de les proporcions i les distàncies i el nostre propi equilibri i, en últim terme, la capacitat de sorprendre'ns de la injustícia, i per tant de protestar de la injustícia.

EULALIA s'ha obert camí per la selva de les imatges i ha sabut mirar i escollir. Ella sabia què buscava quan ha sortit a la cacera d'imatges, sabia que les imatges no són simples taques distribuïdes amb més o menys encert, sabia que les imatges no són inòquies, però precisament perque ho sabia, les podia descobrir en la jungla dels diaris i les revistes. Quan l'elecció ha estat feta, la imatge parla per ella mateixa. No cal l'aclariment d'unes paraules: *presó, domini, terror, derrota, frustració, cansament, misèria, tristesa, estafa...* Les imatges parlen per elles mateixes i per oposició a elles mateixes.

EULALIA ha comprès la dialèctica de les imatges. Entenem per contraris: la claror es fa visible per oposició a la fosca, el plaer es fa sentible per oposició al dolor. Dues imatges contraposades —tesi i antítesi visual— ens donen el contingut d'una síntesi demostrativa: Aquí teniu la injustícia, davant els vostres ulls. La contraposició de les imatges ens condueix cap aquesta cridanera veritat. Les imatges no son o no cal que siguin especialment espectaculars, no tenen res a veure amb la tòpica foto de campeonat, aquella foto en exclusiva estil «Paris-Match», aquella foto que pretè demostrar que la humanitat és horrible. Les imatges d'Eulàlia retallen un bocí de vida quotidiana. La injustícia és aquí, a la cantonada, ens diuen les imatges. No cal la demostració amb un terratrèmol, o un descarrilament, o un bombardeig, o una epidèmia. Només cal que surtis al carrer i miris, i veuràs a favor de qui treballa la injustícia. Escolliu a l'atzar de les imatges que us volten i trobareu la clara dialèctica del contrast:

Una dona arriba a casa carregada de paquets i amb el cistell d'anar a plaça. Dues criatures estudien, juguen, l'esperen. Damunt de la taula llibretes, plumiers. Una casa qualsevol, un instant qualsevol.

Un home us mira de front, vestit de negre, encorbatat, amb l'uniforme de l'eficàcia i el domini. Els braços plegats, la mirada al buit, dicta i ordena. D'esquena, l'eficaç secretària fa de correieja de transmissió de les ordres del cap tot poderós.

Traieu la conclusió si us plau i mediteu sobre l'ofici d'ésser subaltern, permanentment ocupat, mai decisiu que determina la dona.

Maria Aurelia Capmany

Fig. 195

564 Capmany, Maria Aurèlia. "Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges" (texto de presentación de la exposición: *Eulàlia. Discriminació de la dona*, en la galería Ciento, Barcelona).

Sencillas y aparentemente inocentes, las “imágenes de mujer” que selecciona Eulàlia están en relación de contraposición con las “imágenes de hombre” que aparecen asociadas directamente al ejercicio del poder (social, económico, político, sexual...). De esta manera, el significado “mujer” acaba definiéndose como significante de servilismo, impotencia, fracaso, insignificancia y victimización. De modo que la artista propone tomar conciencia de la opresión de las mujeres y apela a un análisis que conecta con las bases del feminismo, que tiene como horizonte la abolición de todas las injusticias sociales.



Fig. 196

Profundizando en los planteamientos feministas puedo decir que, por un lado, artista y autora trabajan con significados dados, es decir, señalan estereotipos de feminidad que circulan en la época inscritos en la textualidad de las imágenes mediáticas o en los argumentos de la literatura y la política de los hombres. Por ejemplo, uno de los tópicos comunes es el de la mujer como "ama de casa". De hecho, se trata de uno de los significantes de la feminidad más importantes de aquel momento, dado el trabajo que hizo el franquismo intentando convertir ideológicamente en destino obligado la relación histórica – ¡atención! no necesariamente o en sí opresiva– entre las mujeres/ los cuidados/ la crianza. Acto seguido, las dos autoras disponen estos significados en el punto de mira de una acción que hoy, desde la teoría del arte, llamaríamos "crítica a la representación", esto es, la artista y la autora desvelan los mecanismos a partir de los cuales se produce el significado muy pobre de la definición de la madre–cuidadora. Y el mecanismo es la comparación constante entre la nula valoración social de la labor civilizadora de las mujeres en relación a la máxima valoración social del trabajo asalariado o el poder público asociado a los hombres. Maria Aurèlia Capmany también había explorado en sus novelas otros estereotipos de feminidad y dramas de mujeres atrapadas en ellos en diversos momentos de la historia de Cataluña.[565]

Por otro lado, la obra de los 70 de Eulàlia participa, por método y por contenidos, de una estructura dicotómica de pensamiento muy propia del imaginario revolucionario de izquierdas de la época, del que se alimentaba una parte del feminismo de los 60 y 70 en Cataluña. En este sentido, sus obras proponen desentramar "la cuestión de la opresión femenina" para abrir frente a la "liberación de las mujeres". Un proceso que queda anclado en la dinámica amo–esclavo, como todo trabajo cuya objetivo sea básicamente generar una práctica reactiva. Sin embargo, la dinámica que no aspira a recrear un simbólico nuevo, no se desplaza realmente de las relaciones de poder impuestas por el patriarcado. Esta línea de trabajo fue muy aplaudida y significativa en aquellos años en Cataluña, como nos lo demuestra la importante visibilidad que esta obra consigue, como he comentado, en el circuito nacional y puntualmente internacional del arte y, paralelamente, en espacios de feminismo militante. Me doy cuenta de que es una de las pocas obras conceptuales que obtendrá eventualmente las dos audiencias, la del arte y la de los movimientos sociales.

---

565 Hacia 1980, Capmany escribió una divertida y cruda obra epistolar, *Cartes Impertinents*, en la que propone el ejercicio de encarar con "impertinencia pertinente", como explica la estudiosa de esta obra, Meri Torras, a mujeres que representaban modelos de feminidad muy dispares. Torras, Meri "La impertinència pertinent de Maria Aurèlia Capmany" en Palau, Montserrat y Martínez Gili, Raul (eds.). *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula.* Cossetània Edicions, 2002: 151-160.

Significativamente, esta no fue la única ocasión en que Maria Aurèlia Capmany y esta artista se relacionaron. Capmany la apreciaba y seguía su trabajo y, en el año 1986, le dedica otro breve texto para introducir la obra *Cläre* (1986).[566] Las dos comparten también el amor por la cultura catalana y el deseo de que se desarrolle con plenitud en la época de la transición, después de haber estado a punto de desaparecer durante el franquismo. La preocupación por la cultura nacional es un tema sobre el que Eulàlia había trabajado concretamente en su creación sonora ***Occitània i els Països Catalans***, 1979, obra que explicaré más adelante.

Recientemente dos investigadoras, Sara Rivera y Carmen Gaitán, han señalado esta obra de Eulàlia como representativa del feminismo marxista. Su lectura se basa en un repaso a la genealogía del movimiento feminista español, que a mitad de los años 70 estaba enfrascado en el debate entre las socialistas y las llamadas radicales. La obra de Eulàlia representaría para estas autoras, "de forma gráfica, una estigmatización del patriarcado y del capitalismo" y así lo argumentan:

> "Eulàlia incide en el hecho de que tanto el capitalismo como el patriarcado oprimen a la mujer desde diferentes puntos de vista, a saber, la restricción de acceso a los trabajos altamente cualificados, la privación de desarrollo en ámbitos públicos, la obligación a dedicarse a tareas domésticas, la presión de los medios de masa que trasmiten un ideal de mujer, etc."

En el cartel/invitación que anuncia la exposición en la Galería Ciento de Barcelona, impreso en tinta verde sobre un papel muy fino en tamaño DNA 3, la artista reproduce las dos caras de un billete de mil con las 6 instrucciones básicas escritas y señaladas para identificarlo como billete falso. Encabeza este *collage* la frase en castellano y catalán "Se aceptan". La relación con el dinero sustentaría la hipótesis de la lectura marxista de la discriminación.

La crítica M. Teresa Blanch le dedicó un artículo a raíz de la exposición en la Ciento, en el que tampoco menciona ni la presentación de la escritora catalana ni su texto. Después de hacer un rápido recorrido por su trayectoria de esta artista, reconoce que es una de las que se ha mantenido más coherentemente en lo que llama el "espíritu sociológico" entre los conceptuales, porque continúa utilizando la imagen de forma

---

566 Capmany, Maria Aurèlia. "Eulàlia" en *Eulàlia "Etnografia"*. Terrassa: Amics de les Arts, 1986: 15.

poco efectista y con sentido directo y profundo a la vez. La compara con Eugènia Balcells por haber hecho algunos trabajos similares sobre la imagen mediática de las mujeres, aunque el de Balcells lo ve "menos sobrio" y más interesado en "la mítica de la imagen". También la compara con Francesc Abad, que considera más literalmente político y con Fina Miralles –aunque en ese año esta artista ya había abandonado el conceptual por la pintura– y con Muntadas, más interesado en el lenguaje del medio (el vídeo). Cuando comenta la serie de serigrafías sobre metacrilato de Eulàlia, la crítica observa la mala calidad de las imágenes, una característica que lee positivamente como una "vulgarización de la tan explotada estética de la imagen". Reconocía el interesante trabajo de documentación que hacía la artista en cada una de las series y aplaudía que Eulàlia dejara que la imagen fuera "materia de conocimiento". El artículo concluye apoyando el método de Eulàlua que pide una lectura en profundidad de las imágenes y permite distanciarnos de la lectura superficial y sensacionalista a la que nos acostumbran los medios de comunicación.

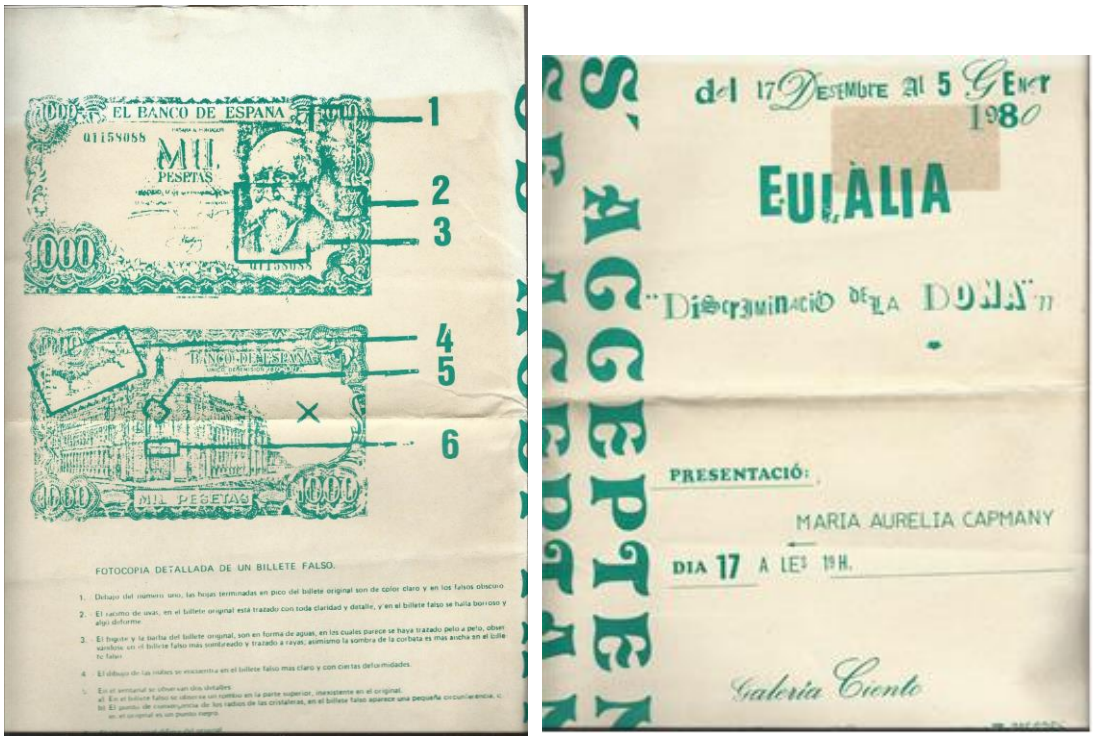


Fig. 197

Las críticas de *Serra d'Or*[567] dan puntual noticia de la inauguración de la exposición en la Ciento, aunque tampoco mencionan en ningún momento la participación de la escritora catalana. Un tema que registra, en cambio, Albert Olivé en un pie de foto de la sección "Actualitat catalana" de la revista *L'Esplai*.[568] Suàrez y Vidal la enmarcan en la llamada "línea sociológica" de la tendencia conceptual. Sintetizan los temas de *Discriminació de la dona*: la mujer en la vida cotidiana, en el trabajo, en la cárcel, en los medios de comunicación, y se fijan en la baja calidad de las imágenes que leen como: "unas fotografías que en este mundo de la 'perfección técnica' resultan paradójicamente tan sucias, oscuras y mal hechas como aquello que se esconde detrás de la 'perfección'". Como conclusión apuntan que todos los temas tratados de manera tan clara y directa llevan de nuevo a plantear un sólo tema: el de la "injusticia" y, por tanto, consideran que esta obra es una derivación del trabajo anterior de Eulàlia sobre el tema de las desigualdades en general. El feminismo de esta obra queda pues entendido como un feminismo humanista, es decir, la denuncia de la desigualdad como injusticia social.

Aquel mismo año, 1980, esta muestra pudo verse en la *Llibreria de la Rambla*, Tarragona, a petición del "Bloc Feminista" de Tarragona con motivo de la conmemoración del 8 de Marzo[569].

Es curioso que ninguna de las dos reseñas hechas por mujeres críticas de arte relacione este trabajo con el movimiento de las mujeres de aquellos años ni con alguno de los lemas que estaban presentes en el debate social. Este hecho nos da una pincelada sobre el tipo de crítica de arte del momento, reacia a hablar de la temática de las obras y, por lo tanto, no se implica a realizar el trabajo que precisamente Eulàlia apunta como necesario: llevar la práctica artística, o la lectura de la imagen, más allá del territorio autónomo del arte y del formalismo, al terreno del diálogo con la realidad.

La artista de mi generación, Carmen Navarrete, en una investigación para el proyecto *Desacuerdos*, llega a esta conclusión sobre el tema:

---

567 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Notes d'art" en *Serra d'Or*. año XXII nº 245 (1 febrero), 1980: 57.

568 Olivé, Albert. "Actualitat ciutadana" en *L'Esplai*, nº 42 (12-19 enero), 1980.

569 Ver cartel en el archivo de Eulàlia y de la autora y referencia en nota en Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Noticiari" en *Serra d'Or*., año XXII, nº248 (mayo, 1980):56.

"Es el contexto sociopolítico de la dictadura y la posdictadura el que contribuyó a posponer el debate sobre la sexualidad, el género o la identidad de género. El perfil ideológico de la intelectualidad, vanguardia en las reivindicaciones sociales, y la vinculación del Movimiento MDM con ciertos partidos como el PCE o el PSUC en Cataluña favorecían el aplazamiento del debate sobre las organizaciones de mujeres siempre a un segundo plano. Si la ideología feminista fue permeando en el tejido social, y esto es así mientras otros movimientos perdían fuelle, no lo hizo ni tan fácil ni tan extensamente en el ámbito de la cultura".[570]



Fig. 198

[570] Navarrete, Carmen. *Op Cit*., 2007: 208.

Aunque ni el origen del trabajo de Eulàlia ni el contexto de la crítica se fundamente en el trabajo del movimiento de mujeres en Cataluña, la obra *Discriminació de la dona* sí establece ciertas relaciones y reconocimientos por parte del mundo feminista porque por un lado cuenta con la presentación de M. Aurèlia Capmany y por otro, se expone en Tarragona a petición del grupo de mujeres del "Bloc feminista". Más adelante, en 1983, cuando Eulàlia ya vive en Berlín, *Discriminació de la dona* se presentó, junto con *...Inventemos también nosotros...*, en la galeria *Ars Viva* de esta ciudad alemana compartiendo espacio con la artista norteamericana Denise Marika[571] y bajo el título colectivo de "Dos mujeres en el arte Conceptual (I)" y en la Galeria Werstatt de München, 1984.

El coleccionista Rafael Tous adquirió una serie de las serigrafías *Discriminació de la dona* para integrarla en su colección de arte conceptual, y esta obra ha itinerado y representado a Eulàlia durante muchos años en la época de recuperación del conceptual[572] hasta su salto a las exposiciones de revisión del feminismo y arte en España[573] y la monográfica en el MACBA.

Aunque Eulàlia no "militara" en los grupos de mujeres feministas catalanas, esta obra le da un espacio en la historia de la relación entre feminismo y arte en Cataluña. Muestra una conciencia de que la diferencia sexual es transversal en todos los temas que trabaja: la información, la publicidad, la propaganda, las clases sociales, la injusticia, la pobreza, la vivienda, etc. En este conjunto de imágenes están contenidos todos los temas anteriores y posteriores que trabaja. Esta obra podría ponerse en relación con *Standard* (1976) de Fina Miralles, donde la publicidad y las imágenes de los medios también tienen un importante papel y son concebidos como una fuente de estereotipos sobre las mujeres y las relaciones humanas que perjudican gravemente a las mujeres. También podríamos relacionarla de nuevo con obra de la artista norteamericana Martha Rosler, concretamente *Bringing the War Home*, de 1969. Rosler produjo unos fotomontajes –publicados en una revista de la *New Left* norteamericana a finales de los 60– como una práctica de "toma de conciencia" de la transversalidad de la diferencia sexual en temas que conectan la guerra/el bienestar,

---

571 Esta artista está también actualmente trabajando como he comprobado en su web: http://denisemarika.com/pages/resume.html [Consultada: 10-10-2015].

572 *Colección Metrònom*. Centre de Lectura de Reus, 1984 y *L'art conceptual espanyol en la Col·lecció Rafael Tous*. Barcelona: Tecla Sala, 2002.

573 Recomendé la obra a Juan Vicente Aliaga para la exposición *La batalla de los Géneros*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2007.

la familia/el mundo, el arte/la publicidad, etc. También el trabajo de los 70 de Barbara Kruger, artista que viene también del campo del diseño, es un referente interesante para reflexionar sobre la importancia que las mujeres artistas de los 70 dan al análisis de los mecanismos con los que funciona la imagen publicitaria, produciendo significados patriarcales en mensajes aparentemente inocuos.

5.9. Análisis global del sistema político y económico: obras entre 1977-79

– *Orden Público* (1978).
***Sala Tres* de la Academia de Bellas Artes de Sabadell del 1 al 15 de junio de 1978 (junto con *Discriminació de la dona)*; y en formato libro, colección "Epsilon Foc Nou", Tarragona, 1978; exposición en Centro de Lectura de Reus (con *Discriminació de la dona*), 7 al 18 de octubre de 1978; colaboración en *Black Flag*, Edimburgo, 1979.**

– Eulàlia *77–79'. El cost de la vida*, 1980.
Escola Taller d'Art de Reus (Tarragona) 9 al 24 de mayo,1980; espacio b–125 del Departamento de arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra,15 al 24 de 1980; Exterior de la Fábrica de electrodomésticos Lavis, en la huelga de sus trabajadores, mayo, 1980; (*The prize of life*) Conway Hall, Londres, 2 al 25 de diciembre, 1980; librería "First of May" de Edimburgo del 12–17 de enero, 1981, Espacio Alternativo "P", Madrid, 27 septiembre –15 octubre, 1983).

Orden Público* (1978)**, es el trabajo que había acompañado en las exposiciones a *Discriminació de la dona*[574]. Aunque los dos funcionan de manera independiente, el hecho de que se muestren repetidamente en paralelo adquiere mucho sentido para la interpretación. Como el el caso anterior, Eulàlia también producirá ***Orden Público en varios soportes. Uno de ellos será el cartel, un off–set a una tinta de 90 x 62. Otra versión será en formato libro de artista, que Marcel Pey se encargó de editar en la colección "Epsilon Foc Nou" de Tarragona y fue presentado en el Centro de Lectura de Reus al tiempo que la exposición (7 al 18 de octubre de 1978). Este trabajo también se

[574] Creus, Maia (ed). *Op.cit.*, 2007:197-198.

presentó como una colaboración para las páginas de la revista anarquista *Black Flag* que ya he comentado.



Fig. 199

El foco de esta concreta selección de imágenes parece ser la regulación de la vida de los y las ciudadanos/as que se lleva a cabo a través de determinados sistemas políticos y económicos. El término “orden público” tiene connotaciones franquistas y dictatoriales y se entiende como una locución que hace referencia a la intervención ideológica o práctica violenta que intenta coartar aquellos fenómenos colectivos o individuales en la vía pública que son considerados como hechos que perturban el control de las situaciones y crean inestabilidad social. Es, por tanto, un mecanismo represivo concreto dentro de los sistemas de organización social autoritarios, destinado a garantizar el orden pactado de antemano por las clases sociales que controlan el sistema que gobierna. Por ejemplo, la policía es, en principio, la responsable de salvaguardar el "orden público" y utiliza diversos métodos legales o ilegales para este objetivo. La obra de Eulàlia presenta a los representantes del “orden público” en la dictadura: policías, escuchas telefónicas, espías, etc. Así como también funcionaba en la época otras formas de control como las colaboraciones de taxistas, porteros y porteras, serenos, sacerdotes... Hay imágenes también que se refieren al nuevo contexto, los primeros años de la transición, y a la idea de que bajo una

apariencia de normalidad y libertad, todavía pervive un control importante de la vida privada. Imágenes de niños en una escuela, de una familia (que no por casualidad es la del Presidente Adolfo Suàrez), el trabajo de hombres y mujeres en las oficinas modernas y tecnificadas con muebles racionalistas, un elegante restaurante, un cine, un hotel, un banco, un restaurante en un vagón de tren, el deporte (la imagen es de los Mundiales de Fútbol de 1978, en Argentina, un acontecimiento que según me explicaron mis amigos/as argentinos funcionó como una estrategia de distracción de la opinión internacional para esconder la terrible represión del régimen dictatorial que en esos años hacía desaparecer brutalmente a miles de personas jóvenes). Las imágenes muestran escenas de normalidad y contrastan con las que son más explícitas expresando el ejercicio de la represión y la violencia de los grupos implicados en mantener el “orden público”: policías en manifestaciones, las grabadoras que remiten a las escuchas de conversaciones privadas, los registros, la policía nazi de las SS, la imagen de la prisión, el control, los cacheos, los ejércitos y las guerras, etc.

Las imágenes también pueden leerse como una secuencia de control que incluye la vida de las personas, desde el nacimiento hasta la muerte. Primero la familia y la escuela, seguido de la época adulta, el trabajo, el ocio y la calle (la vida pública) y la imagen final, el cuerpo inerte de un "terrorista" de la banda alemana *Baader–Meinhof*, que representaría la violencia de Estado y el triunfo del “orden del sistema” que trabaja precisamente para la aniquilación y la muerte, y no para la vida.

La imagen del cuerpo inerte y deshumanizado por los efectos de la desnutrición, un cuerpo deformado por el hambre en el que aparecen los huesos me recuerda a la piel de zorro de Miralles colgada sobre una tumba en la instalación *Mediterrani t’estim* (1978), y las imágenes crudas de la serie *Matances* (1976) *.* Ambas artistas parecen estar alertando de que el sistema lleva implícita la autodestrucción de la vida y muestran impúdicamente estas imágenes de crueldad humana hacia los animales y hacia los mismos humanos. De manera que el orden instaurado nos amenaza y amenaza la vida. Este trabajo también es interesante como comentario sobre el papel de la tecnología y la modernización del trabajo, muebles modernos y ordenadores, como definidores del modelo de vida moderna que juegan un papel en ese control y nos hace pensar hasta qué punto la modernidad está directamente vinculada a la represión, a la guerra y a la violencia.

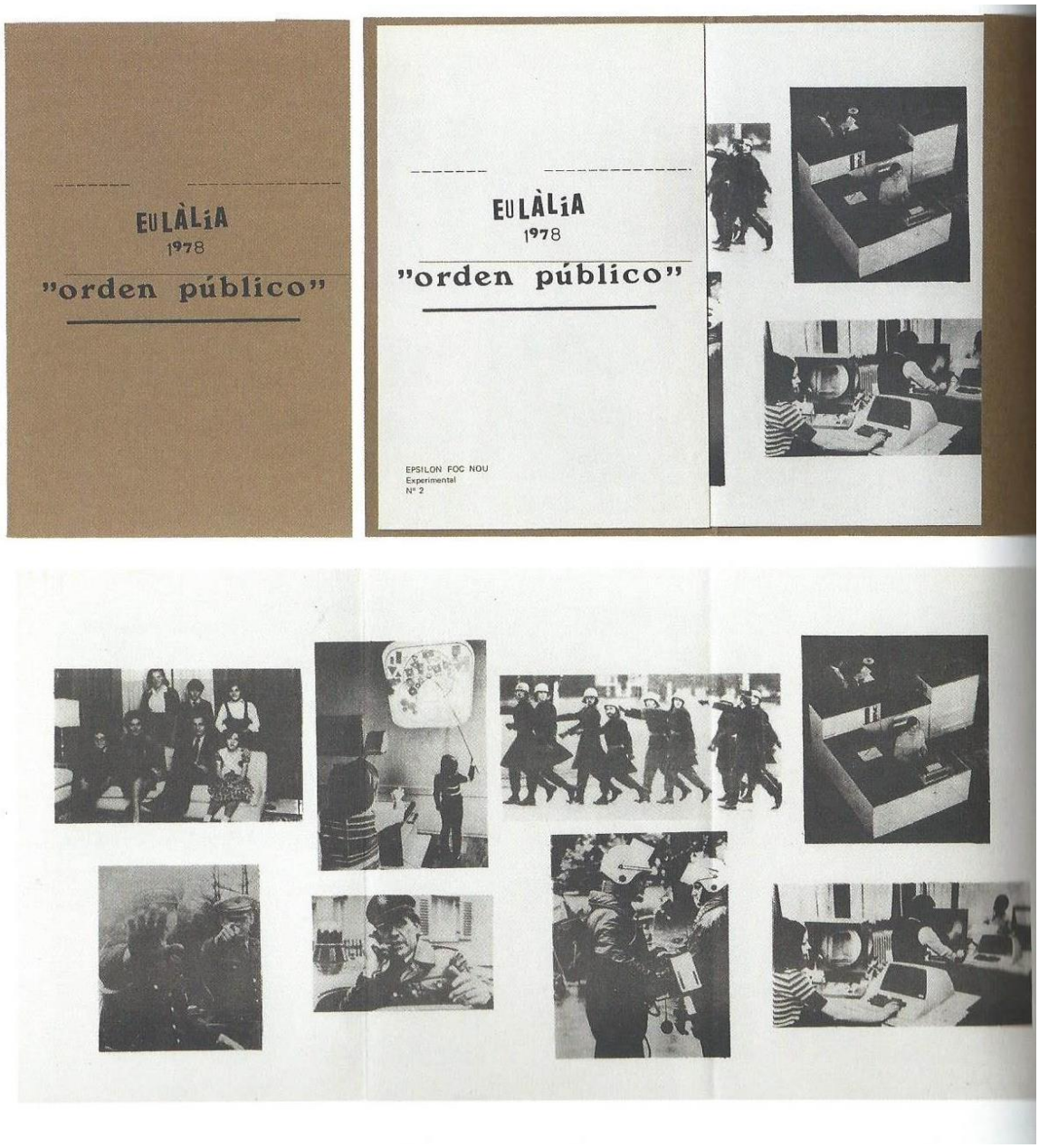


Fig. 200

Del año 1977 al 1979, Eulàlia desarrolla otro de sus trabajos con esta óptica de análisis global del sistema. Se trata de **Eulàlia *77–79'. El cost de la vida***, presentado paralelamente en dos salas: del 9 al 24 de mayo de 1980 en l'Escola Taller d'Art de Reus (Tarragona) y del 15 al 24 de 1980 en el espacio b–125 del Departamento de arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra, invitada por la profesora Teresa Camps.[575] Anteriormente, esta misma profesora la había invitado a exponer en

575 Recuerda que su trabajo no pudo exponerse dentro de la sala donde normalmente se realizaban las exposiciones porque estaba ocupado. Se colgó en el exterior y desapareció. No sabe qué pasó con una copia de este trabajo, el plano más grande. Lo ha visto colgado en la

el Departamento de Plástica de la Escuela Universitaria de Profesorado de EGB de la Universidad Autónoma varios de los trabajos hechos en el bienio 77–79.[576] **Eulàlia *77–79'. El cost de la vida*** también pudo verse en dos ocasiones en Gran Bretaña: en el Conway Hall en Londres del 2 al 25 de diciembre, 1980 y en la librería "First of May" de Edimburgo del 12–17 de enero de 1981.[577]

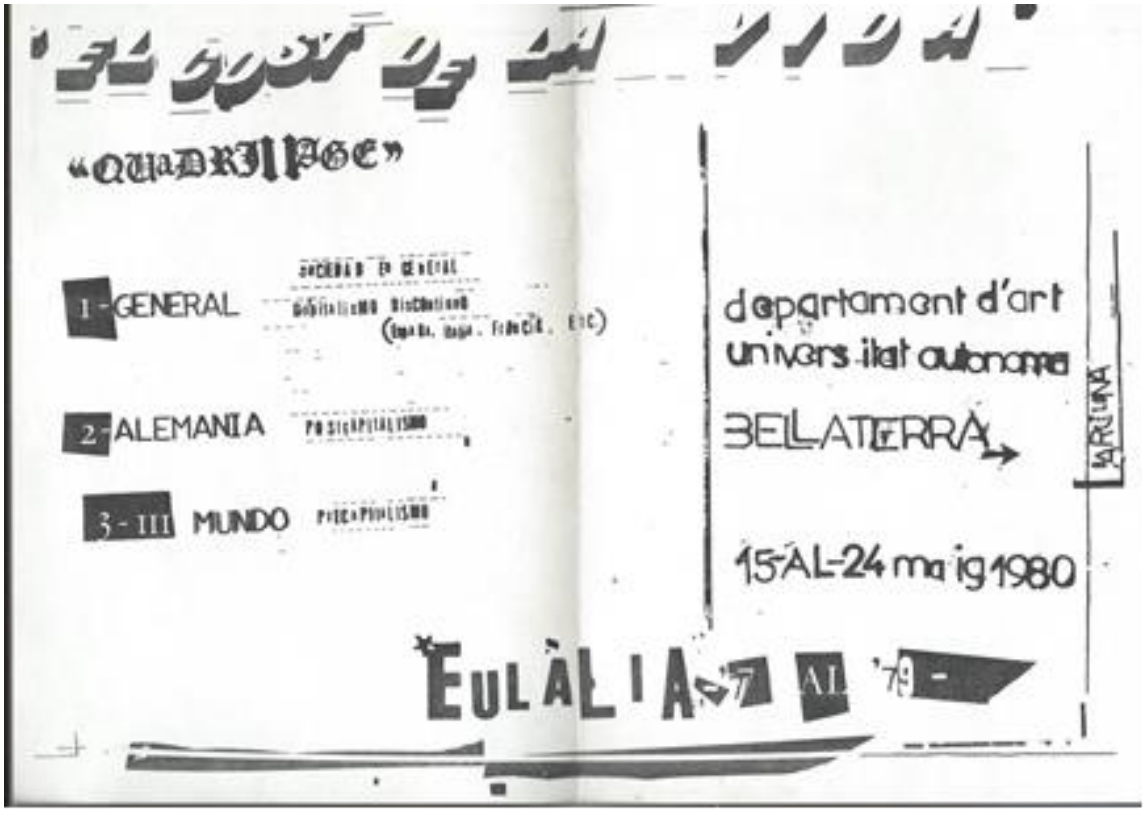


Fig. 201

red y a diferencia de lo que pueden pensar otros y otras artistas, le parece interesante que circule.

576 *…"Inventemos también nosotros"…, Viviendas, Discriminació de la dona* y un trabajo iniciado sobre las cárceles que finalmente no se concretó. *Vid*. Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Notes d'art" a *Serra d'Or*, año XXI, nºs 238-239 (1 de julio), 1979:104.

577 Invitación y cartel en el archivo de Eulàlia y en el de la autora.

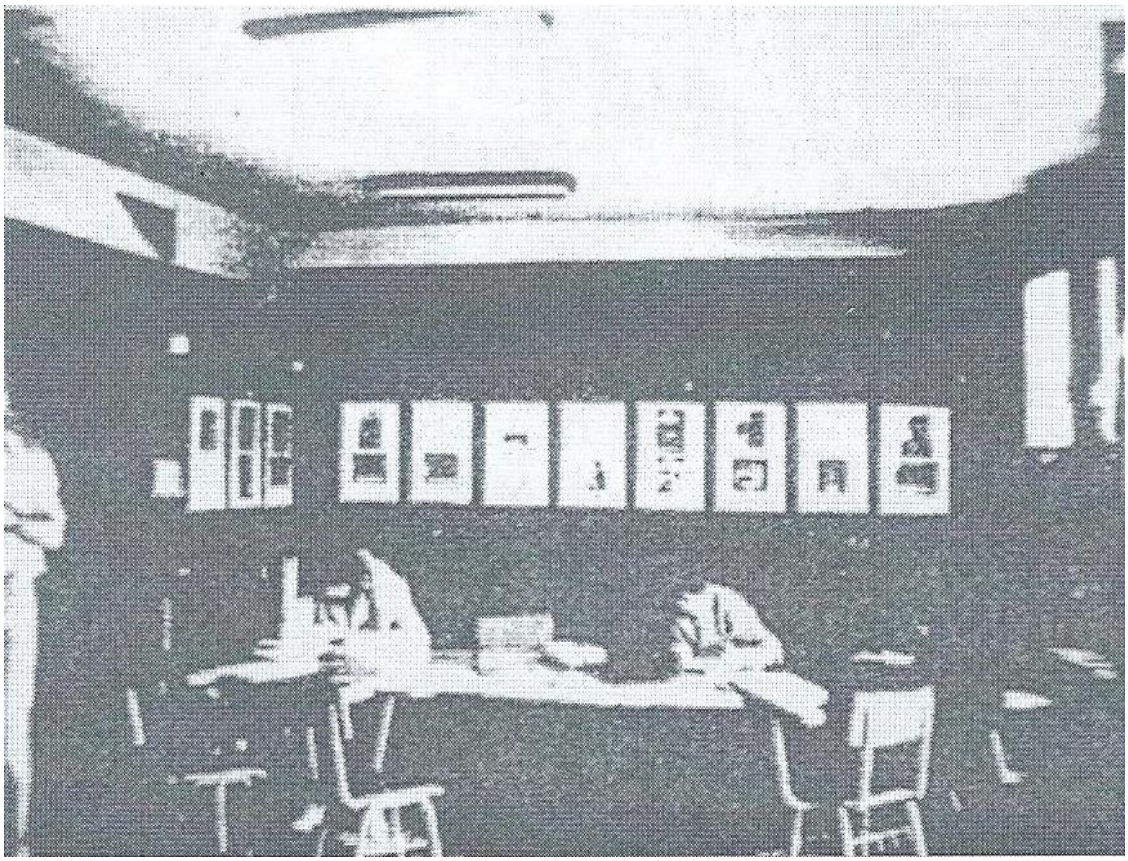


Fig. 202

La selección de fotografías se desplegaba esta vez en un formato de cartel que se plegaba como un plano arquitectónico y resultaba además de cartel, un objeto. Tuvo dos dimensiones diferentes: la original, de 1600 cm x 110 cm y la reducida, 800 cm x 110 cm. Combinaba imágenes diversas y etiquetas hechas por la autora con la máquina de escribir, texto que colocaba debajo de las imágenes clasificándolas por temas y organizando las diversas secciones de esta macro–visión de la economía mundial. El esquema matriz tiene tres partes, como indica la leyenda en la primera cara del plano. La primera parte propone un análisis "General" y ocupa las 5 caras de la parte superior dividida a su vez varios apartados: pluralismo, y el ciclo básico de la economía “capitalista”: producción–mercado, distribución, consumo, capitalización. Seguidamente, aparecen imágenes de lo que llamaba el "capitalismo discontinuo en España, Italia y Francia" entre otros países europeos. La segunda parte ocupa tres caras y está dedicada a imágenes de Alemania y de lo que llamaba el "postcapitalismo". La tercera sección está dedicada a imágenes del mundo bajo la cabecera de "Tercer Mundo: precapitalismo".



Fig. 203

En Reus la exposición fue presentada por Assumpta Rosés en nombre de la Comisión de Cultura de la Escuela–Taller de Arte y se editó un pequeño catálogo[578]. En el texto de introducción, esta crítica de arte y profesora aprovecha la ocasión para poner en contacto a los/as alumnos/as con una práctica "no pictórica" y recordarles que este tipo de trabajos son lenguajes a disposición del/la artista actual. Explica que el vínculo del trabajo de Eulália con el "arte" es "la fuerza expresiva, contundente y la capacidad comunicativa de la imagen", aunque en el caso de esta artista sea una imagen de segunda mano.

El texto de la economista, Mª del Carmen Valdeolmillos, es una reflexión sobre el sistema de producción y los valores éticos[579]. Sus palabras incorporan una perspectiva claramente femenina cuando profundizan filosóficamente en "el sentido del hacer" y apuntan a la "revolución de la vida cotidiana" como única alternativa para escapar del sistema. Una revolución que empezaría, según la autora, por recuperar el tiempo para uno/a misma, cubrir necesidades cualitativas, y vivir con placer la vida personal.

578 Rosés, Assumpta. "Eulàlia" en *El cost de la vida*. Reus: Escola-Taller d'art de Reus, 1980.

579 Valdeolmillos, M. Carmen "Presentación" en *El cost de la vida*. Reus: Escola-Taller d'art de Reus, 1980.

Curiosamente las reflexiones del pensamiento de la diferencia sexual que se han generado en Italia han profundizado en estos puntos buscando el sentido del trabajo en reflexiones similares, en vez de partir de los modelos economicistas abstractos.[580]

El plano arquitectónico de Eulàlia se convierte pues en el análisis de una estructura que se sostiene sobre el edificio del "progreso" y la "modernidad". La arquitectura prefijada que construye el gran edificio que determina la vida de todos/as; una prisión sin fisuras en la que las crisis, las protestas, las batallas revolucionarias inscritas y asimiladas ya no modifican en absoluto el sistema estructural del edificio. Un edificio proyectado para que crezca y se expanda el modelo a nivel planetario. ¿Está Eulàlia preguntándose cuál es el precio de este proyecto? ¿Cuál es, el coste que pagamos viviendo en este edificio? El texto de Valdeolmillos señala que el precio o el coste de la vida en el marco del capitalismo es, de hecho la no–vida, es decir "la insatisfacción, el agotamiento, la destrucción y la muerte". En este sentido *El cost de la vida* enlaza con uno de sus primeros trabajos, *La cultura de la muerte*, ampliando el análisis a nivel internacional e introduciendo la economía como elemento culpable de esta destrucción. Por otro lado, Eulàlia estrecha el cerco de la interpretación. Lo que en *La cultura de la muerte* era una relación abierta de imágenes, aquí ofrece un marco muy concreto de análisis. Las imágenes, en este último caso, ilustran más que sugieren. Cada imagen representa la noción o concepto que se explicita en la etiqueta.

Las imágenes de *El cost de la vida* se reproducen a muy mala resolución. Se ven borrosas, demasiado pequeñas y contrastadas. A Eulàlia le interesaba hacer cosas voluntariamente "sencillas, muy baratas y muy feas" y hacer llegar el mensaje de manera directa. Como sugerirán algunas críticas del año 80, combatiendo la "estética de la imagen" y de la "perfección", Eulàlia no estaba construyendo otra "estética", aunque hoy nos lo pueda parecer, dado que nuestra mirada proyecta una pátina nostálgica sobre estos materiales. En aquel momento, la artista no quería que la estética interfiriera o demorara la lectura del mensaje. El sentido se hallaba en el activismo más que en el reino del arte, aunque fuera conceptual o alternativo. De hecho, este trabajo se mostró, como hemos anotado, en circuitos no artísticos –como algunos otros–: en el año 1981 en la Librería "First of May" de Edimburgo y, según me

580 Buttarelli, Annarosa, Muraro, Luisa et al. *Una revolución inesperada. Simbolismo y sentido del trabajo de las mujeres*. Madrid: Narcea, 2001.

explica, lo llevó también a las paredes de unas fábricas donde los obreros estaban en huelga.[581]

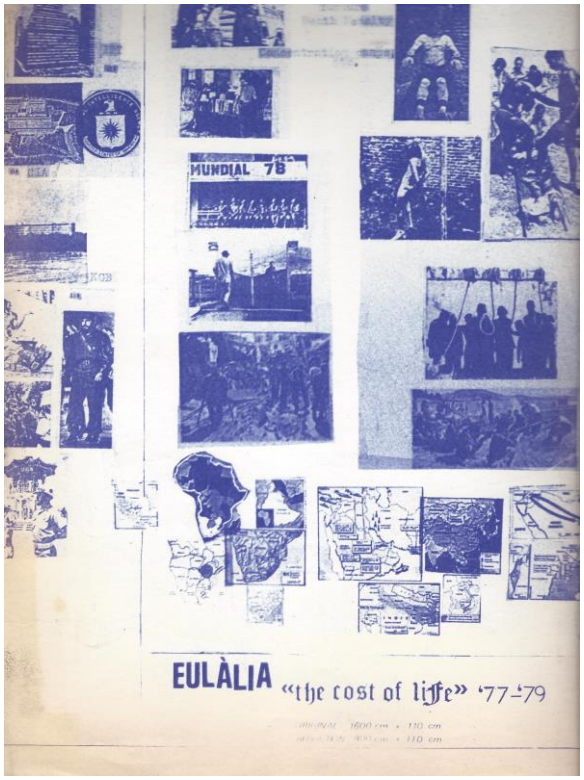


Fig. 204

Aunque estos gestos suenan, en mi opinión actual, un poco ingenuos, podemos entenderlos en relación con otras iniciativas de artistas que en los primeros 80 y en otros contextos (por ejemplo la Norteamérica de Reagan) proponían utilizar el cartel, el panfleto o la intervención en la arena social como un espacio de práctica artística–activista (*Act–Up*, *Guerrilla Girls*, *Grand Fury*, grupos y trabajos que conocí en la América de principios de los 90). De hecho, el cartel había sido importante para Eulàlia desde el inicio, primero como espacio de preentación austera de sus exposiciones y luego como trabajo en sí mismo. Aunque normalmente no las encolaba en las paredes exteriores de los edificios ni las repartía por las calles, métodos que sí emplearon los colectivos a los que me refiero, es importante entender que la intención de Eulàlia parece ser el abandonar cualquier formato que pueda tener algo de "artístico".

En el entorno catalán, este trabajo de Eulàlia conecta a nivel de concepto con puntos de partida del Grup de Treball (GdT), colectivo de corte marxista que como he explicado en el capítulo 4 se desplazó hacia una práctica de denuncia social a través

581 En entrevista con la autora del 29 de junio, 2000 (documento en audio).

de la información expuesta con métodologia de práctica conceptual. Eulàlia no tuvo participación ni relación con el GdT – aunque individualmente sí conoció a algunos de los artistas: por ejemplo, a Pere Portabella, que había sido su profesor en la escuela de cine Aixelà; a Abad porque era también de Terrassa y a Muntadas, entre otros. Pero cuando el GdT se articuló, Eulàlia era demasiado joven y poco después se disolvió (GdT: 1973–1976). Lo interesante quizás es observar que su postura quería realmente inserirse en el tejido social y público, como una "toma de conciencia" personal, alejándose de todo lo que pudiera mantenerla "protegida" en el mundo estético. Por este lado, Eulàlia es una representante radical de un aspecto del arte conceptual que ha tenido mucha repercusión desde final de siglo XX, una importante vía de trabajo postconceptual como se vio en la *Documenta XII* de Catherine Millet y en nuestros días especialmente.

5.10. Colaboraciones en revistas

- ***Las instituciones y la hegemonia cultural*, Anuario Skira, 1978.**
- ***El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta entre la clase obrera*, en Alaminos, Eduardo. "L'arte in Spagna dopo Franco" en *Data*, nº 30 (enero–febrero), 1978.**
- ***Eulàlia '78. Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas*, *Nueva Lente*, Madrid, 1979.**
- ***Discriminació de la dona,* en Combalía, Victòria. "Aktuell översik av den katalanska konsten" en *Paletten* (Götenborg) (marzo), 1979: 8–11.**

Hay un trabajo de Eulàlia que se publicó como colaboración en el Anuario Skira del año 1978 como *work in progress*, un documento dedicado a refelxionar sobre "las instituciones y a hegemonia cultural" que planteaba una interesante lectura del contexto político–social de la España de la transición. Las imágenes de Eulàlia acompañan a un incisivo texto de la crítica de arte Gloria Moure.[582] Esta crítica de arte ofrece una lectura panorámica de la actividad artística en el país a un público internacional. Su texto resulta para nosotras muy interesante para conocer la

[582] Moure, Gloria. "Considérations sur l'inévitable choix de vois alternatives" en *Annuel Skira'78*, Ginebra. 1978.

valoración que hace de la situación cultural en la que se daban las propuestas de Eulàlia.

La aportación de Eulàlia para *Annuel Skira Annual 1978* constaba de una selección de 8 imágenes independientes unas de otras que representan varias instituciones, una librería en una casa particular, un quiosco con múltiples revistas expuestas, y otras cuatro imágenes de gente en posturas y con indumentaria muy diversa, en primer plano, de cuerpo entero, en perspectiva, etc…En el breve texto que acompaña las fotografías, Eulàlia señala que se trata un trabajo en proceso sobre "las instituciones" y apunta que la política primera que debiéramos practicar tendría que basarse en la "lucha directa contra la hegemonía cultural" porque es la que –sigo el escrito de la artista– "nos condiciona a todos/as" y "hace más consistentes y fuertes las cadenas que inmovilizan las clases oprimidas."

Gloria Moure describe sintéticamente las dinámicas de la transición política y considera que la inestabilidad que se vive es poco favorable a las actividades culturales y artísticas. Su informe es duro con el circuito del arte tradicional y oficial, de galerías y museos, que considera no están reaccionando ante la distancia que se está abriendo entre "la España oficial" y "la España real", es decir, entre los representantes "democráticos" y los deseos y necesidades de la gente que se expresan con fuerza en la calle. Por otro lado, Moure destaca la vitalidad y contundencia de otros espacios de expresión más marginales como los *graffiti* (algunos anónimos, otros de artistas conocidos), y la producción de carteles en los núcleos urbanos. Señala que el origen de esta situación está también en los rígidos canales de difusión y distribución cultural: sistema educativo, especialmente las escuelas de arte, y la falta de apoyo privado y público para la investigación e incluso para los pequeños proyectos, así como la dependencia del mercado económico, de los gustos conservadores de la burguesía española, y de la escasez o ausencia de coleccionismo de vanguardia. Es especialmente dura con el "gusto burgués" que está provocando que algunas galerías más arriesgadas del periodo anterior deban cerrar sus puertas por falta de clientela, situación que contribuye a este estancamiento que percibe en estos años en la actividad artística y cultural en España.

Moure detecta lo que llama unos "neo–movimientos" en el campo del arte que nacen orientados hacia la realidad del mercado (el boom de la pintura) y una nefasta herencia de las políticas del franquismo que perviven y arrastran una mala tradición de

manipulación de la vanguardia cultural con finalidades propagandísticas. Pone la esperanza en el desarrollo de la economía y, sobre todo, en el progreso social para achicar la distancia que existe entre sociedad y creadores/as. Como ejemplo a seguir sugiere el *Congrés de la Cultura Catalana* que tuvo lugar en 1977, donde los/as artistas había hecho un análisis de la situación de las artes. Recuerda que la situación de España es particular, debido a la larga duración del franquismo y a la inercia que todavía funciona y limita las perspectivas de muchos/as.

En el marco de este momento de *impasse* que está viviendo el país, señala tres tendencias artísticas: las ópticas personales y líricas que se mantienen al margen de todo y favorecen precisamente aquella atmósfera de desencanto y derrota que quiere imponerse. Por otro lado, despuntan dos tendencias más enérgicas: una renovada corriente pictórica "la pintura–pintura" (Broto, Grau, Rubio, Tena, Salinas, Delgado, Teixidó, Rafael Canogar, Tur Costa y Chancho), y las propuestas críticas y analíticas que toman la realidad social y cultural como tema y los "nuevos medios" como lenguaje. Considera que las investigaciones de estos últimos se han centrado especialmente en el análisis de los medios de comunicación, los métodos de control y los estereotipos que organizan nuestros comportamientos. Cita el trabajo de Muntadas en vídeo sobre el uso oficial de la televisión, el de Francesc Abad que documenta la represión violenta, el de Eulàlia Grau, que denuncia el abuso y el uso de la cultura como instrumento del poder, el de Eugenia Balcells que demuestra cómo se manipula al individuo a través de prácticas publicitarias, el de Rabascall que provoca reflexiones directamente entorno a la transición a partir de fotografías del poder, la pornografía y las multitudes en las calles, el de Àngels Ribé y Francesc Torres que trabajan sobre momentos más o menos obvios de represión permanente y sofisticada ejercida por el sistema y el de Carlos Pazos, que cuestiona desde el mismo sistema artístico el fetichismo y el "sistema de estrellas" del mundo del arte. Moure considera que las prácticas y métodos de estos artistas son rigurosos y ofrecen instrumentos funcionales para comprender mejor la complejidad de la realidad en la que vivimos. Destaca especialmente su utilidad en el análisis de los modelos de comunicación que contribuyen a desmitificar.

Para tener otra voz del panorama cultural y artístico en la España de la transición, sería interesante traducir el artículo que escribió Victoria Combalía sobre la situación del arte catalán, que fue publicado en una revista sueca en el año 1979, en un número

dedicado a España.[583] Entre las ilustraciones que incluye (Amat, Rituella y Miquel Navarro) da especial relevancia a las de Eulàlia, del libro *Discriminació de la dona* (1977) que estan despliegadas en dos páginas.

Eulàlia realiza dos colaboraciones más en otras publicaciones que también están interesadas en leer el panorama que tan lúcidamente exponía Gloria Moure en su artículo en la España post–franquista y de la primera etapa de la democracia.

Una de ellas en la revista italiana *Data*, acompañando el artículo "L'arte in Spagna dopo Franco" que fue la transcripción de un coloquio organizado por el crítico Eduardo Alaminos en el que reunió a varios artistas españoles/as (Nacho Criado, Carlos Alcolea, Santiago Serrano, Fernando Uria, Eva Lootz, Júlia Varela, Juan Hidalgo y Eulàlia). Ilustra el artículo una de las imágenes de *La cultura de la muerte*[584] y un conjunto de imágenes de Eulàlia bajo un título *El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta entre la clase obrera* que había utilizado para nombrar una obra anterior[585]. La voz de esta artista interviene poco en la conversación editada por el autor. Sin embargo, el artículo reproduce un texto completo de Eulàlia, una de las declaraciones más contundentes que he leído de una artista que, habitualmente, como declara en la entrevista, es reacia a hablar de su trabajo porque no quiere ocupar el papel que da al espectador para producir su propio discurso. El texto es el siguiente:

> "La exclusión y la violencia están en la base de cada relación que se instaura en nuestra sociedad. El poder es de unos pocos: por lo tanto es necesario regular la vida (de los hombres) desde el mismo nacimiento. Las instituciones se corresponden con la estructura en la que se articula la existencia: las etiquetas están preparadas: se nos colocan de entrada: normal/anormal, justo/injusto, funcional/no funcional, sacro/profano, integrado/excluido. Un grupo de ellas están en función de la mayoría: familia, escuela, cuartel, fábrica. Aislando a los individuos, ejercitando un constante control social: el poder de dictar las reglas, mandatos y prohibiciones y de imponerlas a partir de la dependencia económica, la ideología, la violencia. La familia aprovecha la edad

583 Combalía, Victòria. "Aktuell översik av den katalanska konsten" en *Paletten* (Götenborg), nº3. (desgraciadamente no he podido traducir este artículo del sueco).
584 Alaminos, Eduardo. "L'arte in Spagna dopo Franco" en *Data*, nº 30 (enero-febrero), 1978: 19.
585 Según he aclarado con la artista, este pie de foto no hace referencia a la obra de Eulàlia que con este título, formaba parte de la carpeta de la Galería G. También aclara de este error la nota 1 del pie de página del texto de Grandas, Teresa "Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats" en *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: MACBA, 2013: 11.

> infantil para introducir a los niños en la identificación con el represor: el padre cederá el lugar al maestro, al capitán, al jefe sin discontinuidad en la dominación. La escuela busca fabricar hombres domesticados para colocarlos en lugares predeterminados por la clase social a la que pertenecen. Las cuarteles acaban de completar la castración mental del individuo, construyendo con la disciplina y la obediencia a la autoridad una parte del inconsciente a través de innumerables presiones. En la fábrica, el control se ejercita con la dependencia económica, la jerarquización interna, insertándonos en la cadena de montaje. Estas instituciones forman el ordenamiento fundamental del control social. La mayor parte de las personas educadas tradicionalmente lo aceptan y lo encuentran necesario y finalmente natural. El rol de la violencia ha sido enmascarado y justificado. Cuando estas instituciones fallan, entra en escena la violencia sin máscaras. Si el individuo huye del control, se le recupera con la fuerza. En la sociedad clasista la marginación precede al "delito". La explotación se basa desde el inicio sobre los que no pueden competir en la lucha por un "buen" puesto social. El sistema propone garantizar la propia perseverancia excluyendo, controlando, reprimiendo. La suerte de los que están "out" es al mismo tiempo amenaza y extorsión sobre los que están "in". De esta manera, la libertad se convierte, para los sometidos, en la libertad de trabajar para un amo, en acostumbrase al egoísmo individual, en aceptación de los valores burgueses. (Eulàlia)".[586]

Otra colaboración es la titulada *Eulàlia '78. Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas,* publicada en la revista *Nueva Lente* de Madrid en el 1979.[587] En este caso, las imágenes son nuevas y están dispuestas independientemente en la página: cabaret, de teatro, de streaptease femenino y masculino, una vendedora ambulante, un auditorio o liceo, el hemiciclo del congreso, la entrada de un supermercado y los carritos de la compra en fila, etc. Eulàlia hace una selección de imágenes de los medios concentrándose en las nuevas realidades de la vida de las personas y enfatizando el sentido de escenario y espectáculo de la realidad cotidiana, donde los individuos actúan como "marionetas", dirigidos ahora, no por los poderes fácticos de la política, sino por la dinámica del consumo y el sistema económico. El cuerpo femenino y el masculino, vestido y desnudo, también es en este contexto una mercancía que se

---

586 Original en italiano y traducción al catalán en *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: MACBA, 2013: 12. Traducción al castellano de la autora.

587 *Nueva Lente* (Especial) nº84 (abril), 1979.

expone y se vende. El consumo crea una propia lógica, también de la mirada, que se apropia de lo que tiene delante consumiéndolo sin otro fin que el entretenimiento que finalmente anula la capacidad crítica.

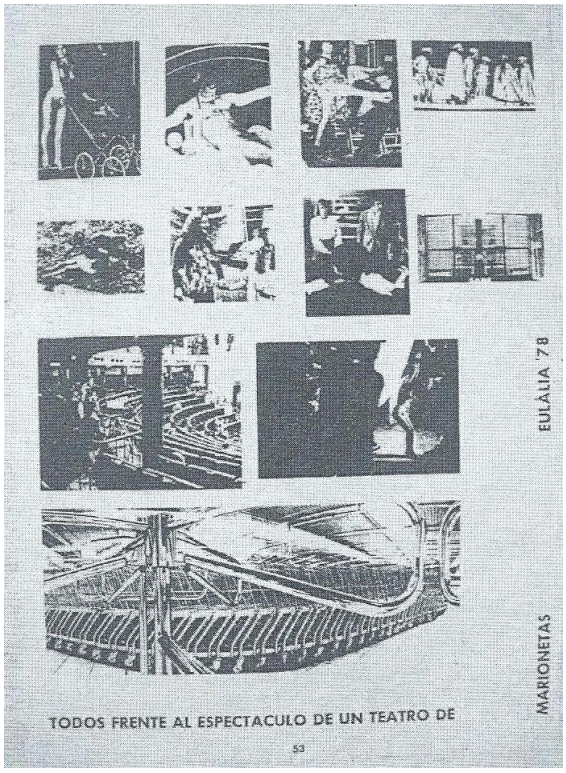


Fig. 205

5.11. Dinámicas participativas: postfranquismo y catalanismo

- ***Les setrilleres*** **(1978) (con Francesc Abad y Miralda), "Les Arts a Terrassa", 1978.**
- ***Occitània i els Països Catalans*****, "Un espace parlé", Galería Gaëtan, 15 al 21 de enero de 1979.**

En el año 1978, Eulàlia participa con Francesc Abad y Miralda en la elaboración de una propuesta conjunta que realizan en el marco de la celebración de la exposición titulada “Les Arts a Terrassa", que se organiza para conmemorar los cincuenta años de la entidad "Amics de les Arts". La exposición pretende dar una panorámica muy inclusiva de todas las actividades artesanales y creativas de artistas y artesanos/as

nacidos/as en Terrassa y trazar el estado actual de la práctica artística en la ciudad.[588] Arquitectura, cerámica, cine, dibujo, ebanistería, escultura, esmaltes, estampación, fotografía, diseño gráfico, grabado, mosaico, orfebrería, pintura, repujado, talla, tapiz, televisión y vidrieras son los ámbitos en los que se articula la gran muestra que tiene lugar en diversos lugares de la ciudad: la sede de "Amics de les Arts", el archivo Tobella, la galería Soler Casamada, el Casino del Comerç, el Museo Provincial Téxtil, el S.C.J. de Terrassa. La propuesta de trabajar conjuntamente viene por parte de Abad, y por sugerencia de Miralda titulan el proyecto: *Les setrilleres.* El tema que escogen es el "Monumento a los Caídos", erigido en los años 40 en Terrassa y conocido en la ciudad como “Les setrilleres” (“Las vinagreras"). Los organizadores incluyen este trabajo en el apartado de "Nuevos Medios" y lo emplazan en el Instituto Industrial de Terrassa.[589]

Les setrilleres **(1978)** fue una instalación con montaje audiovisual. En el suelo de la sala se desplegó una reproducción a gran escala, con fotografías en blanco y negro, del monumento que todavía seguía en pie en aquellos años. El audio reproducía en las voces de Feliu Formosa, Josep María Casanovas y Angels Poch fragmentos de un texto, un estudio del historiador Lluís Cugota en el que se explicaba la historia detallada del Monumento y se dejaba en el aire la pregunta de qué hacer con él. Un tercer elemento era la información bibliográfica, el pase de diapositivas sobre el pasado y el presente del monumento – símbolo de una época– . Con toda esta información se invitaba al público a decidir si el monumento se debía mantener o no y exponer las razones de la respuesta.[590] El objetivo, según anotan las críticas, Suàrez y Vidal en la reseña de *Serra d'Or*, era hacer llegar al Ayuntamiento la voz de la ciudadanía al respecto. Eulàlia se dedicó concretamente a realizar las fotografías y recuerda que fue una experiencia muy divertida.

Esta propuesta pertenece al papel activo en la toma de decisiones que algunos artistas entendieron como forma de trabajo, tal y como Moure indicaba en aquel artículo, para llevar a cabo la realidad de una democracia má participativa de la que parecía ir perfilándose en esos años primeros de la transición. La urgencia de tomar decisiones frente a los signos del franquismo en la vía pública, significaba también la

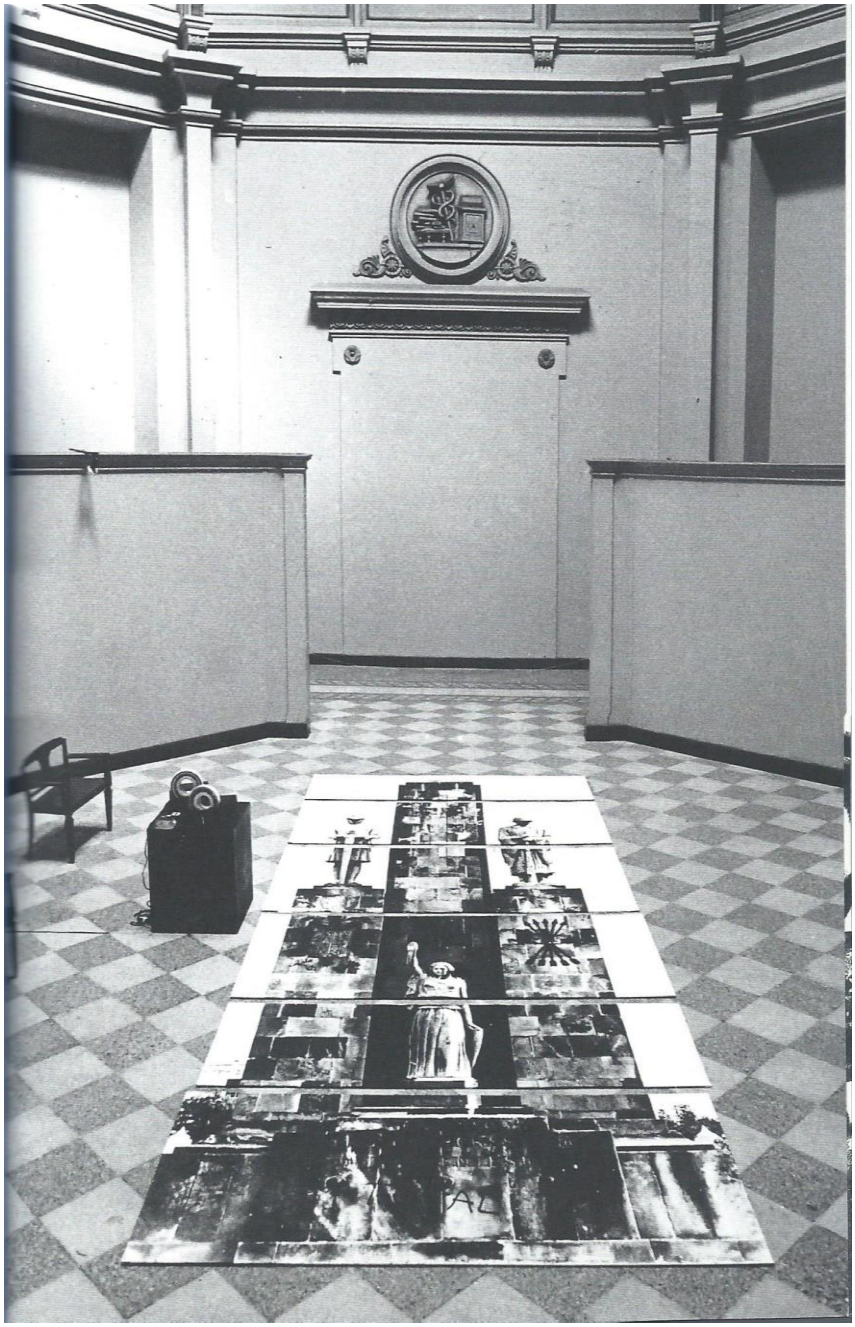
---

588 *Les arts a Terrassa 1978. 50 aniversari Amics de les Arts*. Terrassa: Amics de les Arts, 1978:1.

589 *Ibid*.: 2

590 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Suggestions olfactives, art sociològic i vídeo" a *Serra d'Or*, año XX nº 231 (15 diciembre), 1978: 96-98.

importancia de confrontarse con la historia reciente y señalar la impunidad con que también algunos cargos públicos que habían tenido un rol represivo en el franquismo se mantenía en la todavía frágil democracia. El monumento no era sólo el recuerdo de una política de obras públicas propagandística y amenazadora, sino el simbólico de la presencia del legado del franquismo que todavía estaría activo en la política y en la sociedad española a menos que se lo confrontara directamente.


Fig. 206

En el año 1978, Eulàlia trabaja en otra obra que adoptará un formato muy peculiar y tiene que ver con otro de los temas que explota de forma contundente en estos años:

la articulación del territorio nacional y la autodeterminación de Cataluña. La propuesta surge de la Galería Gaëtan, con quien Eulàlia ya había colaborado el año anterior, y ofrece a diversos artistas participar en lo que llaman **"Un espace parlé"**: la creación de una exposición colectiva a partir de una grabación sonora. Cada uno/a de los/las artistas enviaba una grabación que se activaba llamando a la galería y haciendo saltar el contestador automático. Eulàlia redacta un texto entorno a la historia y construcción de lo que serían los "Països Catalans" cuál era el territorio que comprendían, las lenguas que lo integraban y la situación actual de relaciones entre estos territorios, concretamente con Occitania. La artista propuso a diversas personas, activas en el mundo de la cultura y originarias de diversas partes de los llamados Països Catalans, que leyeran este escrito o cantaran canciones populares de estas tierras y grabó todo este material. De manera que quedaban también explícitas las ricas diferencias fonéticas y dialectales de la lengua catalana a través de cada una de las voces. Algunas de las personas que colaboraron fueron: Josiana (por Occitania), Teresa Rebull (*Catalunya Nord*), Rosa Maria Sardá (*Principat*), Al Tall (*País Valencià*), Maria del Mar Bonet (*Illes Balears*). La grabación de Eulàlia se pudo escuchar del 15 al 21 de enero de 1979. Con motivo de esta "creación sonora" se editó una postal y una publicación que reproducía lo que podía haber sido un vinilo y reunía las transcripciones de las intervenciones.[591]

5.12. Propuestas en relación con entidades o colectivos

- ***Desarme–Desarrollo*** **(1979) con *Cáritas*, Las Ramblas de Barcelona 1979, Espacio Alternativo "P", Madrid (junto a *El coste de la vida*, 77–79), 27 de septiembre– 15 de octubre, 1983.**
- ***Flic–Story. Historia de detectives*** **(1979).**
- ***Per què?*** **(1979).**

La perspectiva global de los análisi que hace Eulàlia, sus análisis de las problemáticas interconectadas, la relación entre síntoma y efecto, entre lo económico, lo social, lo político y lo cultural, entre hechos concretos y sistema estructural, entre lo local y lo global, hacen que su trabajo sea atractivo para colectivos interesados en difundir el

[591] Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Notes d'art" en *Serra d'Or*, año XXI nº 232 (10 de enero), 1979: 61.

pensamiento crítico. Otros tres trabajos del año 1979, realizados en relación a audiencias y comunidades no–artísticas, insisten en esta óptica desde diversos ángulos. Dos de ellos son obras en formato cartel: ***Desarme–Desarrollo*** **(1979) y** ***Flic–Story. Historia de detectives*** **(1979)**. El tercero, ***Per què?*** **(1979)** es un encargo que recibe de una editorial polaca para realizar una publicación para niñas y niños.

Desarme–desarrollo **(1979)** es un off–set a cinco tintas de 88 x 60 cm. Muestra una selección de imágenes representativas del desarrollo de la industria armamentística y de la realidad de la pobreza del llamado "Tercer Mundo". La obra se originó cuando la asociación cristiana de ayuda a los pobres, *Cáritas* invitó a Eulàlia a participar en una exposición que organizaba en Barcelona. Más tarde, esta obra se expuso en diversos lugares. El hecho del que parte Eulàlia para plantear el tema es un evento histórico: los acuerdos de paz de *SALT II* (*Strategic Arms Limitation Talks*), una convención en la que los gobernantes de los países occidentales llamados desarrollados acuerdan limitar la fabricación de armas. Entre los firmantes estaba el presidente norteamericano Jimmy Carter, que aquel mismo año había aumentado el presupuesto de defensa en su país al tiempo que se mostraba como un gran defensor de los derechos humanos.

En ***Desarme–desarrollo*** hay un gran número de pequeñas imágenes extraídas de los medios que se sitúan como un *over–all*, es decir, llenando completamente todo el espacio del cartel. Una imagen más grande, superpuesta a las demás, preside el centro de la composición: se trata del apretón de manos masculinas de varios políticos legitimando el acuerdo. Las manos entrelazadas forman visualmente un nudo compacto y sólido. No vemos las caras de los individuos, sólo adivinamos el traje chaqueta formal de uno de los hombres que contrasta con la blancura de las manos. En la parte superior y en la inferior, Eulàlia sitúa las cifras de dinero destinado al gasto armamentístico en diversos países, en tipografías diversas. Aunque evidentemente hay una composición, Eulàlia insiste en subrayar que no prtende con ello poner en práctica lecciones de diseño gráfico. Le interesa el formato cartel porque no quiere que las obras "sean una pieza única que está en una galería de arte". Quiere "hacer cosas que puedan estar fuera, en la calle, que puedan tener mucha difusión, que se vendan baratas –aunque en aquel momento no se vendía nada, ni lo caro ni lo barato".[592]

---

592 Entrevista con la autora, 26 de octubre, 2004 (documento en audio).



Fig. 207

Este cartel es una lectura crítica de la idea de "desarrollo occidental" y de la concepción de una “paz" que, como decimos en Duoda, tiene como referente la guerra. Las imágenes de los medios que utiliza están al alcance de todos/as pero, pocas veces se leen en relación con las farsas diplomáticas que representa la imagen central y las cifras. El mismo título es intencionadamente paródico: "desarme" y "desarrollo", cuando lo que se deduce en la lectua de la imagen es que el desarrollo

económico y cultural occidental se produce propiamente en base al desarrollo de la industria de guerra y a los pactos de poder entre líderes. En este *collage*, las imágenes son casi exclusivamente masculinas. Por lo tanto, Eulàlia propondría también darnos cuenta de que se trata de un "pacto entre hombres" que asume la representación del poder. De hecho, la corbata es un elemento que visualmente queda en el centro de la composición, como una vertical que incide significativamente, ratificando "el acuerdo político", pero también "el pacto patriarcal" que está teniendo lugar.

La artista se documentó sobre la historia original de este elemento de la indumentaria masculina y me explicó que la corbata tiene sus orígenes en la cuerda que llevaban al cuello los esclavos en un país asiático. Cuando se liberaban la soga cortada les quedaba colgando una temporada hasta que podían quitársela completamente. También me cuenta que ella misma llevó corbata en algunos periodos de su vida. Por lo tanto, esta obra continúa en la línea de trabajo de otras anteriores en las que los hombres aparecen en situaciones en las que ejercen poder: *La cultura de la muerte* y el *Cancionero de los hombres verticales y horizontales*.

***Flic–Story. Historia de detectives* (1979)**, es un cartel en off–set a una tinta de 80 x 45 cm. que se centra en explicar la historia del asesinato de Jacques Mesrine por un policía francés. Se trata de una noticia que tuvo mucho eco mediático y aunque hoy no recordmos este caso, hay, desgraciadamente muchos otros que repiten el esquema. Mesrine fue un delincuente que se enfrentó al sistema y fue perseguido y masacrado por la policía. Los medios mostraron en primer plano las imágenes escabrosas de su muerte y la noticia puso en cuestión el abuso del poder. Un ejemplo en la época de cómo la sociedad podía dar rienda suelta a la brutalidad implícita, a la violencia, utilizando “cabezas de turco” para frenar, de hecho todas las actitudes subversivas que pudieran, manifestar dudas o regular el ejercicio de la autoridad. Según lo que Eulàlia me explica, este hecho y su noticia funcionaron provocando una catarsis en la opinión pública que conducía perversamente a ratificar la confianza en un sistema que se reprimía la disidencia.


FLIC STORY
Qui oubliera le rire des policiers, et en particulier celui du Commissaire Broussard, sortant de la BMW le corps déchiqueté de Jacques Mesrine ?
« nous avons tiré jusqu'à ce qu'il ne bouge plus ».
POLICE
« Mesrine posait un problème à la police »
Exécution publique pour l'édification des populations par l'intermédiaire des médias
c'est délibérément que les policiers ont « exposé » le cadavre de Jacques Mesrine pendant plus d'une heure. Pour l'exemple.
MESRINE
Après la grande traque
A chacun son «ennemi public n° 1»
ENEMIGO PÚBLICO N.° 1
EL AUA '79

Fig. 208

***Per què?* (1979)** es una publicación que nace a partir de un encargo de una editorial polaca. Parece ser que el trabajo no se llevó a cabo en los términos hablados con la artista y Eulàlia lo continuó realizando y lo expuso en la galería Remont de Varsovia.[593] El material básico del que partió lo creó en este caso en colaboración con niños y niñas. Eulàlia planteó una serie de imágenes de los cómics y les pidió que las comentaran. Las frases las incorporó entre las imágenes. Según me explico, se quedó la serigrafía original y, al año siguiente, mientras estudiaba en la Universidad de Berlín aprovechó los medios que tenía a su disposición para hacer serigrafías de este trabajo. Se le abrió también la posibilidad de reproducir este trabajo en Inglaterra, pero consideró que no tenía sentido traducirlo y tampoco tuvo tiempo de rehacer la experiencia en una escuela inglesa con niños/as de aquel país para que la nueva edición tuviera pleno sentido.



Fig. 209

593 Según apunta Teresa Grandas en el texto del catálogo del MACBA, la exposición se realizó en el Palau de Cultura y Ciencias de Varsovia, en mayo de 1979 y participaron más de 250 artistas, entre ellos algunos catalanes y españoles como Francesc Abad, Eugènia Balcells, Isidoro Valcarcel Medina y de Fluxus: Dick Higgins, Robert Fillou y Alison Knowles

Per què? adopta el formato de un particular libro–tebeo de tres páginas dobles. Está realizado con recortes de tebeos que iba leyendo y ordenando por grupos (violencia contra las mujeres, dinero, fueron los temas que más imágenes acumularon) y con textos (preguntas y respuestas) del ejercicio que había planteado a los propios niño/as, que reprodujo en la caligrafía de sus autores/as. El tema que le interesaba abordar era la construcción de las ficciones culturales y sus temáticas, Las preguntas y respuestas de las criaturas ayudaban mucho a una reflexión que estaba dirigida a los/as adultos/as. Estas son algunas de las frases que se pueden leer en el entramado de imágenes y viñetas. Hay algunas otras que son más inconexas: "¿Cómo está hecha la televisión? ¿Cómo superman puede volar? ¿Cómo se hacen los tebeos? ¿Existen los marcianos? ¿Quién inventó los extraterrestres? Superman me gusta, porque nadie puede con él y es un super–hombre, ¿le gusta la tele? ¿Cómo lo hacen cuando tiran una bomba, tocan al actor y el actor sigue vivo? etc.

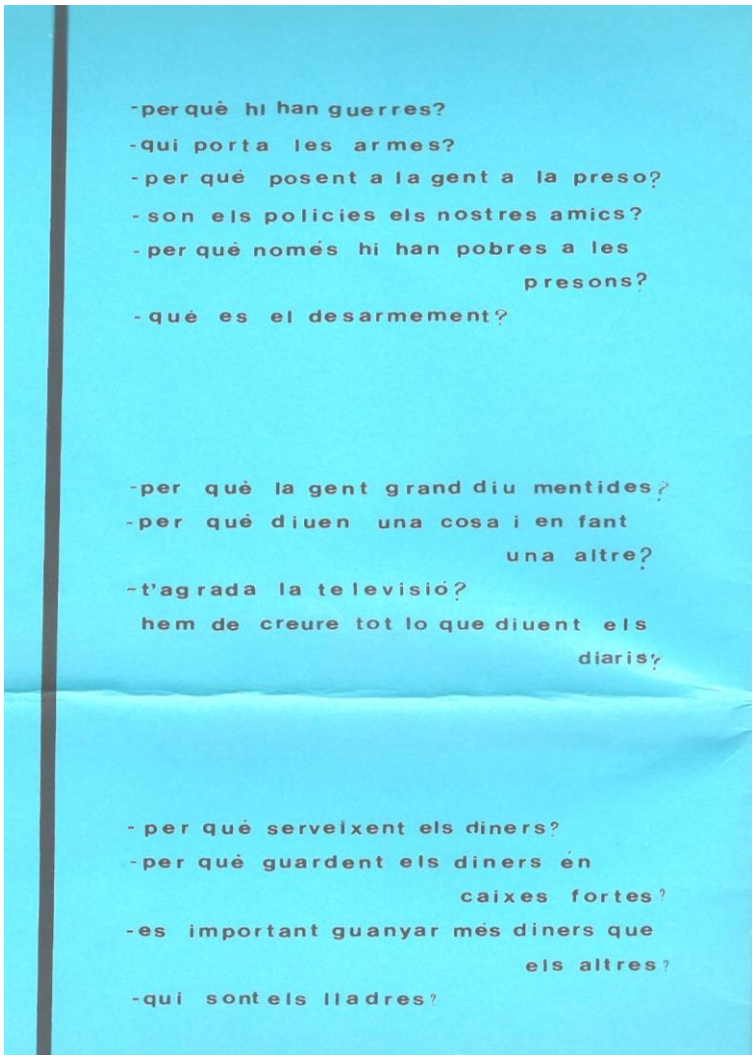


Fig. 210

En la contraportada se reproduce en letra de imprenta tres tandas de preguntas: “¿Por qué hay guerras? ¿Quién lleva las armas? ¿Por qué se mete a la gente en las prisiones? ¿Son los policías nuestros amigos? ¿Por qué sólo hay gente pobre en las prisiones?, ¿qué es el desarme? La segunda tanda: ¿Por qué la gente mayor miente? ¿Por qué dicen una cosa y hacen otra? ¿Te gusta la televisión? ¿Hemos de creer todo lo que dicen los periódicos? Y una tercera tanda: ¿Para qué sirve el dinero? ¿Por qué se guarda el dinero en las cajas fuertes? ¿Es importante ganar más dinero que los demás? ¿Quiénes son los ladrones?".[594]

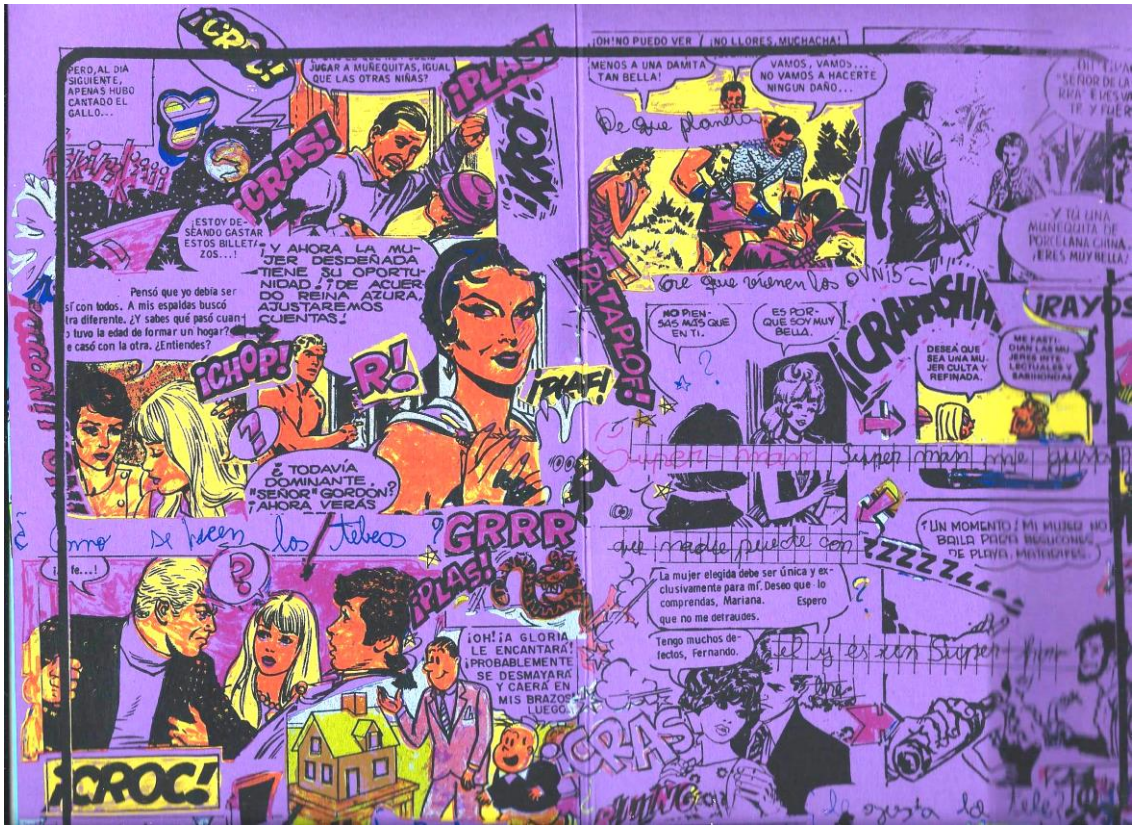


Fig. 211

El título de la publicación, “Per què?” es muy acertado porque nos conecta directamente con la clásica pregunta que hacen los niños y niñas de corta edad cuando empiezan a observar hechos del mundo adulto y los empiezan a pensar por sí mismos/as. Se trata de situar estas preguntas tiernas e ingenuas en un plano de reflexión serio. De esta manera traducen no sólo la curiosidad infantil por comprender el mundo de los adultos/as sino la incoherencia de los valores, actitudes y directrices

[594] Documento original en archivo de la artista, en el de la autora y actualmente en el del Centro de Documentación del MACBA.

sociales que transmite el mundo de los adultos/as a las criaturas. A través de ojos infantiles descubrimos una cultura de la violencia y la represión, una sociedad de clases rígida y estereotipada, la manipulación de la información y de los medios de comunicación, el valor del dinero como medida de todas las cosas en la sociedad del capital, la dinámica de la competitividad, etc. La gran inteligencia de los niños/as nos da cuenta de la contradicción en la que estamos atrapados/as en una sociedad basada en la mentira y en la posesión de lo material.



Fig. 212

La historieta que construye la artista con todo este material la titula: "La caja fuerte del Grand National Bank". Aunque no existe una narrativa lineal, la historia que Eulàlia explica e ilustra en este *cómic–collage* incluye un código más los dos colores de fondo. Una parte está en rosa y otra en azul. Estos dos colores, además de homogeneizar la diversidad de información, funcionan como referentes a la socialización de los dos sexos: el azul, los niños y el rosa, las niñas. De esta manera, la artista también se refiere a la construcción de la sexualidad y a los roles que los cómics y las historietas van trasmitiendo. Las imágenes y mensajes de estas publicaciones infantiles, representativas de la cultura de masas que consumimos en la infancia, quedan

identificadas para Eulàlia como uno de los medios por donde circulan concepciones patriarcales de los sexos. De nuevo esta artista no olvida hablar de la importancia de sexuar los análisis, aunque siempre, como he comentado, la intención es únicamente un análisis de género.

En 1979, Eulàlia participó en la *Festa de la Lletra,* una exposición que, como su organizadora Gloria Moure explica en la presentación del catálogo, se inspira en una iniciativa homónima que había tenido lugar en París en el 1976 y de la que el artista Joan Rabascall había sido uno de los promotores. El evento tenía como tema central la letra en su sentido más amplio y era de carácter interdisciplinar, internacional y popular. En Barcelona tuvo lugar entre el 18 de septiembre y el 6 de octubre de 1979 en diversas galerías de Barcelona: la Ciento, Eude, Joan Prats, Sala Gaspar y el Barcelona Centre de Disseny. Reunió a un gran número de artistas catalanes y españoles entre los cuales las artistas: Eugènia Balcells, Àngels Ribé, Concha Jerez, Fina Miralles... También en 1979, su nombre y obra formaron parte de una de las primeras exposiciones que se proponen hacer una primera revisión del conceptual catalán[595]. Me refiero a la que tuvo lugar en el Museo de arte contemporáneo de Ibiza, organizada por un artista, Albert Girós, según recuerda Eulàlia. Los nombres citados en el diario–catálogo son: Francesc Abad, Eugènia Balcells, Benet Ferrer, Jordi Benito, Jordi Cerdà, García Sevilla, Albert Girós, Fernando Mejías, Fina Miralles, Pere Noguera, Carles Pujol, Àngels Ribé, Manuel Valls y Vicenç Viaplana.[596]

5.13. Portadas en la revista *Canigó*

Eulàlia recibió varios encargos para publicar sus imágenes en la revista *Canigó* (semanario independiente de los Països Catalans). En el número del 21 de noviembre de 1981 se publican imágenes que pertenecen a las siguientes obras: *El régimen capitalista*…, 1976, dos de las telas emulsionadas de *Etnografía*, 1974 y seis imágenes de *Discriminació de la dona*, 1977. Ilustran una encuesta a personas del mundo de los partidos políticos, la justicia y los movimientos sociales de mujeres, sobre la recién aprobada ley del divorcio en España.[597]

---

595 Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. “Les illes” (Notes d’art) en *Serra d’Or*, año XXI, nº 241, (1 octubre), 1979:58.

596 *Diario de Ibiza*, nº 25.824, (24 de agosto), 1979: portada.

597 Pagès, Xon. "Enquesta: El divorci" en *Canigó (setmanari independent dels països catalans)*. año XXVIII nº737 (21 de noviembre), 1981:12-17.



l'opció lliure de dos persones. És un mutu acord absolutament mediatitzat. Es tractarà doncs de treure-li la punta en els aspectes que es pugui.

ENRIQUE MOLINA
Jutge de 1ª instància i instrucció a l'Hospitalet
(traduït del castellà)

Fig. 213

Eulàlia también recibió el encargo de realizar dos portadas para Canigó: la que coincide con el 8 de marzo de 1982 y de 1983, para conmemorar el Día de la Mujer. Estas demandas le llegaron, el primero cuando está a punto de marcharse y el segundo cuando se encuentra fuera del país viviendo en Berlín. En los dos *collage*s que envía, los protagonistas de las imágenes serán un niño y una niña y la temática incide en el tema de la transmisión de la concepción patriarcal de la diferencia sexual masculina y femenina según las imágenes elaboradas en la cultura de masas. Estos encargos nos indican que Eulàlia era especialmente reconocida por su trabajo de *Discriminació de la dona*, que había sido uno de los más conocidos por todo tipo de públicos.

En el número del 1982, la imagen superior es una niña sonriente que sostiene un libro titulado *Sex and the Single Girl* y en la otra mano un sombrero grande que cubre la parte superior de su cuerpo, en una pose característica de las modelos de *striptease*. En la parte inferior, aparece un niño con los pies bien plantados sobre la capota de un coche, en la clásica postura de un *cowboy*, escopeta en mano, apuntando fuera del campo de la imagen.

En el *collage* del año 1983, la imagen de la parte superior reproduce dos carteles publicitarios franceses independientes que ahora forman una unidad. El de la derecha es el anuncio de un *western* de serie B (*Le derrier train pour Frisco*). El clásico *cowboy* nos apunta con su mirada y revólver en mano. La de la izquierda es un anuncio de una bebida alcohólica (*Cynar*) ofrecida por una mujer con vestido escotado que sostiene un vaso. La imagen del *cowboy* se abalanza sobre nosotros/as, nos interpela con su mirada y su revólver. La imagen de la mujer, en cambio, está en un segundo plano, después de la imagen de la bebida. De hecho, este recurso consigue que

identifiquemos al hombre con un rol activo y asociemos la determinación de apuntar–mirar–matar con lo masculino. La mujer aparece como el “substituto” del que conseguimos con la consumición de la bebida y, por lo tanto, es algo que se da por supuesto, conseguimos el “objeto del placer”. En la imagen de la parte inferior, Eulàlia ha colocado una pareja de niño/niña medio disfrazados. Él lleva un sombrero que le va grande y ella un velo de novia que se retoca suavemente con la mano. Con una mano el niño sostiene una bolsa que parece el saco de dinero de una película del oeste, y con la otra enlaza activamente el brazo de la niña que pasivamente se deja enhebrar. En esta fotografía, la niña y el niño reproducen una imagen de hombre y mujer adultos, en una situación ritual, la boda, y representan también la célula familiar en la sociedad. Al poner en relación las dos imágenes (superior–inferior), la ternura y el rasgo de humor con que contemplábamos a esta parejita desaparecen por completo porque vemos que la aparente inocencia de la estampa es una cruda representación productora de ideología patriarcal sobre los sexos. El juego de niños/as se convierte en el aprendizaje para ocupar los lugares atribuidos a los sexos en el marco patriarcal.





Fig. 214 y Fig. 215

5.14. La primera etapa en el extranjero: Londres, Berlín, Japón

Eulàlia viaja a Londres en el año 1980 y vive un año allí. Después vuelve a Barcelona para solucionar un pleito que había interpuesto contra una editorial por incumplimiento de un contrato.[598] Vuelve a Londres para despedirse y viajar después a Amsterdam y a Berlín, esta última una ciudad que la atraía mucho por el rico movimiento cultural *underground* que existía. De hecho, algunas obras suyas ya habían visitado aquella ciudad en el año 1977, dentro de la muestra de arte de las *Semanas catalanas* en Berlín.[599] Tenía planes para estar seis meses pero decidió quedarse más tiempo. Allí realizó unos cursos en la universidad, en el Departamento de Comunicación Visual de la Facultad de Bellas Artes y pudo disponer de recursos materiales (talleres e instrumentos) para realizar sus propios trabajos. El estatus de estudiante le permitió conseguir permiso de trabajo para solucionar el tema de la subsistencia material.[600] Su estancia en esta ciudad fue de nueve años y aunque pudo beneficiarse de facilidades que obtenía como estudiante, no todo fue agradable, porque aún se respiraban algunas actitudes hostiles hacia los extranjeros, según la artista una herencia de la historia trágica de aquel país.

En la Universidad de Berlín obtuvo su diplomatura en Diseño gráfico, estudios que le fueron muy útiles para profundizar en técnicas utilizadas en sus trabajos de *collage* y también para profundizar en su interés en la cultura oriental, porque se apuntó a cursos de chino clásico y moderno, etnología asiática, ciencia de las religiones y sinología. Así se nutrió de unos conocimientos que la impulsaron, años más tarde a viajar a Japón (realizó una estancia primero de 7 meses y después de dos meses)[601] y a China, país en el que vivió desde septiembre de 1991 hasta marzo de 1997.

---

598 Una editorial le había encargado realizar el diseño gráfico de un libro sobre cementerios con fotografías de Colita -a quien Eulàlia conocía- y de Pilar Aymerich, y con textos de Carme Riera. Su propuesta es modificada constantemente por la editorial y no consigue un acuerdo. El libro se publica sin que aparezca en los créditos su colaboración, que finalmente es utilizada parcialmente y no recibe las últimas remuneraciones acordadas por el trabajo realizado. Finalmente pierde el pleito con la editorial. Le queda un mal recuerdo del trabajo con Marta Pessarrodona, que supongo era la que llevaba el tema, porque Eulàlia habla de ella como interlocutora.

599 Cirici, Alexandre. L'Art català a Berlín" en *Serra d'Or*, n º229, (octubre), 1978: 19- 21 y en Combalía, Victòria. "Tot sobre les Setmanes catalanes a Berlín" en *Artilugi*, nº4, 1977. Siempre citada como representante del "arte sociológico".

600 Según me cuenta, trabajó con unos matemáticos que publicaban una revista, en un despacho de arquitectos, en un geriátrico, en un hospital, en un departamento de fotografía…. También en otro periodo, dio clases de español.

601 En Japón aprendió a hacer "papel a mano" y resultó, como me comenta, "una experiencia increíble, muy mágica, que te aportaba cosas que no podría explicar". Su intención

Los años en Berlín fueron intensos, y desde allí también mantuvo contacto con la escena artística catalana y española. Como he comentado, realizó encargos para la revista *Canigó* y también participó en algunas muestras colectivas. Por ejemplo, el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, Extremadura, con motivo del DACOM (Día de Arte Contemporáneo) incluyó su trabajo, "*…Inventemos también nosotros…"* (1976), al lado de una pieza performance de Nacho Criado, un concierto zaj de Ester Ferrer, una instalación de Concha Jerez, una obra de Rita dalle Carbonare, y un "ambiente" del mismo Wolf Vostell en un programa para el mes de agosto de 1983 que también incluye una muestra de artistas polacos de vanguardia y una conferencia sobre Dalí.

Desde Berlín realiza una colaboración para una revista francesa, *Doc(k)s,*[602] que dedica un número a la creación alemana. La incluyen como artista afincada en Berlín. Eulàlia presentó un trabajo que había iniciado hacía años en Barcelona, a mediados de los 70, sobre las cárceles, que tituló ***Kommentar*** (1982).

Después realizó serigrafías sobre papel en una edición de 3 ejemplares. El tema fueron las prisiones. Su interés por visitar las cárceles la había llevado a solicitar un permiso del Ministerio en Madrid, que obtuvo conjuntamente con una beca para realizar este proyecto. Sin embargo, en aquel momento no lo pudo realizar porque, según recuerda, el director de la prisión Modelo de Barcelona no le permitió la entrada. Finalmente, pudo conseguir autorización para visitar la prisión acompañante del Defensor del Pueblo y pudo escuchar las conversaciones de los internos con esta figura, aunque no le permitieron hacer fotografías en el interior de la prisión. En la cárcel de mujeres de Barcelona, Wad–ras, tampoco pudo hablar con las reclusas. La intención que tenía la artista en este proyecto era: "desemascarar la violència en que viu i prospera una societat clasista".[603] El tema de los prisioneros/as y su situación en las cárceles españolas habían sido importante y controvertido en el periodo final del franquismo entre los y las intelectuales catalanes y españoles[604] y este trabajo de

---

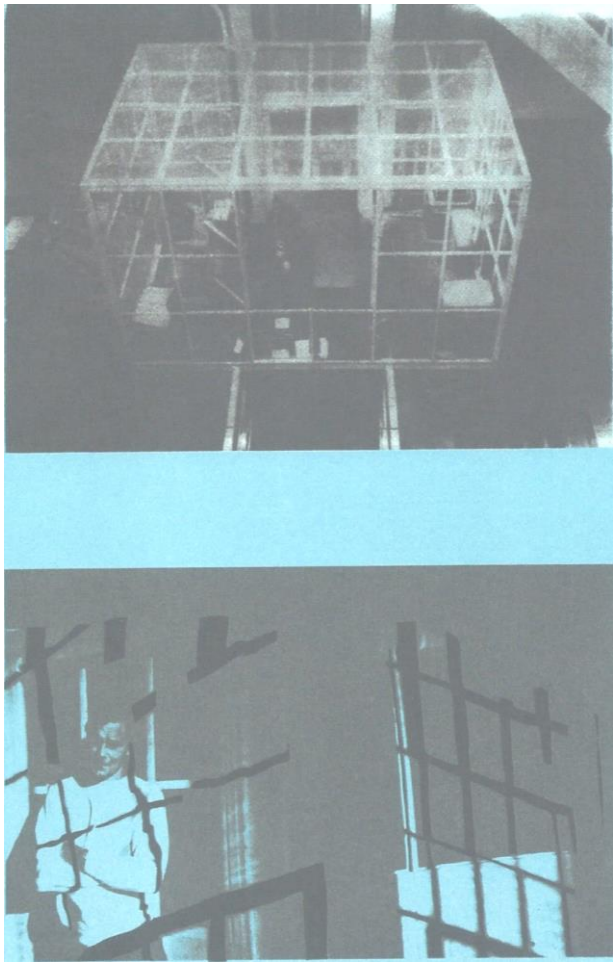
en aquel momento era volver a Barcelona y enseñar estas técnicas japonesas del papel. Para ello se puso en contacto con algunas personas, ofreciéndoles cursos, pero no encontró posibilidades a corto plazo.

602 *Doc(k)s*, núm 54. Les Alemands. Printemps, 1983.

603 Teresa Grandas la recoge en una declaración de Eulàlia, en una carta dirigida a la galerista Marisa, de la Ciento, enviada el 29 de enero de 1983 desde Berlín. Grandas, Teresa. *Op. cit*., 2013: 30.

604 Grandas, Teresa. *Op. cit*., 2013: 29-30.

Eulàlia muestra un ejemplo del sentido paradigmático de dicho el tema para la generación que vivió el tardofranquismo.


Fig. 216

Para la publicación francesa, la artista seleccionó una serie de imágenes de interiores y exteriores de las cárceles que habían sido publicadas en los medios y las combinó con otras imágenes que remiten de alguna manera a la temática: unas llaves, una ventana de una casa particular que refleja las sombras de los barrotes, una mirada desde un interior hacia afuera por una ventada barrada que nos deja ver un sucio patio interior sucio donde tres orondos gatos toman el sol…

Su presentación en la ciudad de Berlín fue en la exposición “Two Women in Conceptual Art. Eulàlia Grau – Denise Marika” en la Galeria Ars Viva de la ciudad de Berlín (8 de octubre–5 noviembre, 1983) acompañado de dos de sus trabajos anteriores: *…"Inventemos también nosotros"…* y *Discriminació de la dona,* del 8 de

octubre al 5 de noviembre de1983.[605] Se editó un primer catálogo documental de la obra de la artista, aunque Eulàlia siguió tratándolo más bien como una publicación.

En el año 1983, la obra de Eulàlia se incorporó a la que puede considerarse una de las primeras iniciativas que sintetizaba momentos relevantes del conceptual y se proponía rescatarlos del olvido, la exposición, *Fuera de formato*.[606] En la breve línea añadida a su currículum, la reseñan como una artista que vive en Berlín Occidental. Las obras reproducidas en el catálogo son: *Etnograía I*, 1973–74, y *Etnografía II*, 1973–74, *La cultura de la muerte*, 1975, El *Cancionero de los hombres*... 1975, *El cartel Desarme–desarrollo*, 1979 y una foto de la instalación*...Inventemos también nosotros...* en la UAB, 1980.

En la Galería Werstatt, Eulàlia realizó otra muestra al año siguiente, en 1984 en la que volvió a presentar *Discriminació de la dona* y dos trabajos nuevos.

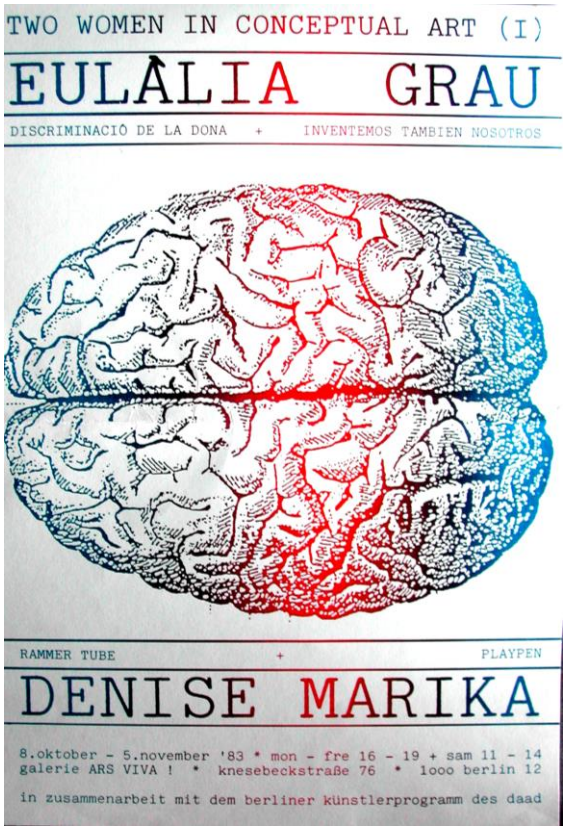


Fig. 217

605 *Eulàlia. Inventemos también nosotros. Discriminació de la dona.* Berlín: Galerie Ars Viva!, 1983.

606 *Fuera de Formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1983.

5.15. Monográfica en Terrassa: "Eulàlia–*Etnografía*", 1986

- ***De Portentis* (1985–86).**
- ***Cläre* o Klara (1985–86), en Werksttat–Galerie, Munich, (con *Discriminació de la dona* y *Klara*) 4–30 julio, 1984,; Plan B, Toquio, Japón.**
- ***Casaments* (1985–86).**
- ***Chikatetsu–u–bahn* (1985–86).**
-

El nuevo espacio para arte contemporáneo de Terrassa, su ciudad natal, la invitó a realizar una individual, después de Francesc Abad y Miralda, en un ciclo de arte alternativo titulado: Catex'86 y organizado por Santi Rifà. Eulàlia estaba viviendo en Berlín. Esta exposición significó una reaparición de la artista en el circuito nacional, cuando muchas/os le habían perdido un poco la pista. **"Eulàlia–*Etnografía*"** es la exposición que presentó del 18 de diciembre de 1986 al 6 de enero 1987 en Terrassa, e incluye diversos nuevos trabajos realizados con material de Berlín y de Toquio entre 1985 y 1986: *De Portentis* (1985–86), *Cläre* (1985–86), *Casaments* (1985–86), y *Chikatetsu–u–bahn* (1985–86).

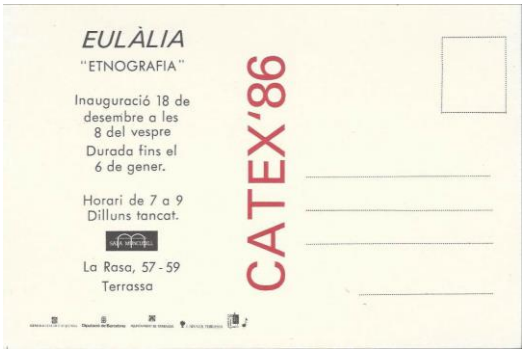




Fig. 218

Tal y como indica el título de la exposición, la artista parece querer retomar su mirada más "etnográfica" y con sus primeros trabajos. Pero en estas obras del 85–86 ya no le interesan únicamente las imágenes de los media ni con fotos hechas por colaboradores suyos, sino con las fotografías en color realizadas por ella misma en las dos ciudades donde ha estado.

En el caso de *De Portentis* (1985–86), se trata de un fotomontaje que presenta 17 fotografías a color de 160 x 120cm. Presenta una serie de personajes con la cabeza colocada en el pecho. Según me explica, su intención es situarlos en los "límites" de lo humano, es decir, entre lo humano y lo monstruoso, lo realista y lo simbólico, como las cartas de un tarot. La obra se origina en la vivencia que tiene de Berlín, del barrio y la calle concretamente donde vive. Su apartamento de estudiante está situado cerca del antiguo muro de Berlín, concretamente de la calle que se había degradado mucho. Cada día veía circular por la misma calle a un variado número de personas, algunas de las cuales habían vivido desde siempre en el barrio, y otras que lo habían ido habitando o utilizando a medida que se convertía en una zona marginal: mujeres en situación de prostitución, drogadictos… Para Eulàlia, los confines de Berlín, sus zonas limítrofes, son metáforas de los confines de la tierra, recordando los dibujos de la Edad Media en los que se representaba el final del mundo como una zona limítrofe donde las especies monstruosas habitaban, más allá de lo conocido... Para Eulàlia, esta zona representaba el desconcierto que provoca todo aquello y todos aquellos que nos son desconocidos y a los que nos enfrentamos con prejucios. La crítica Gloria Picazo hace el texto de presentación de esta serie en el catálogo de la exposición en el que nos explica que Eulàlia, en *De Portentis* ha construido un personal tarot a partir de una mitologia propia elaborada a partir de la más absoluta normalidad social: “ Homes, dones, vells, parelles, nens captats instantàniament mitjançant la càmara fotogràfica,

en actituds també absolutament normals; en situacions de joc, de lleure o de treball, dins els marcs estrictes i tediosos de la quotidianitat". [607]

Cläre o *Klara* (depende de donde se expone) está compuesta por 100 diapositivas en blanco y negro, 75 diapositivas en color. Era una instalación audiovisual con música del XIV (la Misa de Tournai) sobre la que se sobreponía la grabación de la voz de una amiga, Brigitte, mientras recitaba en un francés con cento alemán textos panegíricos y sermones de un prelado, Jacques–Bénigne Bossuet, sobre la muerte. Las imágenes proceden de los cementerios de Leinenstrasse, al sur de Berlín. La presentación en el catálogo fue a cargo de Maria Aurèlia Capmany, que recupera la idea sobre la que había versado su presentación de la obra *Discriminació de la dona*. Capmany considera que la artista nos lleva a "descubrir, a través de la visibilidad, el contraste absurdo de las cosas" y, esta vez, se ha fijado en detalles que señalan una dimensión trascendente de la realidad, donde aparece el amor y la esperanza como guías que orientan la mirada.[608] *Cläre* también fue una pintura emulsionada que viajó a diversas muestras, como la exposición itinerante "Das Andere land".[609] La pieza también se realizó en formato de *collage* fotográfico.

---

607 Picazo, Gloria. "De Portentis" en *Eulàlia "Etnografia"*. Terrassa: Amics de les Arts, 1986: 7.

608 Capmany, Maria Aurèlia. "Eulàlia" en *Eulàlia "Etnografia"*. Terrassa: Amics de les Arts, 1986: 15.

609 *Das andere Land. Aülandische Künstler in der Bundesrepubil*. Berlín, Bodum, Frankfurt, Saarbücken, Stuttgart, München, Hannover, Ludw, Shafen, 1986-87.



Fig. 219

Tanto en la serie *Casaments* (1985–86) como en *Chikatetsu–u–bahn* (1985–86), los contrastes entre imágenes ya no tienen tanto peso. Parecen centrarse más directamente de una experiencia personal. En *Casaments* agrupa fotos de 20 parejas (18 x 24cm c/u), de la serie "Casaments– marriages" que está compuesta de muchas más. *Chikatetsu–u–bahn* fue una instalación hecha a partir de 40 fotos (18 x 24 cm c/u), tomadas en el metro de Tokio, y una serie de 40 fotos de la misma medida tomadas en el metro de Berlín. La foto se convierte aquí en un documento–souvenir del viaje, un flash de lo anecdótico, del lugar donde se posa la mirada de aquella persona ajena a la cotidianidad del contexto y que encuentra detalles de aquello diferente, curioso, incomprensible o ridículo, o por el contrario, aquello que le recuerda lo común o lo que conoce demasiado bien. En general, el ojo de Eulàlia se detiene en la invasión de la cultura del consumo y la consolidación de las desigualdades sociales. La serie se abre y se cierra con la fotografía en blanco y negro de dos mendigos en el metro que interpelan con la mirada frontal al espectador/a, aunque su rostro queda desdibujado.



Fig. 220

De la exposición dan noticia varias crónicas en los principales periódicos locales.[610] La más extensa e interesante es la de Santi Rifà. Destaca el interés de Eulàlia por temáticas transversales a lo largo de su trayectoria: la desigualdad de las relaciones entre mujeres y hombres y las desigualdades sociales.[611] También la crítica Gloria Picazo, en las páginas de una revista europea de arte, *Nike,* le dedica un artículo y señala un nuevo tema nuevo de interés de Eulàlia "el sentido del viaje, entendido como un cruce de espacios geográficos, pero también de encrucijada de culturas".[612] Maria Lluïsa Borràs desde *La Vanguardia* reseña las tres individuales de los artistas de Terrassa y duda de la comprensión que pueda obtener el trabajo de Eulàlia en nuestro territorio.[613]

5.16. La estancia en China

El viaje a la China vino motivado por su interés en conocer más profundamente y de cerca la cultura de este país, una temática que había empezado a estudiar en Berlín. Al principio, obtuvo un visado de turista que tuvo que renovar y después consiguió

610 R.A.V. "Catex 86: una proposta d'avantguarda" en *Al vent*, nº88; Rifà, Santi. "Terrassa i les noves propostes" en *Diari d'Art* (St. Cugat el Vallés), (julio), 1986; "*Eulàlia* Grau de Berlín a Terrassa" en *Claxon*, (22-28 diciembre), 1986; "Exposició d'Eulàlia Grau a la sala Muncunill" en *Diario de Terrassa*, (24 de diciembre), 1986.

611 Rifà, Santi. "Sala Muncunill. Santuari de la Modernitat" (fuente desconocida): 4

612 Picazo, Gloria. "Sala Muncunil" en *Nike. New Art in Europe*, nº 17.

613 Borràs, Maria Lluïsa. "Arte en Terrassa" en *La Vanguardia* (martes 31 marzo), 1987:60.

permiso para instalarse por un largo periodo. Se inscribió en cursos de caligrafía oriental pero, según recuerda, resultaron decepcionantes.

La estancia en China fue una experiencia radicalmente nueva que la confrontó con grandes dificultades y grandes descubrimientos. Conoció directamente el control absoluto que ejercía el gobierno de Den Xao Ping y al que también estaban sometidos los extranjeros. Fue víctima de los teléfonos intervenidos, correspondencia controlada, vigilancia continua, falta de intimidad, controles policiales, control de espías y también tuvo que vivir la dificultad de ser extranjera: largos viajes en tren en búsqueda del visado, estancias impersonales en residencias de estudiantes y hoteles… Cuando me lo contó, me dio la sensación de estar escuchando una ficción, pero se trataba de una experiencia que ella recordaba haber vivido con verdadero terror. La segunda parte de este *thriller*, la vivió en la embajada española, porque se acuerda que también desconfiaban y querían controlar sus movimientos y consideraban sospechosas sis acciones en aquel país. Recuerda que llegó a China con el deseo de aprender de la sabiduría de una cultura milenaria y, en cambio, el control agobiante y la falta de libertad la llevaron a sentirse fuera de lugar: "...fui porque me interesaba la cultura antigua china y acabé aburriéndolo todo".[614]

En China no realizó ninguna exposición. Es un periodo en el que viaja, estudia mitología y descubre el país y a sus gentes. Su experiencia de "Oriente" se completa con el viaje a Japón para realizar cursos sobre el papel hecho a mano. Decidida a quedarse durante un periodo más largo de tiempo, vuelve a Barcelona porque su madre enferma repentinamente de forma grave. Recuerda que llegó a la ciudad condal antes de Semana Santa, en 1997. Su madre murió poco después y ella decidió permanecer en Barcelona durante unos años sin abandonar aun así la idea de volver a la China.

En aquellos años ya empiezan a prepararse exposiciones puntuales que indican la necesidad de recuperar el trabajo creativo de la generación conceptual. La más importante fue la organizada en 1992 por Pilar Parcerisas y su equipo en el Centro de Arte Santa Mònica, titulada *Idees i actituds. Entorn a l'art conceptual a Catalunya 1964–1980,* que viajó también a Cornerhouse en Manchester y a la John Hansard Gallery en la Universidad de Southampton. Una operación historiográfica–política que intentaba enmarcar el trabajo de varios/as artistas catalanes/as bajo la etiqueta de:

614 Entrevista con la autora del 26 junio 2000 (documento en audio).

"Conceptuales del Sur".[615] En la entrevista que le hace Albert M. para dicha muestra, Eulàlia explica retrospectivamente lo que supuso para ella esa etapa y su concepción de la producción artística:

> "Efectivament penso que ens busquem nosaltres mateixos en allò que fem... El treball forma part de la meva vida, de les meves experiències quotidianes, dels problemes que em preocupen, però primer de tot som éssers humans i, després, som artistes; només a través del meu propi creixement personal puc desenvolupar l''obra, no pas viceversa".[616]

5.17. Apuntes finales

Eulàlia se afincó de nuevo en Barcelona a mitad de los 90. Su interés por las nuevas tecnologías informáticas le ha llevado a trabajar en la elaboración de páginas *web*, imágenes digitales y animaciones digitales que parten del mismo concepto de *collage* que la interesó en los inicios y a lo largo de la mayor parte de su obra. Los programas de ordenador le interesan porque le permiten llevar más allá su concepción del collage de imágenes digitales de los medios y asimismo, ha encontrado en internet una mediación muy buena para producir y hacer circular sus propuestas en la red sin intermediarios. Su idea de la autoría y de originalidad encuentra en la cultura de las nuevas tecnologías una legitimación y posibilidad nueva. La idea actual de que la creadora o creador puede "colgar en la red" su producción de una manera anónima para que esta sea accesible a la gente de manera libre y amplia, sin pasar por el circuito ni de las galerías de arte ni de los procesos industriales para su distribución y difusión, la apasiona.

Esta nueva etapa de su trabajo merece un estudio aparte que desarrolle también las exposiciones y colaboraciones múltiples que empezó a hacer desde que su obra pudo verse en la muestra *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* en el MACBA en 2005 y especialmente a partir de la exposición monográfica que le dedicó este mismo museo en el año 2013. Actualmente, Eulàlia es un referente para una parte de la generación de artistas jóvenes que trabajan en la tendencia

---

615 Figueres, Albert. "El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur" en *Catalonia* Cultura, nº 28, (marzo), 1992:

616 *Idees i actituds…Op cit.*, 1992: 132.

llmada “arte social y político”, entendiendo el arte como una forma de activismo. También es una figura interesante para explorar la relación de las artistas de los 70 con el feminismo a partir su inclusión en la muestra *A batalla dos Xéneros,* en el Centro Galego de Arte Contemporanea de Santiago de Compostela en 2007 y más recientemente en *Genealogías Feministas en el Arte Español*, en el MUSAC de León, 2010.

6. Conclusiones

Este trabajo de investigación reconstruye la trayectoria artística de Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia (Grau), principalmente en la etapa de las llamadas “prácticas conceptuales”, a partir de fuentes primeras y documentales e introduciendo la voz y el relato de las artistas. Las monografías incorporan también la recepción, el seguimiento y la valoración de la prensa especializada y perspectivas reflexivas sobre sus prácticas artísticas y su concepción de la creatividad.

Las tres artistas son conocidas principalmente por su participación en la historia de las prácticas conceptuales en Cataluña. La documentación que he reunido en esta tesis corrobora e ilustra detalladamente este protagonismo y aporta datos para poder estudiar sus obras. Sin embargo, esta investigación se propuso explorar más allá de la historia *modernista* del arte, para poder saber de sus procesos de trabajo, intereses y concepciones del arte y la creatividad, aspectos centrales que quedan en la sombra en los marcos interpretativos “neutrales” que se ha utilizado para estudiarlas. Efectivamente, a lo largo del proyecto se me hizo evidente que el marco del conceptualismo era insuficiente y no permitia leer y hacer historia de la diferencia femenina en el arte contemporáneo. Por tanto, la tesis deja constancia de la necesidad de abordar sus producciones a partir de nuevas perspectivas historiográficas que permitan ir más allá del discurso que se repite en las narrativas *modernista*s e impide ahondar en el estudio de su producción y conocer su pensamiento visual. Mi investigación pone las bases para leerlas a partir de genealogías de la creación y la creatividad orientadas por la sexuación del conocimiento.

Por este motivo, he señalado la importancia de dedicar más atención a los temas de sus obras, a los intereses y objetivos presentes en sus trayectorias vitales y a debates específicos que se abren en sus vidas, en vez de dar por sentado que sus itinerarios y valores artísticos fueron los mismos que los de los artistas hombres de su generación, tal y como se ha contado. Como he querido subrayar, el escenario de la vanguardia catalana de los 60 y 70 es, por primera vez, mixto y este es un hecho significativo para la historia del arte que hace falta desarrollar.

Aunque mi intención no ha sido comparar ni relacionar los dispares itinerarios artísticos de cada una de ellas, han surgido algunas cuestiones comunes que merece

la pena comentar. Apunto las siguientes conclusiones generales para pasar después a señalar las que corresponden a los resultados del estudio de cada uno de los casos.

En primer lugar, a partir de sus biografías se hace evidente que es muy importante investigar las circunstancias que moldearon la formación de estas artistas pues no son comparables a las generaciones de mujeres anteriores a ellas. En los manuales de historia del arte de los 60 y 70, estas artistas parecen surgir de "la nada", como si su llegada al escenario del arte fuera lo más natural y normal del mundo. Sin embargo, hemos visto que las consecuencias de la guerra civil y el trauma social y cultural que esta supuso fue un hecho significativo que tuvo consecuencias directas en sus vidas: en las relaciones con sus progenitores, especialmente con sus madres, un hecho que tiene un peso muy importante en el desarrollo de sus trayectorias, y en la necesidad de encontrar un lenguaje capaz de expresar con verdad aquello que vivían o querían contar. La relación (o falta de relación) con la madre y la presencia de los conflictos y demandas que se generan en este vínculo son un aspecto fundamental que he detectado y creo relevante situar como uno de los núcleos de trabajo a desarrollar en una historia del arte sexuada en femenino.

La presencia de las artistas catalanas en la vanguardia artística es una novedad muy relevante en la que hace falta profundizar histórica y simbólicamente. Como apunta la artista Donatella Franchi en su estudio sobre los 60 y 70 en Italia, hace falta explicar que la novedad "non sta tanto nella produzione di opere e di testi – le donne infatti hanno sempre creato– ma nella nuova coscienza di vivere la creatività." Por lo tanto, esta tesis aporta datos sobre lo que Franchi ha denominado la "novedad fértil", definida como la nueva conciencia que adquieren las mujeres en este periodo histórico respecto a las posibilidades y confianza en sus propios deseos y posibilidades. Se trata de artistas que empezaron a darse autoridad a sí mismas y a las demás mujeres, "deshaciendo roles y reinventando lenguajes".[617] En el caso de España, esta reflexión también enlaza con las investigaciones que se han hecho desde otros campos de estudii sobre lo que podría llamarse la "doble transición" (término de María Antonia García de León). Es decir, la participación de las mujeres en la transición a una sociedad democrática debe estudiarse a partir de la transformación que estaban haciendo respecto a sus propias vidas, a lo vivido y heredado de la sociedad franquista y patriarcal. En este sentido, sería importante continuar estudiando la vida

617 Franchi, Donatella. "La novità fertile" en Franchi, Donatella (ed.*) Matrice. pensiero delle donne e pratiche artistiche (Quaderni di Via Doggana)*. Milan: Librerie delle donne, 2004: 13.

de estas artistas en relación con los estudios sexuados en femenino sobre la transición catalana y española como el mencionado.

Asimismo, me he dado cuenta de que, en ninguno de los tres casos estudiados, la vocación artística llegó a través de la familia. Encontrar su vocación fue, en sí mismo, un difícil proceso personal en el que el arte no se concibe como finalidad, sino como uno de los caminos que contribuye otra cosa. Su dedicación al arte es, en sí misma, una singular revolución en sus propias vidas y, en ningún caso representa simplemente una opción profesional o de búsqueda de éxito social. El arte fue y sigue siendo un espacio que hace posible el acceso a un lenguaje propio y la posibilidad de encontrar lugar en el mundo. Por tanto, es difícil distinguir entre la vocación artística y un deseo muy imperativo de situarse con libertad en el mundo en tanto que mujeres; mujeres libres dispuestas a guiarse por sus dispares visiones. En el caso de Eulàlia Grau, la guía el deseo de independencia personal. En el caso de Silvia Gubern, descubrir y obedecer a una experiencia singular de lo trascendente. En el caso de Àngels Ribé, la necesidad de orientarse más allá de ideas y certezas, manteniendo una dimensión poética (abierta) del mundo que le permita vivir sin traicionar su sensibilidad.

Por otro lado, si seguimos el rastro de los dispares itinerarios creativos y vitales de estas tres artistas surge otra curiosa coincidencia: de entrada no estuvieron interesadas en matricularse en la Escuela de Bellas Artes (aunque más tarde Eulàlia cursó asignaturas por libre y Àngels Ribé finalizó la licenciatura cuando ya tenía una carrera artística notable). Este hecho es interesante para contrarrestar el tópico que circula y afirma que a las mujeres les estaba prohibido hacer estudios de Bellas Artes (durante una entrevista que realicé a Fina Miralles, la artista también me corroboró que la Escuela de Bellas Artes era en su tiempo una opción mejor vista para las mujeres que para los hombres). Las tres mujeres, en su juventud, prefirieron formarse al margen de los esquemas unidireccionales de los programas e instituciones oficiales y las tres coinciden en señalar que los estudios en Bellas Artes les resultaban anacrónicos y poco útiles para desarrollar sus aspiraciones, que eran muy variadas. Se formaron buscando aquellos referentes a su alcance –en disciplinas diversas– para aprender lo que cada una intuía que le era necesario y cuando les fue necesario. La escuela de cine Aixalà, y sobre todo el círculo de diseño de Milán, fue muy importante para la joven Eulàlia. El diseño marcó su primera formación, aunque luego lo abandonó como posible profesión. Las escuelas Elisava y Eina fueron para Silvia

Gubern un espacio privilegiado, de relaciones y educación. De ahí podemos deducir que el joven mundo del diseño en lacCataluña de los años 60 fue un ámbito que contribuyó significativamente a impulsar la creatividad y canalizar la búsqueda de lenguaje de una buena parte de mujeres. La cerámica, la sociología y la experiencia del viaje a París fueron algunas de las vías que Àngels Ribé escogió para desarrollar su propia formación.

También me he dado cuenta de que las artistas estudiadas no tenían referentes de artistas mujeres para poder medir sus ambiciones y horizontes en la escena del arte, durante su formación y cuando empezaron a figurar en él. Hasta donde me han contado, sus referentes artísticos eran exclusivamente masculinos y desconocen la tradición artística histórica femenina que tampoco estaba presente en los ámbitos de cultura progresista. Las artistas se lanzaron a desarrollar sus carreras a partir de un nuevo inicio, poner en juego su libertad y, a partir de los modelos de artistas del pasado, y de sus coetáneos masculinos en el arte catalán. La interlocución, en el caso de Silvia Gubern y de Eulàlia, con el crítico Alexandre Cirici, informado y además muy intuitivo, fue importante. Silvia Gubern reconoce a Ràfols Casamada como maestro. En el caso de Àngels Ribé, fue Kowalski y después la escena alternativa de los 70 en Estados Unidos, como hemos visto, principalmente nutrida de referentes masculinos en los ámbitos en los que se movía. En el caso de Eulàlia, su relación con el diseño italiano, protagonizado también por varones es esencial. En la mayoría de los casos las tres reconocen que sus compañeros artistas y los círculos masculinos de relación –en el arte y en la crítica– les funcionaron como orientación en el desarrollo temprano de sus proyectos. Con la perspectiva de este estudio podemos decir que ni su formación ni los contextos de relación donde se movieron les proporcionaron pistas para hacerse preguntas sobre lo que una mujer ponía en juego como pionera en la escena artística de vanguardia. Fue más tarde, y por circunstancias singulares en cada caso, cuando cada una de ellas inició un proceso que continúa abierto en algunos casos en este sentido.

En el desarrollo de la trayectoria temprana, al tiempo que buscaban crear obra de arte tuvieron que re–crearse a sí mismas. En el caso de Àngels Ribé, el hecho de firmar con la inicial, A. Ribé, al principio de su carrera artística es un dato significativo que nos indica la necesidad de la propia artista de abrirse camino en el ámbito de la cultura, una práctica que ha sido común en la historia de las mujeres. La historiadora Carolyn G. Heilbrun ha escrito sobre algunas de las estrategias utilizadas en este

sentido. Por ejemplo, el uso de pseudónimos, y llega a la conclusión de que se trata de un invento de las mujeres en momentos complejos para poder acceder al dominio simbólico que ofrece el lenguaje:

> "Las mujeres escriben bajo pseudónimo por razones profundas que requieren un examen escrupuloso. Como señala Gilbert y Gubar 'el pseudónimo [de la mujer] empezó a funcionar de manera más prominente como un nombre que confiere poder, como la marca de un bautizo privado de un segundo yo, un renacimiento que permite acceder al dominio lingüístico".[618]

La investigación me conduce a la evidencia de que tampoco entre las artistas estudiadas se crearon relaciones de amistad o de autoridad femenina, es decir, de complicidad y apoyo mutuo, aunque en los 70 compartieran los mismos o similares escenarios de difusión de sus prácticas. Muchas apenas se conocían. De sus relatos deduzco que circulaba una cierta reticencia a cultivar relaciones entre ellas, dado que, según cuenta Silvia Gubern, ella asumió la idea patriarcal de que las mujeres eran competidoras entre sí. En el caso de Eulàlia, las relaciones puntuales con el feminismo catalán de los 70 (Maria Aurèlia Capmany, las mujeres feministas de *laSal* y del *Bloc Feminista* de Tarragona) evidencia históricamente algo que estaba presente en sus pinturas emulsionadas y *collages* desde el inicio: una conciencia clara –aunque no explicita teóricamente– de que la diferencia sexual femenina y masculina era "objeto de estudio". Sin embargo, tampoco en su caso este hecho la impulsa a trabajar en la diferencia de ser mujer como valor simbólico. Su interés será el análisis de las representaciones sociales de las relaciones entre los sexos regidas por el poder del patriarcado aliado del sistema capitalista. Una perspectiva que hoy en día llamamos "de género", es decir, un análisis que señala la opresión femenina en el patriarcado, no la diferencia sexual como espacio de trabajo libre y político.

Los itinerarios artísticos de estas tres artistas no son representativos de un conceptualismo ortodoxo. No considero relevante debatir si eran o no conceptuales, sino abrir el estudio de sus trayectorias y obras a preguntas que generen contenidos temáticos que nos posibiliten saber más de lo que supuso convertirse en una artista de vanguardia en la sociedad catalana de los 60 y 70. Por otro lado, es importante tener

---

618 Heilbrun, Caroly G. *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul, s.A., 1994 (1988):130.

presente que el conceptual fue un pasaje en muchas de sus trayectorias y que la necesidad de desmarcarse de la escena de vanguardia –de manera temprana como hizo Gubern, o más tarde, como Ribé– y, sobre todo, de su contexto significante, no debe ser leído como un abandono del arte sino como una práctica de libertad femenina. Es decir, estos hechos indican que frente a las tendencias del momento prefieren arriesgarse a una "marginalización" de sus prácticas para mantenerse fieles a sus búsquedas personales que, como he apuntado, no son búsquedas artísticas sino inseparables de sus encrucijadas vitales.

Las artistas desarrollan unas concepciones del arte y de la creatividad que van elaborándose en paralelo a sus descubrimientos de vida. Aunque su ubicación en la escena conceptual les fue favorable al inicio, la narrativa histórica que las ancla en aquel marco resulta insuficiente para valorar su aportación. Para escribir una historia del arte que introduzca la diferencia sexual como fuente de sentido no nos basta con mantener los nombres de las artistas en las revisiones del conceptualismo y contentarnos con decir que la escena de vanguardia conceptual era mixta. Tampoco es suficiente detenernos en investigar las relaciones puntuales con las feministas de la época, como he demostrado. El reto que surge de este proceso de trabajo es la creación de preguntas y contextos de interpretación que sean capaces de leer aquellos movimientos que desbordan nuestras previsiones.

Me he dado cuenta de que este desplazamiento en el objetivo de la historia del arte solo es posible si atendemos a las concepciones singulares de la creatividad de cada mujer e intentamos poner palabras nuevas a estos recorridos inéditos por el paisaje del arte. El conceptual aparece en esta investigación como un pasaje en un itinerario creativo mucho más largo. Con la palabra "pasaje" también he querido remitirme teóricamente a la idea que Carla Lonzi, crítica de arte italiana, apunta en su último libro:[619] la importancia de reseguir los "pasajes de experiencia" en las vidas de las mujeres para desplazarnos de las formas preestablecidas que reducen la dimensión histórica de sus vidas, eliminando aquellas experiencias que no son asimilables a las de ellos, como, por ejemplo, la maternidad o la relación vital con el hecho creativo.

Otra de las conclusiones de este estudio tiene que ver con la crítica de arte que en su momento resiguió los itinerarios de estas artistas. A lo largo de la investigación he

---

619 Lonzi, Carla. *Armande sono io!* Milán: Scritti di Rivolta Femminile, 1992.

apreciado que los/as escritores/as de arte tienen interés en dejar constancia de las exposiciones de estas artistas, especialmente al inicio de sus trayectorias, cuando sus obras pueden leerse como parte de la escena de vanguardia en los códigos que Cirici va inventando. Sin embargo, se ocuparon muy poco de aproximarse a los contenidos de sus producciones –con las excepciones comentadas– y no existen prácticamente artículos de fondo sobre los temas de sus trabajos. La obra de Eulàlia fue la que recibió más atención mediática. Quizás porque sus exposiciones en Madrid también consiguieron atención de la crítica de aquella ciudad y su obra incluía una dimensión social más comprensible en los códigos de la época. Sus obras tratan de las desigualdades sociales y las injusticias que se podían reconocer en el paisaje social y mediático, y estaban claramente relacionadas con los debates sociales de las izquierdas masculinas y del feminismo de la emancipación.

En el ámbito de la historiografía de "recuperación", mi conclusión es que el interés y reconocimiento por las trayectorias de estas artistas ha llegado muy tarde respecto a sus compañeros de generación. Observamos que tienen poquísimos catálogos de exposiciones monográficas a lo largo de toda su trayectoria. Cuando se les ha dedicado la exposición "de recuperación", no se ha destinado suficiente presupuesto ni voluntad para profundizar a partir de textos, seminarios y jornadas de acompañamiento que nos hubieran ayudado a abrir un campo de investigación real e interesantísimo para las nuevas generaciones sobre las artistas catalanas y la vanguardia conceptualista. Aunque cabe celebrar estas exposiciones, porque finalmente nos han permitido ver sus obras desempolvadas, reconstruidas y finalmente catalogadas en el museo de arte contemporáneo de la ciudad –en el caso de Àngels Ribé y de Eulàlia– sus trabajos se han vuelto a ubicar bajo una etiqueta y un enfoque cuestionable. Es paradójico que la etiqueta del "proto–feminismo" sea la que produzca, en los dos casos, una reducción de perspectiva. En el caso de Eulàlia, vuelve a ser una etiqueta que si bien la artista no rechaza, tampoco asume ni trabaja desde premisas explícitas. En el caso de Àngels Ribé, la etiqueta oscurece de nuevo la comprensión de su búsqueda artística, más enraizada, como he comentado, en una cuestión del "cuerpo a cuerpo" con las posibilidades expresivas del lenguaje. La retrospectiva de Silvia Gubern está todavía por llegar y esperemos se plantee enlazando la producción de la etapa conceptual con una genealogía de la espiritualidad libre de las mujeres, un ámbito de trabajo importante actualmente en la historiografía feminista.

Conclusiones específicas de cada una de las monografías

Silvia Gubern

Este trabajo de tesis, aporta, en el caso de Silvia Gubern, una primera redacción de su trayectoria en gran parte inédita y documentada con detalle. Supone una ampliación de fuentes (respecto a las utilizadas en la monografía del 1995) y una aproximación a su itinerario creativo, visto por primera vez de manera detallada, con ilustraciones de documentos inéditos, acompañada de imágenes puntuales de sus obras, y teniendo en cuenta de manera explícita la voz de la artista en la memoria de los eventos.

Respecto a su primera producción, su obra pictórica, esta investigación llega a varias conclusiones. El estudio de sus inicios desmiente la idea de que no existieran posibilidades para una mujer que quisiera ser pintora en la década de los 60 en España. Silvia Gubern inicia una carrera artística con normalidad y obtiene premios, éxito y reconocimiento social. Sin embargo, me he dado cuenta –como testimonian crónicas y notas que he ido leyendo en la revista *Serra d'Or* y en catálogos de exposiciones colectivas con las que me he cruzado– que han habido otras muchas mujeres artistas catalanas en el siglo XX. Silvia Gubern no es una excepción en la lista de mujeres artistas de los 60, pero sí representa un vínculo real entre las artistas que exponían en los Salones de Mayo y eran tratadas al margen de la historia del arte catalán y el circuito que hace posible que la obra de una artista cuente significativamente en la historia de la vanguardia. Se trata de la primera pintora que forma parte del elenco de nombres que se barajan como "jóvenes herederos de la tradición vanguardista de la pintura catalana" en la segunda mitad de los 60.

Creo que su caso presenta un hecho insólito que pasa desapercibido en el discurso histórico canónico. Poco después, ella y sus compañeros de aventura vital y plástica –Jové y Galí– representarán también la ruptura de esas esperanzas y pronósticos. En su caso, las conclusiones de este episodio son más graves, porque la historia del arte catalán no ha considerado a ninguna otra pintora como referente de la tradición catalana de vanguardia a partir de entonces – sí alguna escultora, como Susana Solano.

Respecto a la primera producción, esta investigación me llevó a un interesante descubrimiento. Constituye un conjunto de obra (pintura y escultura) representativa del

pasaje de las artistas catalanas por el *pop art*. Es cierto que Silvia Gubern estuvo incluida en la exposición *El llegat del Pop art a Cataluña* en el 2004, pero, como he comentado, aquella exposición presentó piezas de Gubern que no se correspondían a la etapa en que su obra fue considerada "pop". De manera que merecería la pena estudiar las pinturas que formaron parte de su primera individual en el *British Institut* de Barcelona en 1964 y las esculturas en polietileno y madera pintadas, a la luz de las nuevas investigaciones que se están realizando actualmente sobre el papel que cumplió el "pop"en la obra de mujeres artistas.[620] Creo que merecería la pena hacer un trabajo de localización de un conjunto de estas obras y plantear la posibilidad de una exposición de investigación –junto con obra de otras mujeres artistas que se apuntaron a la estética "popera" en los 60 y principios de los 70. La idea no sería decir que también tenemos *pop art* en Cataluña sino entender para qué recurrieron al "pop" estas artistas en la búsqueda de un lenguaje que canalizara sus experiencias e ideas sobre la cultura de masas y cuáles fueron sus temas de trabajo. Una iniciativa en la que ya he dado un paso adelante escribiendo un artículo en colaboración con la Dra. María José González en el que planteamos esta hipótesis a partir de obras de Silvia Gubern y de otras dos artistas catalanas: Carme Aguadé y Mari Chordà.[621]

La aproximación que propongo al episodio del grupo de "El Maduixer" difiere del breve y mítico apunte que se da en la historia del conceptual catalán. Las dos iniciativas más repetidas en los manuales de conceptualismo catalán y español son la exposición en el "Jardí del Maduixer" (1969) y el vídeo *Primera muerte* (1970) y son consideradas experiencias pioneras del conceptualismo catalán y del videoarte en España respectivamente. Pero si nos quedamos en estas interpretaciones perdemos la posibilidad de explicar lo que en realidad fue una experiencia mucho más compleja y reveladora. En esta investigación, me he detenido en estudiar la vivencia de Silvia Gubern en "El Maduixer". A partir de aquí he comprendido que es fundamental revisar la mitología de progresión hacia la modernidad que atraviesa la historia del conceptualismo en Cataluña porque afecta también a la mitología de la libertad de la emancipada que heredó mi generación. El estudio debería ser ampliado y completado recogiendo datos y la vivencia de todos los protagonistas (Jordi Galí, Antoni Llena, Àngel Jove principalmente). Sería muy importante estudiar las diferentes búsquedas artísticas que convivieron y se gestaron en relación de amistad libre en el grupo, y

620 La investigación y artículos de Isabel Tejeda Martín sobre Ángela García Codoñer, Isabel Oliver, Ana Peters, y Rosa Torres.

621 Bassas Assumpta y González, María José. "Pop art and Female Sexual Difference in Catalonia in the 60s: Carme Aguadé, Silvia Gubern, Mari Chordà" (pendent de publicació). .

observar de qué manera cambió la política sexual para ellas y para ellos, a partir de sus concepciones estético–éticas de la vida. “El Maduixer” representa para Silvia Gubern un periodo y un entorno fundamental para el descubrimiento de su concepción canalizada del dibujo y de la palabra poética. Por otro lado, los años de Gubern en convivencia con el grupo son esenciales para un caso temático que se proponga estudiar las vivencias y decisiones sobre la maternidad de las artistas de la vanguardia catalana, un tema que no existe todavía en nuestro ámbito de trabajo crítico. Por todos estos puntos, creo que valdría la pena impulsar un guión para un documental sobre el grupo, mejor que en una exposición, dado que lo interesante sería no centrarse en la producción artística sino en la vivencia de sus protagonistas y de las personas que se aproximaron, e intentar no convertir en fetiches los objetos y la documentación sobre lo que fue una experiencia de vida muy singular en la Barcelona de la segunda mitad de los 60 y principios de los 70.

Respecto a su papel en el conceptualismo, mi conclusión es que además del valor histórico que tiene, la singularidad de sus propuestas se encuentra en la temática simbólica que introduce, a contrapelo, en la práctica conceptual. Quizás este hecho es el que genera la dificultad de lectura de su obra en la época, porque la recepción crítica no espera encontrar contenidos ni figurativos ni simbólicos en las prácticas conceptuales y las de Silvia se estructuran desde ahí. Alexandre Cirici lo detecta en varias ocasiones, pero no dispone quizás de los referentes para leer en profundidad esta especie de “conceptual simbólico–espiritual”, si así lo quisiéramos llamar. A diferencia del interés del conceptual por la literalidad, en la obra de Gubern descubrimos que destaca un interés por la dimensión simbólica de las formas, de las palabras, de los materiales, de los colores. Por eso, no consideraría la producción de Silvia Gubern como conceptual ortodoxa, pero tampoco contra–paradigmática. Creo que se trata de una obra que pide un amparo teórico diferente.

A mi entender se trata de un lenguaje que podríamos llamar de “simbología combinada” (simbolismo de formas, figuras, composiciones, color y posteriormente materiales)., para hacer esta labor de estudio detallado de su obra pictórica, dibujos y esculturas, precisaríamos de estudiosos/as que conocieran el lenguaje simbólico de diversas tradiciones culturales e identificaran los símbolos que aparecen recreados o reinventados en los dibujos y pinturas de Gubern. Sería interesante plantear un ejercicio de interpretación a la luz de esos conocimientos, dado que como ella misma

plantea, a menudo se trata de mensajes encriptados que recibe y que ni ella misma sabe descifrar del todo.

El estudio de su producción de dibujos es otro campo especialmente interesante para trabajar. Existen varias dificultades: la mayoría de dibujos no están datados, la mayoría están hechos en papeles poco nobles y se encuentran actualmente en lugares poco apropiados para su conservación, principalmente en casa de la artista. Sería muy importante que, en breve, los dibujos se registraran, catalogaran y se almacenaran en buenas condiciones de mantenimiento para poder, en el futuro próximo, facilitar el acceso a investigadoras/es para su estudio. Sería importante que se digitalizasen los más relevantes (existen una gran cantidad desde 1963 hasta la actualidad). La producción de dibujos registra y sintetiza muy bien el bajo continuo del singular y heterogéneo recorrido de Gubern por la creación y ofrece material para profundizar en los estados de percepción y de conciencia que podemos llamar "ampliada" que la artista describe como fuente básica de creación: una muestra de la concordancia entre el sentir y el ser, en relación con el cosmos. Como Silvia Gubern comenta: "El dibujo fue el vehículo que me conectó con la capacidad de explorar territorios desconocidos".

Hoy en día, Silvia Gubern forma parte de la historia del arte de vanguardia catalana como representante de las actitudes radicales y "puristas" (sin concesiones) de un grupo de jóvenes artistas que constituyen el mal conocido todavía grupo de "El Maduixer". Sin embargo, en la investigación emerge una figura diferente, con muchas otras dimensiones para explorar, especialmente si se considera que el descubrimiento y el desarrollo de la mediumnidad de esta artista nacen en el contexto de las prácticas efímeras. Su trayectoria podría alinearse a experiencias femeninas de la espiritualidad que, como ya he señalado, están siendo estudiadas en la actualidad a través de catálogos, monografías y exposiciones. Creo que la obra de Silvia debería leerse en estas coordenadas para poder entender su contribución real a la historia del arte del siglo XXI.

En el recorrido por su trayectoria, he descrito propuestas que hoy llamaríamos acciones o performances. Diría que en el caso de Silvia Gubern, no podemos hablar de una artista de acción porque estas no están presentes de manera central en su producción artística, pero en cambio sí forman parte de un lenguaje que utiliza de manera puntual y en el momento en que quiere hacer contundentes declaraciones de

principios esenciales, porque normalmente ha trabajado con acciones en los actos de inauguración de dos exposiciones suyas. He descrito con detalle unas cinco acciones muy diversas a lo largo de toda su trayectoria, aunque no estoy segura de si hizo alguna otra.

Cabe apuntar que no siempre son realizadas por ella personalmente. Excepto la de los años 90 y la recientemente realizada en homenaje a Alexandre Cirici en 2014, la mayoría no fueron anunciadas como tales en los documentos que he encontrado, ni tuvieron un título específico. Ella misma protagonizó la primera, como una acción de obertura en la también primera exposición de sus dibujos en la *Petite Galerie* de Lleida en mayo de 1969. Después vendría, cronológicamente, la organizada conjuntamente con los demás artistas del grupo de "El Maduixer" para la presentación del vídeo *Primera Muerte* (1970) en el Col·legi de Arquitectes de Barcelona (una acción colectiva con la que no estaba muy de acuerdo y que, aunque se inició, finalmente no se completó por desacuerdo entre ellos). La más conocida fue la que formó parte del evento *Natura viva, Natura morta* (1971) que realizó con la colaboración del bedel de la Facultad de Bellas Artes y que estaba en relación con una obra de Àngel Jové para el programa de actividades de la Galería Aquitània. En su exposición *Visions Quotidianas* en la galería Cadaqués en 1977, inauguró también con una acción en la que, como en la anterior, situó a un hombre como protagonista, esta vez colgado cabeza abajo. Finalmente, Silvia participa en uno de los actos que se organiza a principios de los 90 en un contexto de recuperación del arte de acción en Cataluña. Esta acción tiene por título "El tiempo pasa que es un primor" (1993) y la realizó una niña en el Palacio de la Virreina de Barcelona. A partir del año 2000, Silvia realiza otras acciones también puntuales que sería interesante estudiar en relación a sus prácticas de sanación a las que se ha dedicado en las últimas décadas como extensión también de su concepción de la creatividad. Este periodo y aspecto de su trabajo puede poner su actividad creativa en relación con otras artistas de vanguardia como Anna Halprin y Ligia Clark, cuyas prácticas artísticas aún hoy habitan espacios indefinidos en los que confluye el saber creativo con el terapéutico y el de sanación.

La lectura del itinerario de Gubern tiene también otras áreas de trabajo interesantes como son sus intervenciones puntuales en otros terrenos culturales (el diseño textil, el diseño de interiores, el diseño gráfico, la escritura). Silvia Gubern debería formar parte de la historia del diseño de los 80 y 90. Sus creaciones de diseño textil tienen un lugar importante en la confluencia de arte y diseño, relevante en Cataluña a lo largo del siglo

XX y especialmente en los años 80. En este sentido, es muy positivo que la historiadora del arte, Pilar Parcerisas dedicara un par de artículos a los diseños textiles de Gubern, y espero que otras historiadoras del diseño puedan profundizar en el futuro sobre la compleja convivencia de sus trabajos en el mercado con los del artista valenciano Javier Mariscal, que conoció a Silvia Gubern y aprendió de ella. Lo más interesante, desde mi punto de vista sería crear un caso de estudio sobre estos dos artistas en aquel momento –en el contexto de la reemergencia de Barcelona como capital del diseño– y poniendo en juego la diferencia sexual. Su dedicación al diseño sigue siendo parte de una concepción de la creatividad que va más allá de las disciplinas y aboga por continuar una de las líneas de pensamiento sobre la creación oscurecidas por el discurso *modernista*: la creencia en el embellecimiento de los entornos de vida, muy común en la historia del arte de otras mujeres en la vanguardia. Su caso podría ponerse en relación, por ejemplo, con el de Vanessa Bell, tanto por su interés común en el textil y la gráfica como por lo que representa el "Grupo de Bloomsbury" en tanto que enclave de personalidades creativas muy diversas que ensayan principalmente con sus formas de vida libre en una modernidad atravesada también por los cambios en la política sexual.

También considero que la obra poética de Silvia Gubern merecería estudio en el marco de la literatura artística de las segundas vanguardias, porque revela interesantes reflexiones sobre la creatividad mediúmnica y la creación "canalizada", o "al dictado", que no han sido investigadas en nuestro territorio en casos de mujeres artistas y escritoras.[622] En este sentido, me propongo llevar a cabo este trabajo en un futuro próximo, contribuyendo a la edición y publicación de algunos de sus textos y dibujos. La idea sería contar con varios ensayos: uno que estudie su producción poética y textual desde el punto de vista literario, y otro que ponga de relieve sus reflexiones sobre la concepción de la creación, con especial atención en la relación entre las figuras literarias y la iconografía que encontramos en las imágenes de sus dibujos, pinturas y esculturas. De hecho, la pintura de Silvia tampoco ha recibido atención académica. La crítica de arte la comenta con entusiasmo en su época pero

622 Existen trabajos sobre arte y mediumnidad tomando como estudio las prácticas de mujeres médiums que no tenían formación artística. Por ejemplo, una de las recientes investigaciones publicadas en forma de exposición y catálogo, es la llevada a cabo por la Dra.Pilar Bonet y su equipo sobre Josefa Tolrà: *Josefa Tolrà. Medium i artista*. Mataró: ACM/Ajuntament de Mataró, 2014. Sin embargo, desde el punto de vista de una artista, me debo remitir a los recientes trabajos sobre la sueca Hilma Af Klint y la suiza Emma Kuntz que conocí siguiendo la pista de los ensayos de la curadora Catherine De Zegher. Aquí en Cataluña no conozco referentes en este sentido.

no acaba de comprender su origen mediúmnico ni se atrever a leer el carácter simbólico de su iconografía. Se detiene en el "enigma o misterio" de su propuesta. Hay temas iconográficos que se repiten en dibujos, pinturas y poemas. Por ejemplo, la figura femenina con las piernas abiertas, una iconografía sobre la que he iniciado cierta reflexión en un artículo.[623]

Otro tema importante para seguir trabajando es la relación de Silvia Gubern con la naturaleza, una cuestión que también es relevante en la biografía y el arte de Àngels Ribé y en el de Fina Miralles[624]. Estas tres artistas comparten la concepción de una naturaleza habitada por el espíritu. Cada una utiliza códigos de lectura y términos diversos pero ambas se refieren a la naturaleza como interlocutora viva de mensajes cifrados o directos, y, por lo tanto, establecen con ella una relación que está en la base de su concepción creativa. Su idea del arte no es la misma en absoluto pero en este punto presenta una similitud de raíz y en mi opinión directamente relacionada con la diferencia sexual femenina. Considero que no es una casualidad que Miralles y Gubern hayan escogido vivir en entornos no–urbanos: Fina Miralles en Cadaqués y Silvia Gubern en Llinars del Vallés. En el caso de Àngels Ribé, cerca del bosque y cultivando un huerto ecológico. Sería importante profundizar más en sus relaciones con la naturaleza, tal y como ha hecho, por ejemplo, Sharyn Rohlfesen Udall con Emily Carr, Georgia O'Keeffe y Frida Kahlo. En aquel caso, según explica la investigadora, la naturaleza también tuvo un rol esencial en las obras de las artistas, tanto en sus pinturas como en una concepción determinada de la vida. Como apunta esta autora: "In a larger sense, each artist felt an interrelatedness between herself and all existence of all life fell on a continuum. Not a rational and scientifically framed nature, theirs is a nature of multiform energies." El estudio o el diálogo con la naturaleza también forma parte de la lucha de estas artistas por buscar lenguaje para expresar lo que está más allá de lo visible y las lleva a crear relaciones con el misterio y la espiritualidad, cada una en su propia cultura y entorno.[625] No se trata de asimilar la diferencia sexual

---

623 Sobre el tema de las manos, ver Bassas Vila, Assumpta. "Visions quotidianes i visualitats contemporànies: els dibuixos canalitzats de Silvia Gubern" en Bonet, Pilar (ed.). *Josefa Tolrà. medium i artista*. Op cit., 2014: 166. Sobre el de las piernas abiertas de mujer, escribí en Bassas Vila, Assumpta. "Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión" en Aliaga, Juan-Vicente y Mayayo, Patricia (eds). *Op. cit*, 2013: 227.

624 En el caso de Fina Miralles, vid. La tesis mencionada de la profesora Dra. Marta Pol. *Op. cit*., 2012, en el que cita mi artículo pionero en este tema: Bassas, Assumpta. "Fina Miralles: natura, cultura i cos femení." en *O*p cit, 2010: 91-107.

625 Rohlfesen Udall, Sharyn, *Op. cit*., 2000: 3.

femenina a la naturaleza en crudo, como hace la lectura patriarcal,[626] sino de entender que estas artistas – y muchas otras – comparten una concepción de la naturaleza que tiene otra genealogía cultural, no la que deriva de la modernidad masculina (naturaleza opuesta a cultura). Por eso no nos sirve la dicotomía "natural–artificial", ni el "ecologismo" – etiquetas bajo las que se define a menudo su producción– porque la relación con la naturaleza de estas artistas pertenece a otra tradición poco explorada y de orígenes femeninos.

De este tema se desprende también una reflexión sobre las razones que las llevan, tanto en el caso de Fina Miralles, como en el de Silvia Gubern, a vivir la soledad como una opción de vida. El tema de las mujeres que optan por una vida en soledad tiene una genealogía femenina e íntima relación con las prácticas de búsqueda y custodia de conocimiento esencial por parte de las mujeres. Creo que podría ser interesante situar a estas artistas en un caso de estudio en relación con opciones de vida que preservan la libertad simbólica de las mujeres dedicadas a cultivar la espiritualidad femenina libre (muradas, ermitañas...).

Respecto al tema transversal de mi búsqueda, mi pregunta sobre si la modernidad artística generó espacios de libertad para las jóvenes mujeres artistas, los años de "El Maduixer" representan un caso importante para seguir investigando. Gracias a la orientación del pensamiento feminista de la diferencia me di cuenta de la importancia de no convertir a la artista en la "heroína" de la historia masculina de la libertad sexual de los 60. La complejidad de los hechos vividos aboca a no mitificar en clave moderna esta experiencia, y en cambio, buscar cómo situarla en lo que significó realmente para las mujeres la "liberación sexual". De manera que se empiece a hablar honestamente sobre lo que sucedió y cómo se vivieron las relaciones libres entre mujeres y hombres. En una de las entrevistas sobre este periodo de su vida, Silvia Gubern me comentó algo que ya he citado pero me parece muy importante repetir en esta conclusión de tesis:

> "Como aspecto falso y negativo de la época es que queríamos ser tan modernos que todo se podía romper y todo estaba permitido. En esta dinámica yo me hice grandes heridas porque hice cosas a "contra–corazón" que no las

[626] Ortner, Sherry B. "Is female to male as nature is to culture?" en M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.) *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974: pp. 68-87.

> tenía asimiladas y las hice porque tocaba, y esto fue tremendo… había unos desgarros, unas heridas, unos disparates… por ejemplo, cuando mi hijo era pequeño, me marché a Londres, unos dos meses… Ahora considero que no hice bien".[627]

Otro aspecto importante a elaborar en futuros artículos sería sus puntuales o dilatadas ausencias en la escena del arte que la crítica interpreta como abandonos. Creo que algunas artistas conciben la práctica artística como un itinerario de introspección y desarrollo espiritual, independiente de lo que se concibe como "producción" y al margen del éxito o la carrera en la escena o "sistema del arte". La cuestión plantea un tema teórico interesante ¿cómo escapar de los términos disponibles en los discursos de la crítica de arte de hoy para explicar lo que propone Gubern? Mi opción ha sido situarme en el pensamiento de la diferencia sexual femenina para reconocer un sentido diferente del trabajo productivo para las mujeres, del que tenemos testimonio en la historia. Un sentido que tiene más que ver con el ser que con el hacer. Se trata de entender que para muchas mujeres la independencia simbólica y la fidelidad a una misma cuenta más que la "liberación" entendida en términos modernos. Ha sido precisamente este el trabajo de creación personal de y con una misma el que afortunadamente ha transformado la sociedad y se nos ofrece como legado a la nueva generación. Este punto nos lleva al hilo de una hipótesis fascinante sobre los nuevos contenidos en los que se conjuga la libertad de las mujeres.

La mirada que propongo sobre el itinerario creativo de Silvia Gubern no separa pues el estudio de sus prácticas desmaterializadas (instalaciones y acciones) de la práctica del dibujo y la pintura, ni tampoco de su dedicación actual a la sanación y a la transmisión de lo que ha aprendido a lo largo de los años de formación en otros campos destinados a la ampliación de la conciencia y el desarrollo de la espiritualidad libre. En la trayectoria de Silvia Gubern los cambios de lenguaje y de actividad – el abandono de los pinceles por las prácticas pobres y la vida en "El Maduixer" primero y, después, una vez es considerada parte de la generación conceptualista, su desarrollo de la práctica del dibujo y de la pintura sobre vidrio y con incorporación de espejos – son formas de continuidad de una vocación por encontrar un lenguaje que pueda registrar la experiencia de la trascendencia. Lo que nos demuestra que cuando estudiamos el itinerario de una artista teniendo en cuenta la diferencia sexual femenina, y lo abrimos

---

627 En conversación con la autora Llinars del Vallés, 14 octubre 1999 (documento en audio)

a otro tipo de preguntas, se generan campos de estudios sorprendentes e inesperados.

Àngels Ribé

Cuando realicé con pasión y laboriosidad la reconstrucción de la trayectoria de Àngels Ribé, se trataba de un trabajo muy pionero, porque nadie – que yo supiera – se había interesado académicamente, ni desde los museos, por la obra de esta artista. Planteé mi trabajo –como he comentado en la introducción– como una reconstrucción de su itinerario artístico, especialmente del pasaje por el conceptualismo, una trayectoria que en aquel entonces poca gente había podido ver, dado que muchas instalaciones se realizaron en Chicago y en Nueva York, y otra parte de sus trabajos fueron efímeros. El documento del itinerario creativo de Àngels Ribé lo tuve listo en el año 2009 y se lo entregué a la artista. Inmediatamente después, en el año 2011 tuvo lugar una exposición retrospectiva de su obra de 1969–1984 en el MACBA, comisariada por Teresa Grandas. Mi esperanza es que aquel documento que realicé y entregué a la artista sirviera de base para orientar a la persona que se encargó de la organización y registro de la obra, aunque no aparece mención de ningún agradecimiento por parte de la artista o de la curadora en el catálogo de la muestra.

El documento que presento se basa en aquel primero que realicé con algunas modificaciones que he realizado en estos últimos años. Aunque mucha de la información que contiene hoy en día ya no es inédita, mi trabajo mantiene validez porque registra los hechos de manera detallada y documentada y asume una perspectiva de lectura que difiere del marco teórico que se utilizó en los textos del catálogo de la exposición monográfica. Por lo tanto, actualmente es una investigación que suma.

Desde las primeras exposiciones de recuperación de las prácticas conceptuales, Àngels Ribé es considerada una artista plenamente inscrita en lo que se define como el conceptual catalán, por los eventos y exposiciones en los que participa, tanto en Estados Unidos como en Cataluña. En el repaso de las fuentes críticas se hace evidente que su obra no recibió en la época atención suficiente, dado que muchas de sus propuestas no pudieron verse en Cataluña y que la crítica de arte catalana no le dedicó nunca demasiada atención porque no acababa de entender su trabajo y se limitaba a repetir los tópicos de lo que se consideraba conceptual. Contamos con

muchas crónicas de sus actividades, pero, a excepción del sutil artículo de la Dra. Maria Josep Balsach –en una etapa que ya podemos considerar de recuperación–, no hay artículos de fondo sobre su obra ni sobre su trayectoria antes del 2010.

A esta falta de acompañamiento crítico, se suma ahora la confusión que ha añadido la exposición monográfica de su trabajo conceptual en el MACBA comisariada por Teresa Grandas. Una exposición que aunque fue brillante en su materialización,[628] llegaba tarde y ha forzado la interpretación de la obra de esta artista para incluirla en un marco proto–feminista que en mi opinión no le corresponde y despista. Patricia Mayayo, profesora de historia del arte, se pronunció también críticamente respecto al texto de Teresa Grandas en el catálogo del MACBA, destacando que la curadora "hacía un esfuerzo evidente por enmarcar la obra de Ribé en el contexto de los movimientos de liberación de la mujer, aunque el resultado final reflejase los problemas que está encontrando la historiografía española a la hora de abordar el asunto."

El texto de Grandas es representativo de la estrategia de un museo que nunca ha estado interesado en hacer una investigación a fondo sobre la aportación de las mujeres artistas al arte y al pensamiento visual. El planteamiento de la exposición utilizó, a mi entender, el feminismo como "coartada" para justificar el interés por recuperar la obra de una artista que nunca fue ni militó en el feminismo. La operación se hace muy evidente cuando nos damos cuenta de que la mayor parte del catálogo está dedicada a justificar la categoría "mujer artista" en la historia del arte y que la prestigiosa crítica y curadora norteamericana Abigail Solomon–Godeau –que no conocía la obra de la artista en los 70 en el entorno norteamericano ni tampoco el conceptual en Cataluña, como me comentó en un encuentro personal que tuvimos– cita solamente una obra de Ribé. Esta operación indica que el museo no tuvo la intención de crear las condiciones necesarias para que se diera un trabajo de estudio serio en el que la diferencia sexual femenina pueda leerse libremente (o es "feminismo" o es "neutro"). La importancia de historiar desde la diferencia sexual ofrece un punto de partida más verdadero historiográficamente porque reconoce que la libertad de las mujeres es un complejo asunto, abierto a la interpretación, pero nunca un contenido predeterminado en el discurso que hay que encajar en la etiqueta "feminismo".

---

628 La exposición recibió en premio ACCA de la crítica de arte a la investigación histórica en 2011.

Por ejemplo, en el caso de Àngels Ribé, su concepción del arte tiene raíces, como ella también ha afirmado, en la metáfora. Tiene que ver con la búsqueda de un lenguaje capaz de aludir o expresar aquello que solo puede señalar el gesto artístico sutil, aunque en este caso – a diferencia del de Silvia Gubern– esta búsqueda no se define nunca en una línea mística o de sabiduría espiritual, sino en el espacio de la incertidumbre y la búsqueda de la capacidad del lenguaje para expresarlo. Desde ese punto, su obra sí podría ponerse en relación temática fructífera con otros trabajos de artistas mujeres que también tienen raíces en las prácticas conceptuales aunque nunca se definan en la ortodoxia conceptual. Estoy hablando, por ejemplo, de la genealogía de artistas que Catherine de Zegher crea en la sección "The Blank in the Page" (Mira Schendel, Susan Hiller, Lili Dujourie) de la exposición *Inside the visible,* (1998), y a otras como Theresa Hak Kyung Cha, y actualmente: Isabel Banal, Mar Arza, Joana Cera, por ejemplo. En este sentido, una iniciativa reciente en una galería comercial ha incluido obras de estas dos últimas artistas jóvenes en relación con algunas de Ribé de los 70, en el marco de una exposición entorno a la obra de la médium y artista Josefa Tolrà[629]. La propuesta creaba un contexto interpretativo más interesante para leer la obra de los 70 de Ribé, desplazándola de las etiquetas *modernista*s y situándola en el marco de los lenguajes que desvelan los intersticios de la realidad que discurre por vías poco "conceptualizables", para utilizar este vocablo con intencionalidad.

En este sentido, también discrepo de la anotación que hace en el prólogo de la exposición del MACBA su director en aquel momento, Bartomeu Marí, sobre el trabajo escultórico de Ribé en los 80. Marí lo interpreta como si se tratara de uno más de los que se adscribieron a la tendencia conocida como "vuelta al orden", una expresión que se aplica al giro de la política y la cultura españolas de la transición y a la recuperación de las disciplinas tradicionalmente artísticas (pintura y escultura) después de las prácticas efímeras. Estudiando el caso de Ribé, creo que la vocación escultórica estuvo siempre implícita y que su trabajo conceptual no estuvo nunca alejado de una reflexión sobre la creación de formas y volúmenes en el espacio., Sin embargo, Ribé investiga las formas como bases de un posible vocabulario que la lleva finalmente a descubrir un lenguaje simbólico (por ejemplo, en *Ornamentation*) y querer materializarlo. En un marco de estudio más amplio, que pueda nutrirse de las

[629] L'exposición se tituló "Manualmente"y reunió obra de Josefa Tolrà, Fina Miralles, Àngels Ribé, Mar Arza, Blanca Casas Brullet y Joana Cera, en la Galeria +R de Barcelona, octubre-noviembre, 2014.

monografías de muchas más mujeres artistas de su generación, podríamos encontrar pistas para entender mejor el sentido de su trayectoria. Por ejemplo, para Àngels Ribé la búsqueda de lenguaje para expresar un singular sentido de la realidad fue un imperativo muy fuerte e irrenunciable que da un hilo de sentido continuo a su producción. El crítico Jaume Vidal Oliveras apunta también esta idea cuando reclama que haría falta una visión del desarrollo de la obra final de Àngels Ribé para entender mejor las líneas maestras que discurren subterráneas en sus trabajos conceptuales:

> "... calificaciones como la de conceptual asociada a Àngels Ribé (Barcelona, 1943) tienen que revisarse a la fuerza. Su obra se nos presenta como algo que no es lineal ni transparente, sino que posee, como los laberintos, múltiples derivaciones (...) Hay en su trabajo una depuración, una sensibilidad por el silencio y lo inadvertido que, por su delgadez, resulta punzante como el filo de una navaja".[630]

En este sentido, su abandono del conceptual por la escultura a finales de los 70 puede leerse, a mi entender, como una continuación y no como una ruptura en el desarrollo de sus premisas básicas. Por otro lado, mi investigación deja abierta la posibilidad de que su maternidad juegue un papel fundamental en el inicio de la nueva etapa que emprende a partir de su vuelta a Barcelona, y concretamente en el hecho de escoger trabajar con materiales menos efímeros. Me interesaría estirar este hilo para seguir investigando, conjuntamente con el caso de Silvia Gubern, cómo vivieron y que supuso la maternidad para su concepto de creación. Es importante tener en cuenta que de las cinco artistas que consideré al inicio del estudio, solo ellas dos fueron madres, en situaciones y momentos muy diferentes de sus vidas y trayectorias artísticas.

Otro tema que se ha hecho evidente, en este caso por omisión en las respuestas de Ribé a las entrevistas, es la relación que tiene esta artista con el Grup de Treball. Aunque el nombre de Ribé siempre aparece en el estudio de este colectivo, no conseguí más información al respecto y mi investigación intuye que deberíamos profundizar en el papel que tuvieron las mujeres que intervinieron en esta iniciativa: de qué maneras se implicaron y cómo valoran hoy aquella experiencia. Sospecho que el

---

630 Vidal Oliveras, Jaume. "Mano a mano con Àngels Ribé. En el laberinto. Àngels Ribé" en *El Cultural (suplemento de ABC)*, 9 de septiembre, 2011.

resultado enriquecería la visión monolítica y heroica que tenemos hoy en día de este colectivo.

Otro ámbito de trabajo que es posible desarrollar entorno al itinerario de Ribé sería la investigación sobre las performances que realiza a partir de finales de los 80, especialmente en la década de los 90.

Eulàlia Grau

El trabajo de reconstrucción de la trayectoria de Eulàlia Grau iniciado en el año 2000 también fue inédito cuando lo redacté como parte de la tesis en el año 2008. Entre 2005–2012 publiqué varios artículos que partieron del archivo personal que fui elaborando a partir de las fuentes encontradas en el archivo personal de la artista, de la bibliografía recopilada y del material que produje en las entrevistas, sumándome a una labor pionera en nuestro país que empezamos a hacer varias mujeres historiadoras y artistas de mi generación, entre ellas Isabel Tejeda, Carmen Navarrete, Fefa Vila, Maria Ruído, y después Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, investigando sobre las artistas mujeres de los 60 y 70 y sus producciones.

En aquellos primeros artículos subrayé la importancia de la obra *Discriminació de la Dona* de Eulàlia como representativa de una puntual confluencia en nuestro país entre los contenidos de las reivindicaciones del feminismo de la emancipación de la época y la escena de la vanguardia artística catalana. Otras puntuales confluencias que cité fueron la participación de Eulàlia en la subasta para conseguir fondos para salvar el bar–Biblioteca feminista laSal, su colaboración con el grupo "Bloc feminista de Tarragona" o bien la contribución de Àngels Ribé a la revista feminista de arte y cultura norteamericana *Heresies*, y su participación en la exposición de mujeres "Fil–sofia" – son hechos que no se conocían en absoluto, porque no habían estado ni reseñados por las críticas de Cirici, Suàrez o Vidal en *Serra d'Or* ni se había investigado antes de mi ponencia.[631] De hecho, mis artículos han sido considerados pioneros en la

[631] La ponencia fue en el 2007 y quedó recogida en "El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los 70 en Cataluña", a *A voz e a palabra. Jornadas del Centro Gallego de Arte Contemporáneo*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, 2007: 219-237. Anteriormente, en una ponencia que se resumió en el dossier/publicación: "Llegats de llibertat amb política: les artistes conceptuals catalanes dels anys setanta i la fecunditat de la revolució feminista en les arts: Silvia Gubern, Àngels Ribé, Fina Miralles, Eugènia Balcells i Eulàlia" en Cornellà de Llobregat: Universitat d'estiu de les Dones, (julio), 2009: 88-95. También había señalado esta relación con el feminismo a partir de las obras de Miralles en el ensayo del

introducción de una línea de investigación en la historia del arte en Cataluña. A raíz de la exposición *Desacuerdos*, el ámbito "feminismo(s) y arte de los 60 y 70" cobró impulso entre las investigadoras españolas y algún investigador, y se ha empezado a explorar en interesantes exposiciones.[632]

Gracias a este reciente ámbito de estudio, el trabajo de Eulàlia ha recibido un poco más de atención académica y empieza a realizarse algún estudio concreto de sus obras.[633] Sin embargo, en algunas publicaciones, como la de la historiadora Pilar Parcerisas, se la cataloga de "proto–feminista", etiqueta que curiosamente también introduce el historiador Simón Marchan Fiz, uno de los autores pioneros en la historización del conceptual que nunca había dado relevancia a estos datos en sus eruditas lecturas canónicas del conceptual en España. Como Patricia Mayayo recuerda en su texto para la exposición *Genealogias...*,[634] el trabajo de Pilar Parcerisas es central en la historiografía del conceptualismo, pero ninguno de los ensayos en el catálogo de la exposición que coordinó en el año 1992 abordaba la relación de las artistas con el movimiento de las mujeres hasta que lo descubrió en nuestros artículos y ensayos. Cuando Parcerisas publicó los resultados de su tesis doctoral en el libro *Conceptualisms(s) poéticos/políticos/periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964–1980*, en 2007, ya se había iniciado la línea de investigación de la historia feminista del arte en los 60 y 70. Parcerisas reconoce en esta última publicación que el conceptualismo fue una vanguardia con un alto porcentaje de mujeres en sus filas, pero no ahonda en la sexuación de la historia porque sitúa a todas las artistas mujeres – sin haber investigado a fondo – en lo que para ella parece ser una etiqueta *modernista* más, el "proto–feminismo". Tampoco en su libro incluye la investigación hecha por la nueva generación de historiadoras, de alguna manera la usurpa sin entenderla.

---

año 2001: "Fina Miralles: natura, cultura i cos femení" a *Fina Miralles*. Sabadell: Museu d'Art, 2001: 92-107;

632 Aliaga, Juan Vicente. *La batalla de los Géneros*. Santiago de Compostela: Centro gallego de Arte Contemporaneo, 2007 en la que me invitaron a hacer una ponencia: Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.). *Op.cit.*, 2013.

633 Rivera Martorell, Sara y Gaitán Salinas, Carmen. "La polisemia de las imágenes: Un análisis de la obra de Eulàlia Grau Discriminació de la dona (1977) desde la perspectiva del feminismo socialista" en *Arte y Políticas de identidad*, v.6, 2012: 45-62. http://revistas.um.es/api/article/view/162911 [Consultado: 16.08.2015].

634 Mayayo, Patricia. "Imaginando nuevas genealogías. una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo" en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.). *Op.cit.*, 30-31.

Es interesante constatar que Eulàlia manifiesta desde *Etnografías* una clara conciencia de que la política sexual juega un rol esencial en los medios de comunicación. Sus obras son análisis sexuados de las desigualdades que se producen por efecto de la clase social o las injusticias. Una imagen de una mujer nunca es sustituible por la de un hombre en el trabajo de Eulàlia porque la artista capta la diferencia y está interesada en explorarla. Pocas veces, como he señalado, los y las críticos/as de la época se dan cuenta de que la artista parte de esta sexuación del conocimiento en sus obras, excepto cuando aparece la evidencia en *Discriminació de la dona*, donde se hace explícito el abuso de poder en diversos ámbitos sociales (desde las cárceles a las oficinas) que sufren las mujeres y que reproducen y refuerzan las imágenes en los medios de masas.

Sin embargo, la artista se distancia de toda ideología o compromiso y de una agenda política determinada y colectiva. Este es precisamente un rasgo muy frecuente en otras muchas creadoras y que puede leerse de diversas maneras. La distancia respecto a las ideologías ha sido un hecho que a menudo ha menguado el interés en el estudio de la obra de las mujeres porque no se concibe otra forma de hacer política que las ideologías y las estructuras colectivas de acción. Por eso, durante una década en la que han prevalecido proyectos de corte progresista como *Desacuerdos*, o el proyecto llamado *Vivid Radical Memory*, así como la línea de investigación en los programas de exposiciones que ha impulsado Manuel Borja Villel, primero como director del MACBA y después en el Reina Sofía, las artistas no han ganado tampoco mucha más visibilidad ni atención académica o crítica.

Sin embargo, en mi opinión, a las artistas en los 60 y 70 les interesaba menos la política que se definía en programas y objetivos concretos y a priori, por miedo a perder su espacio de libertad que en aquella época había sido recientemente conquistado, día a día, a través de sus propias vidas. En el caso concreto de Eulàlia, mi conclusión es que la artista se mueve partiendo de un impulso emocional hacia el mundo social y su obra reacciona señalando y rechazando las injusticias concretas que reconoce en su paisaje cotidiano, en el día a día. Su obra se gesta en una noción de “injusticia” que nace de su experiencia cotidiana de ciudadana del mundo y elabora con un criterio intelectual formado gracias a su educación y a sus viajes, pero también, –por qué no decirlo– comunica desde el corazón, un aspecto que se ha eliminado de la lectura de sus obras y sería importante abordar. También sería interesante explorar hasta qué punto la aspiración de trabajar en el ámbito artístico no la lleva a asumir el

"individualismo" moderno y la previene frente a una práctica colaborativa con las feministas de carácter más directo. O quizás fue su afinidad con el anarquismo la que la lleva a recelar de cualquier proyecto de transformación social que tenga una bandera colectiva, aunque actualmente está implicada en uno.

La serie de serigrafías y el libro de artista *Discriminació de la dona* y sus colaboraciones en las portadas de la revista catalana *Canigó* en el día de la Mujer son representativas, a mi modo de ver, de algunos de los temas que atravesaron la época de la transición, por ejemplo la manera en la que el "boom" de las imágenes mediáticas y de la publicidad utilizaban modelos de mujer y de hombre y relaciones entre ellos con un barniz moderno pero que no habían cambiado mucho respecto a la época anterior y en cambio, dada la estética de las nuevas imágenes y su circulación en la cultura de masas, sus efectos pasaban más desapercibidos. Estas obras de Eulàlia, junto a otras de Eugènia Balcells o de la dibujante Núria Pompeia, por ejemplo, son esenciales para estudiar qué sucedía en la política sexual de este momento histórico de la transición española y el "boom de la cultura de masas", un periodo que nos hace mucha falta conocer más a fondo, especialmente a partir de los relatos o expresiones visuales de las mujeres.

Dado que la escritora feminista Maria Aurèlia Capmany visitó y conoció a Eulàlia y también puntualmente a Silvia Gubern, queda por hacer un estudio concreto de cuál fue el papel de esta activa representante de la cultura catalana y más tarde regidora en el Ayuntamiento en relación con las exposiciones de mujeres en Barcelona en los años 60 y 70[635] y en las iniciativas llevadas a cabo por mujeres feministas en el campo de la cultura. Asimismo, el tema "arte y feminismo en los 60/70 en Cataluña", me ha llevado a conocer de cerca otras artistas que sí tuvieron protagonismo en el proceso de articulación del feminismo catalán de los años 70, como la pintora, poeta y activista cultural, Mari Chordà, y a conocer iniciativas culturales del feminismo catalán[636] que

---

635 No he encontrado investigación realizada al respecto. Maria Aurèlia Capmany presentó con Rafel Santos Torroella el *VII Salón Femenino de Arte Actual* en el Palacio de la Virreina de Barcelona en 1969, en el que participaron 90 mujeres artistas. También prologó el catálogo de la exposición al cuidado de Santos Torroella titulada *Sis pintores catalanes: Lola Anglada, Teresa Romero, Pepita Teixidor, Consol Tomàs, Visitació Ubach, Lluïsa Vidal*. Sabadell: Academia de Belles Arts de Sabadell, 1975.

636 He iniciado un estudio de la trayectoria y trabajos de Mari Chordà, en colaboración con la historiadora Mª José González actualmente. Ha empezado a dar fruto a nivel nacional e internacional: la inclusión de una selección de su obra plástica y documentos de su activismo lésbico y feminista en la exposición de Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.) "Genealogías feministas en el arte español": Y dos de sus pinturas de los 60 en la exposición internacional "The World Goes Pop" en la Tate Gallery de Londres, 2015. También hice la

han quedado fuera del foco de esta tesis pero abren otro campo de trabajo en el que también hay mucho por hacer.

mediación para que unas fotografías de Pilar Aymerich formaran parte del archivo feminista y la publicación Knaup, Bettina y Stammer, Beatrice Ellen. *Re.Act.Feminism #2* en *Performing archive.*Londres: Live Art Development Agency/Verlag Modern Kunst, 2014: 157 y 285. Las fotografías son de la performance del grupo de teatro callejero *Les Nyakes* en les "Primeres Jornades Catalanes de la Dona" (1976), una acción que nació en relación con el libro de poemas de Mari Chordà (en aquel momento anónimo) *....i moltes altres coses....* (1976). En este archivo también se incluyeron algunas fotos de las performances de Àngels Ribé.

7. Resumen

Este trabajo de investigación reconstruye históricamente y comenta críticamente la trayectoria artística de Silvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia (Grau), principalmente en la etapa de las llamadas “prácticas conceptuales”, a partir de fuentes primeras y documentales e introduciendo la voz y el relato de las artistas. Las monografías incorporan también la recepción, el seguimiento y la valoración de la prensa especializada y reflexiones a partir del pensamiento de la difierencia sexual sobre sus prácticas artísticas y su concepción de la creatividad. Más allà de los marcos interpretativos “falsamente neutrales” que se ha utilizado para clasificarlas como artistas conceptuales en la historia *modernista* del arte catalán, la tesis pone las bases para leerlas a partir de genealogías de la creatividad orientadas por la sexuación del conocimiento en femenino, explorando los caminos de la libertad femenina en la historia. De esta manera, las prácticas conceptuales no son su principal aportación a la historia del arte, sino como un momento vivo en un itinerario mucho más largo y complejo, una etapa en la que se cruzan cuestiones variadas, no solo del orden artístico clásico sino también fundamentales en la historia de las mujeres y en la historia de la política sexual de la vanguardia de los 60 y 70 en Cataluña.

8. Bibliografía

La organización de la bibliografía sigue los siguientes criterios:

En primer lugar, he ordenado la bibliografía de fuentes primeras (crónicas, reseñas y críticas de periódicos, folletos, y documentos inéditos) por artista y por año. Dentro de cada año, por orden alfabético. De esta manera, el listado bibliográfico se mantiene relacionado con el archivo físico que está en la base de esta investigación y que donaré a un centro de documentación. A partir de mi experiencia investigadora considero que, así citada, esta bibliografía de fuentes primeras puede ser mucho más útil a futuras/os investigadoras/es para orientarse en el estudio de periodos cronológicos o actividades concretas de cada una de las artistas. Asimismo puede hacerse también una lectura de la recepción crítica que tuvieron las exposiciones y la visibilidad que alcanzaron en la prensa. Este criterio comporta que algunas fuentes documentales bibliográficas se encuentren repetidas en las tres artistas, dado que, como he comentado, coinciden en algunos eventos y exposiciones. De esta manera cada una de las monografías mantiene cierta autonomía. Otros apartados individualizados son: los catálogos o trípticos de exposiciones (por orden cronológico), los escritos de la propia artista publicados, los vídeos documentales y los archivos *on–line*.

En segundo lugar, la bibliografía general sigue la organización alfabética habitual y se divide en las siguientes secciones: artículos en revistas y catálogos, libros, catálogos de exposiciones, tesis doctorales, y archivos documentales generales.

Cabe señalar que, en algunos casos concretos, la referencia bibliográfica de algunas fuentes primeras no está completa, dado que algún recorte de prensa de los archivos que he consultado no tenía la referencia anotada. Aunque en la mayoría de casos he conseguido localizarla, en unos pocos me ha sido imposible. Si esto sucede, lo señalo detalladamente de la siguiente manera: autor/a desconocido/a, fuente desconocida o carece de fecha o número de página.

8.1. Fuentes

8.1.1. Silvia Gubern

(Fuentes ordenadas por año)

1964

Casamada, A. Ràfols. *Silvia Gubern. Pintura y collages*. Barcelona: Instituto Británico, 1964.

Corredor Matheos, J. “Silvia Gubern y Sergio Mosca en el Instituto Británico. “La exposiciones” en *Destino*, nº 1427 (diciembre), 1964: 60.

1965

A.G.P. “La revelació d’aquesta tardor: Silvia Gubern” en *Serra d’Or*, año VII, nº2 (febrero), 1965: 63–64.

(Autor/a desconocido/a). “La VII Exposición del *British Institute*, en homenaje a Rogent”, (fuente desconocida).

(Autor/a desconocido/a). “Sergio Mosca y Silvia Gubern”, (fuente desconocida).

A. del C. “Silvia Gubern y Sergio Mosca, en el Instituto Británico”, (fuente desconocida).

Corredor Matheos, José. “Silvia Gubern y Sergio Mosca en el Instituto Británico” en *Destino*, nº1427 (12 diciembre), 1964: 60.

1966

A. F. “Las nuevas corrientes de la pintura en 4 artistas menores de 25 años”, (fuente desconocida) ,1966.

Cirici, Alexandre. “Noticiari: Última Promoció. Al Col·legi d’Arquitectes de Barcelona” en *Serra d’Or*, año VIII, nº3 (marzo), 1966: 42.

——————— . “Noticiari: Noves Expressions de Gaspar” en *Serra d’Or*, año VIII, nº7 (15 de julio), 1966: 59.

Clavell, Francisco, J.C. “La dinámica de la creación artística. Sala Gaspar” en *Presència* (30 de abril), 1966: 8.

Corredor Matheos, José. “Última promoción” en *Destino*, nº 1482–1486 (enero), 1966: 32.

Perucho, Juan. “Nuevas Expresiones” en *Destino*, nº1501 (14 mayo), 1966: 63.

———————————. “El arte en las artes” en *Nuevas Expresiones. Pintura*. Barcelona: Sala Gaspar, 1966: s/n.

Santos Torroella. “Del románico al pop” en *“Nuevas Expresiones”. Pintura*. Barcelona: Sala Gaspar, 1966: s/n.

Teixidor, Joan. “Última promoción. En el Colegio de Arquitectos” en *Destino*, n º 1483 (8 de enero), 1966.

1968

A.C. “Una exposició interessant a la Gaspar: Gubern, Jové, Padrós, Segimon” (Noticiari) *Serra d’Or*, año X, nº106 (15 julio), 1968: 54.

Cirici, Alexandre. “Noticiari: Lleida fa tres salts endavant” en *Serra d’Or*, año X, nº 103 (15 abril), 1968: 105.

———————————. “La nova plàstica catalana” en *Serra d’Or*, año X, nº104 (15 mayo), 1968: 67–70.

———————————. “Silvia Gubern” en Orriols, Ma. Dolores y Duran. Oriol (eds). *Nueva Pintura Catalana* (Galí, Jové, Durán, Artigau, Porta, Silvia Gubern, Salvadó, Anglada, Ramaspoquí, Rabascall). Cuenca: IDIAP, Casa de Cultura de Cuenca, 1968: s/n.

Giralt–Miracle, Daniel. “Gubern, Jove, Padró, Segimón. Sala Gaspar” en *Destino* (Barcelona), año XXXI, nº1604 (29 junio), 1968: 41.

(Autor/a desconocido/a) “Silvia Gubern, Ángel Jové, Antoni Padrós y José María Segimón, en Sala Gaspar”, (fuente desconocida), 1968.

1969

Borràs, Maria Lluïsa. “Prosigue el balance no exhaustivo de exposiciones” en *Destino*, nº 1631–1634 (enero), 1969: 42.

Cirici, Alexandre. “Noticiari: Silvia Gubern a Lleida” en *Serra d’Or*, año XI, nº117 (15 de junio), 1969: 66.

———————————. “Noticiari: Manifest dels pintors” en *Serra d’Or*, Año XI nº 121 (15 de octubre), 1969:69.

———————————. “El doble rostre dels anys seixanta: Nou realisme, recerca visual, art pobre, irracionalisme” en *L’art català contemporani*. Barcelona: Edicions 62, 1969: 293–299.

(Autor/a desconocido). “La generació de la T.V.” en *Serra d’Or*, año 121 (15 octubre), 1969: 22–23.

1970

Cirici, Alexandre. “Silvia Gubern, altra Ono” en *Serra d’or*, nº 127 (abril), 1970: 77.

———————————. “100 artistes a Montpellier” en *Serra d’Or*, año XII, nº129 (15 de junio), 1970: 63–66.

Porcel, Baltasar. “ Encuentros: Alexandre Cirici. En comunicación y apertura” en *Destino*, nº 1722 (octubre), 1970:19.

1971

Borràs, Maria Lluïsa. “El arte de los jóvenes, en Granollers” en *La Vanguardia*, Barcelona (8 de agosto), 1971: 3.

———————————————. “Granollers: I Muestra Internacional de Arte Contemporáneo. Homenaje a Joan Miró (1)” en *Destino*, nº1.768 (21 agosto), 1971.

Cirici, Alexandre. “Concurs d’art jove a Granollers” en *Serra d’Or*, año XIII nº 141 (15 junio), 1971: 52.

———————————. “La mostra jove a Granollers” en *Serra d’Or*, año XIII, nº142 (15 julio), 1971: 47–49.

———————————. “Sílvia Gubern i Ángel Jové a Aquitània” en *Serra d’Or*, año XIII, nº 147 (15 diciembre), 1971.

Giralt–Miracle, Daniel. “La muestra de arte joven de Granollers (y 2) en *Destino*, nº1769 (28 agosto), 1971: 48–49.

———————————————.“Granollers. Capital de l’art català” en *Qüestions d’Art*, año V, nº 19, 1971: 49–51.

1972

Cirici, Alexandre. “Formes al carrer” en *Serra d’Or*, año XIV, nº 148 (15 enero), 1972: 50–51.

———————————. “Cap als mitjans alternatius” en *Serra d’Or*, año XIV, nº 156 (15 de septiembre), 1972: 49–52.

———————————. “Noticiari: Experiències” en *Serra d’Or*, año XIV, nº 158 (15 de noviembre), 1972: 47.

Vázquez Montalbán. “El arte en la calle. El mes loco de una galería de arte” en *Triunfo*, nº 487 (29 enero), 1972: 34–37.

1973

Borràs, Maria Lluïsa. “Arte y Comunicación” en *Destino*, nº 1844–1847 (febrero), 1973: 38–39.

Cirici, Alexandre. “Comunicació a l’Hospitalet” en *Serra d’Or*, año XV, nº 161 (15 febrero), 1973: 50.

———————————. “Tra 73” en *Serra d’Or*, año XV, nº 164 (15 mayo), 1973: 46–48.

———————————. “Silvia Gubern a Barcelona” en *Serra d’Or*, año XV, nº 170 (15 noviembre), 1973: 55.

D.G.M. ”Noticiario: Tra 73” en *Destino* , año XXXV, nº 1852 (31 marzo), 1973:41.

Suàrez, Alícia y Vidal Mercè. “La I Mostra Internacional. Tramesa Postal” en *Serra d’Or*, año XV, nº 174 (15 mayo), 1973: 51.

———————————————————. “Sala Vinçon” en *Serra d’Or*, año XV nº 170 (15 noviembre), 1973: 54.

1974

Vidal Mercè y Suàrez, Alícia “Postal Art / Art–postal” en *Serra d’Or*, año XV, nº 177 (13 Junio), 1974: 54.

1975

Cirici, Alexandre. “El arte Conceptual en Cataluña” en *Gazeta del arte*, año IV, nº 56 (28 diciembre), 1975: 23.

Roqueta, Santiago. “Silvia Gubern” en *Mobelart*, nº27 (27 abril/mayo), 1975: 84–86

1976

(Autor/a desconocido/a). “Silvia Gubern” en *Cuadernos para el diálogo*, (sábado 10 de abril), 1976:7.

Julián, Imma. “Silvia Gubern” en *Gazeta del arte*, año IV nº 74 (2 de mayo,) 1976: 8–9.

1977

Corredor Matheos, J. “Prospección artística de la temporada” en Destino, nº2.087 (octubre), 1977:40–41.

Vallcorba Plana. “El Underground y el catchup” en *Destino*, nº 2062–2064 (abril), 1977:35–36.

1978

Cirici, Alexandre. “Arte de los Medios Alternativos” en *Artes Plásticas*, nº 26 (septiembre–noviembre), 1978: 20–24.

Giralt– Miracle, Daniel. “EL XVII Premi Internacional de Dicuix Joan Miró” en *Avui* (10 setiembre), 1978:30

Vidal, Mercè. “Noticiari: Soirée Louis Cartier. De la Belle Epoque aux Années Folles” en *Serra d’Or*, año XX nº 220, (15 enero), 1978:53.

1979

García–Soler, Jordi. “Pel setembre, Zeleste renovat” a *Avui* (19 agosto), 1979:22.

Trías, Eugenio. “Volver al arte”. Tele–Expres (agosto), 1979: 2.

1980

Bonet, Eugeni. “Situación del vídeo en España” en *Entorno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980: 276.

Garcia–Soler, Jordi. “Des d’ahir, el Zeleste renovat” a *Avui* (13 mayo), 1980: 26.

Suàrez, Alícia y Vidal Mercè. “Silvia Gubern” en *Serra d’Or*, año XV nº 262–63, 1981.

Utrilla, Lluís. *Cròniques de l’era conceptual*. Barcelona: Edicions Robrenyo, 1980: 7–16.

Vila–Matas, Enrique. “Silvia Gubern. Entrevista” en Diagonal. Barcelona, 1980: 35–36.

1981

(Autor/autora y título desconocido/a) en *El Periódico,* (junio) 1981.

(Autor/autora desconocido/a). “Silvia Gubern: *Inmarchita*” en *El Correo Catalán,* (miércoles 3 de junio), 1981.

(Autor/autora desconocido/a). “Silvia Gubern, la pasión de la búsqueda y la magia” (fuente desconocida).

Suàrez, Alicia i Vidal, Mercè.”Silvia Gubern” en *Serra d’Or*, nº262–63, 1981: 92.

1982

Ibarz, Mercè. “Quinze pintors reunits sota el signe del color blau” a *Avui* (21 octubre), 1982: 31.

Parcerisas, Pilar. “Blau sense blaus. Els paranys d’una exposició contovertida i polèmica” a *Avui* (21 octubre), 1982:27.

Spiegel, Olga. “Blau, quince artistas y un color. Experiencias en torno al azul en la Obra Cultura de la Caixa” en *La Vanguardia* (Sábado, 23 octubre), 1982: 40.

1983

(Autor/a deconocido/a). “A smart ensemble: Piano Modes, Barcelona” en *Architectural Record* (setiembre, 1983), 128–131.

1984

(Autor/a desconocido/a) “Silvia Gubern: La pintura tiene que reflejar la vida y la muerte” (entrevista) *El Noticiero Universal* (suplemento de verano), (martes 7 de agosto), 1984: páginas centrales.

Combalía, Victoria. “Imágenes mentales y cristalinas” en *El País* (junio), 1984.

Farré, Adela. “Silvia Gubern expone en los *Amics de les Arts*” en *Correo Catalán* (7 junio), 1984.

Parcerisas, Pilar. “Homentage a Pratmasó, al desé aniversari de la Ciento” en *Avui* (1 noviembre): 25.

Permanyer, Lluís. “Silvia Gubern, lejos” en *La Vanguardia* (martes 19 junio), 1984: 29.

Roqueta, Santiago. “Vous qui ne voyez pas, penses à ceux qui voient” (hoja ciclostilada presentación exposición *Silvia Gubern. Inmarchita* en Vinçon. El mismo texto que en el artículo de *Mobelart*, 1981).

1985

Acacia Montana. “Silvia Gubern en Sala Ciento”, (fuente desconocida).

Batalla, Mònica. “Silvia Gubern, la pintura como medio para ‘romper códigos’” en *El Noticiero Universal*, (27 enero), 1985.

Bonet, E. “Evolución de la videografía en España. Los autores, las prácticas, las estructuras” en *Nuevas tecnologías en la vida cultural española*. Madrid: Fundesco/Ministerio de Cultura, 1985.

Borràs, Maria Lluïsa. “Silvia Gubern, entre la espontaneidad y el desenfado” en *La Vanguardia* (2 junio) 1985: 43.

Munné, Antoni. “Silvia Gubern. Imaginación e idea” en *El País* (15 de junio), 1985.

Saludes, Isabel. “Noticiero: Silvia Gubern” en *Serra d’Or*, nº 310–11 (julio–agosto), 1985: 587.

Vidal, Mercè. “Barcelona 1960–1980” en *Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960–1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1985: 26–27.

1986

(Autor/a desconocido/a). “Girona, ciutat d’art del anys 80. Relació de participants” en *El Punt* diari (7 octubre), 1986: 27.

Julián, Imma. “Periode 1968–1985” en *Les avantguardes històriques a Catalunya al segle XX*. Barcelona: Els llibres de la Frontera, 1986: 135, 155, 169 y 183.

R. “Obres per la conferència d’homes i dones d’esquerra” en *Diari de Girona* (6 abril), 1986: 55.

1987

(Autor/a desconocido/a) “The World of interiors” (fuente desconocida), 1987:19.

Artís, Avelí. “EL vídeo obté la categoria de gran espectacle a la Biennal” en *Avui* (22 mayo), 1987:35.

———————. “De ‘La Primera muerte’ a la primera Biennal” en *Avui* (7 junio), 1987: 52.

Dols Rusiñol, Joaquim. “Crisi estètica del videoart” en *El País*, (Quadern/3) año VI, nº246, domingo 7 junio, 1987.

Miserachs, Toni (ed.). *Eina. Escola de disseny i art 1967–1987. Vint anys d’avantguarda*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1987: 15.

Yagüe, Àngels. “Prova de foc per a Zeleste” en *Avui* (18 septiembre), 1987: 48.

1988

(Autor/a desconocido/a). *Revista Hogares*, nº 237 (marzo), 1988.

Parcerisas, Pilar. “Silvia Gubern. Diseñar desde la pintura” en *On diseño*. Barcelona: Aram, 1988: 80–83.

1989

Combalía, Victòria. “L’outrage et l’exorcisme. Garcia Sevilla” en *ArtStudio*, nº144 (otoño), 1989: 118–129.

Creus, Maia. “Una guerrilla artística catalana a la conquista de los medios alternativos” en *La Vanguardia* (2 mayo), 1989: 51.

Gustà, Montserrat. “Estètiques tridimensionals. Les instal·lacions com a fòrmules expressives” en *Avui* (9 julio), 1989: 27.

Molins i Nubiola, Miquel. ”Silvia Gubern” en *Ars Longa, vita brevis* XX Aniversario de la creación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1989: s/n.

Parcerisas, Pilar. “Silvia Gubern. El magicismo de los sueños” en *On diseño*. Barcelona: Aram, 1989:152–154.

Parcerisas, Pilar. “La dialéctica natural–artificial, 1964–1980” en *L’avantguarda de l’escultura catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989: 68–85.

1991

Herrera, Angel–Antonio. “Desde el océano de las cosas. Imperdibles, de Silvia Gubern”, en *El Sol* (edición Madrid), (16 de agosto), 1991.

1992

(Autor/a desconocido/a). “Sala Vinçon” en *El Observador* (3 de febrero), 1992.

(Autor/a desconocido/a). “Los ganadores. Premio de Diseño. Nuevo Estilo, 1992” en *Nuevo Estilo* (fechas deconocidas)

(Autor/a desconocido/a). “Intel·lectuals i artistes catalans s’afegeixen a la polèmica del MACBA” en *Avui* (22 noviembre), 1992:43

A. M. “Silvia Gubern” (entrevista) en *Idees i actituds...Entorn l’art conceptual a Catalunya 1964–1994*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1992: 152–156.

Bonet, Eugèni. “Cinema i video experimental i d’artistes a Catalunya (un megamix) en *Idees i actituds...Entorn l’art conceptual a Catalunya 1964–1994*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1992: 74.

Camps Miró, Teresa. “Cróònica i geografia local dels espais alternatius a Catalunya (1964–1981...) en *Idees i actituds...Entorn l’art conceptual a Catalunya 1964–1994*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1992: 45, 46,50, y 52.

Dols Rusiñol, Joaquim. “De la Conceptualitat, ‘art i l’Artigrafia” en *Idees i actituds...Entorn l’art conceptual a Catalunya 1964–1994*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1992: 91.

Hac Mor, Carles. “Silvia Gubern. La quinta essència del caos” en *Diari de Barcelona* (jueves 13 de febrero), 1992: 39.

Mari, Antoni. “Sílvia, Savia” en La Sala Vinçon, Barcelona, 1992 (hoja ciclostilada).

Parcerisas, Pilar. “A l’altra banda del mur” en *Idees i actituds...Entorn l’art conceptual a Catalunya 1964–1994*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1992: 18 y 22.

Ràfols Casamada, Albert (texto inédito sin título en la presentación de “La puerta de los lindes” de Silvia Gubern en Editorial *Auqui en Salambo*, 27, octubre, 1992).

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. “Un somni: la revolució inminent” en *Idees i actituds...Entorn l’art conceptual a Catalunya 1964–1994*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1992: 27, 28

Tomasa, Eudald. “Una exposició vindicativa” (entrevista a Pilar Parcerisas) en *Regió 7*, nº 46 (enero–marzo), 1992: 12.

Van de Pas, Annemieke. “1964–1980. Moments d’acció en les trajectòries dels artistes catalans” en *Idees i actituds...Entorn l’art conceptual a Catalunya 1964–1994*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1992: 58.

Vila–Matas. “Silvia, ráfaga de huracán” (texto inédito de presentación de “La puerta de los lindes” de Silvia Gubern en Editorial *Auqui en Salambo*, 27, octubre, 1992).

1993

Jurado, Miquel. “La mujer Babar. (El 20º Aniversario de la apertura de la sala Zeleste se celebrará en Otto Zutz” en *El País*, 1993.

M.F.C. “L’acció centra un cicle artístic al palau de La Virreina” en *Avui* (26 octubre), 1993:38.

Parcerisas, Pilar. “Notes towards a Chronology” en *Ideas &Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969–1981* (30 abril –5 junio). Manchester: Cornerhouse/John Hansard Gallery, 1994: 26.

1995

Barralt i Altet, Xavier. “1968. Aires nous. Art efímer” en *Avui* (15 agosto), 1995: 30

Bru de Sala, Xavier. “Santa Mónica Gubern” en *Avui* (10 febrero), 1995: 46

C.S./J.V. “Silvia Gubern” en El País (17 enero), 1995: 35.

Casanovas, Anna. “Aproximació a la vdeocreació a Catalunya” en *D’Art*, nº 21, Departament Història d el’art, Universidad de Barcelona, 1995: 139–153.

Combalía, Victoria. “Pequeñas maravillas. Silvia Gubern” en *El País* (28 enero), 1995.

————————————. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Figueres, Abel. “Materials efímers”. En *Avui* (9 marzo), 1995: 60.

Gabancho, Patricia. “El mirador prohibido” en *La Vanguardia* (8 de marzo), 1995: 4.

Herrera, Vladimir. “9 aproximacions a Sílvia Gubern” en *Silvia Gubern. I que estimaré tret de l’enigma...*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1995: s/n

Llena, Antoni. “Dues discusions bizantines” en *Avui* (4 de marzo), 1995: 77

M.F.C. “Santa Mònica recupera l’obra lírica i enigmàtica de Sílvia Gubern” en *Avui*, (17 Enero), 1995: 42.

Martínez–Clará, Jesús. “Manos en el cristal” en *Silvia Gubern. I que estimaré tret de l’enigma...*. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1995: s/n

Miralles, Francesc. “Dos vertientes conceptuales” en *La Vanguardia*, 10 febrero, 1995: 44.

Párrizas, Imma. “Doble diálogo con el arte. Gubern y Beuys” en *aB*: 21 (fuente desconocida)

Spiegel, Olga. “El Centre Santa Mònica revisa la trayectoria de Sílvia Gubern” en *La Vanguardia* (17 enero), 1995: 30.

1996

Corredor Matheos, José. “La segona meitat del segle XX” en *Història de l’Art Català*. Barcelona: Edicions 62, 1996: 91–101.

1998

Bosch, Glòria. “Històries del cor” a *Històries del cor*. Girona: Museu d’Art de Girona, 1998.

(Autor/a desconocida) “Instal·lacións i accions” (texto inédito leído en la presentación de su exposición), Can Bordoi, Llinars del Vallés, 1998.

Möller, Hans. “El misteri de Sílvia Gubern” en (fuente desconocida) (15 de mayo), 1998:9.

1999

AAVV. *Eina Escola de Disseny i Art. Dossier de Presentación*. Barcelona: septiembre, 1999: 17 y 22.

2000

Figueres, Abel. "La *Petite Galerie* de Lleida" en *Avui* (23 marzo), 2000: 87.

Perucho, Joan. "Michelangelo Pistoletto o els protagonistes de l'art actual" en *Avui* (3 mayo), 2000: 20

2001

Bassas Vila, Assumpta. "Presentació" en *Silvia Gubern. Aqua Vitae/Agua de vi*da. Barcelona: Duoda, Centre de recerca de dones, UB, 2001 (texto en reverso del cartel).

Bassas Vila, Assumpta. "Fina Miralles: Natura, cultura i cos femení. Una perspectiva des del gènere" en *Fina Miralles. De les idees a la vida.* Sabadell: Museu d'art, 2001:93.

Castells, Ada. "Prada reivindica la ment oberta de Cirici Pellicer" en *Avui* (19 agosto), 2001: 44.

2002

Espejo, Beatriz. "Alfabeto para fijar lo invisible" en *DUODA. Revista d'Estudis feministes*, nº 22, 2002: 203–207.

2004

(Autor/a desconocido/a). "Reportatge (sobre exposición El llegat del pop art a Catalunya)" en *Diari de Girona* (5 septiembre), 2004: 75.

Camps, Eudald. "Cinc artistes porten a la Capella de Sant nicolau de Girona '*L'art de Relació"* en *Diari de Girona* (23 julio), 2004: 10.

————————————. "L'art de la Relació (Eugènia Balcells, M. Arza, I. Banal, E. del Rivero i S. Gubern)" en *Diari de Girona* (10 septiembre), 2004: 10.

Guillamón, Julià. "El Pop catalán: una edad de oro". *La Vanguardia. Culturas* (miércoles, 7 de enero). Barcelona, 2004: 2.

Julián, Immaculada. "Breu pinzellada sobre el Pop Art a Catalunya" a *El llegat del Pop art a Catalunya*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2004: 28.

Llena, Antoni. "Ideas a todo gas" en *La Vanguardia* (Suplemento Culturas), (7 enero), 2004: 5.

Muñoz de Imbert, Silvia. “Dones i creació” en *Avui* (23 septiembre), 2004: IXX.

Parcerisas, Pilar. “Homenatge a Santos Torroella” en *Avui* (16 septiembre), 2004: 94

Vàzquez, Eva. “Cinc dones artistes indaguen la condició femenina en una mostra a Sant Nicolau” en *EL Punt* (25 julio), 2004: 37.

2005

Amat, Fernando. “Marieta, petit negoci tèxtil”. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2005.

Camps, Eudald. “Silvia Gubern. Nau Coclea, Camallera.” en *Diari de Girona* (3 junio), 2005:11.

G. Vidal. “Sisa rememora ‘l’època gloriosa’ de l’antic Zeleste del carrer Argenteria.” en *El Punt* (13 febrero), 2005: 44.

Llena, Antoni “Qui no deixa que els artistes siguin?” en *Avui* (3 febrero), 2005: 23.

2006

Bassas, Assumpta. “On és Silvia Gubern?” en *Coclea*, 2006.

García– Soler, Jordi. “La *gauche divine* y mucho más”en *El País (Quadern Catalunya)*, (26 de enero), 2006.

2007

Galí, Beth. “Presentación de la exposición de Silvia Gubern en la cripta del FAD”, Barcelona, 2007 (texto inédito)

Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: entorno al arte conceptual en España, 1964–1980.* Madrid: Akal, 2007: 119, 362–368.

2008

Vàzquez, Eva. “El Macba treu per primer cop de gira el seu fons per vuit ciutats catalanes” en *El Punt* (17 octubre), 2008: 41.

2009

Balsach, M. Josep. “Silvia Gubern” en *La Relació. Documents*, 2000–2008. Barcelona: Duoda/ Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2009: 91.

Bassas Vila, Assumpta. “La Col·lección de Arte y Punto de Investigación *La Relación*. Entre la historia del amor y la creación” en *La Relació. Documentos 2000–2008*. Duoda, Centre de Recerca de dones, 2009: 113.

Camps, Eudald. “El Macba no només és de Barcelona” en *Diari de Girona* (3 de marzo), 2009: 71.

Clos, Pilar y Blasco, Jorge (eds). *Santiago Roqueta*. Barcelona: Arquitectura/Art i Espai Efímer, SL, 2009: 89–90, 97–98 y 292.

Parcerisas, Pilar. “La poesia de Silvia Gubern” en *Avui* (17 enero), 2009: 18.

Tubert, G. i Pallarès, M. “EL MACBA també exposa a l’Empordà” en *Diari de Girona* (13 junio), 2009: 44.

2010

Parcerisas, Pilar. “Granollers en el meridià de l’art conceptual dels anys 70” en *Meridià Granollers Anys70. Art de concepte i acció*. Granollers: Ajuntament/Museu de Granollers, 2010: 52.

Bassas Vila, Assumpta. “Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión” en Aliaga, Juan –Vicente y Mayayo, Patricia. *Genelogías feministas en el arte español: 1960–2010*. Madrid: this Side Up, 2013: 226–28.

2014

Bassas Vila, Assumpta “Visions quotidianes i visualitats contemporànies. Els dibuixos canalitzats de Silvia Gubern” en Bonet, Pilar (ed.) *Josefa Tolrà*. Mataró: Barcelona, 2014: 157–167.

Pinto, Josep Maria. “El disseny amplia la seva influencia” en *Elisava, des de 1961.* Barcelona: Elisava, Escola Superior de Disseny i Ingenyeria de Barcelona, 2014: 91 y 118.

Textos de la artista

[Fragmento de respuesta de una entrevista] en “La generació de la T.V.” en *Serra d’Or*, año (15 octubre), 1969: 22–23.

“Manifiesto de los pintores” en *Mosca,* nº 5, Barcelona: Edicions 62, Editorial Lumen, Editorial Seix Barral, S.A., 1969: páginas centrales. (Reproducido también en Roqueta, Santiago. “Silvia Gubern” en *Mobelart*, nº27 (27 abril/mayo), 1975: 84–86.)

Alberto Corazón, *Serie Documentos* 1, 10/08/72.

Definición de *Snark Design* en la revista *Mobelart* dirigida por Santiago Roqueta. Fuente citada en Clos, Pilar y Blasco, Jorge (eds). *Santiago Roqueta*. Barcelona: Arquitectura, Art i Espai Efímer, 2009: 97.

Declaración de Silvia Gubern en la entrevista publicada en el libro: Clos, Pilar y Blasco, Jorge (eds). *Santiago Roqueta*. Barcelona: Arquitectura, Art i Espai Efímer, SL, 2009: 98.

"Querido Cirici" en *El País* (Sección tribuna), 1983.

"La gran obra" en Duoda. Revista d'Estudis Feministes, nº 21, 2001: 121–124. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62586/90765

Libros de poesia

Imperdibles. Barcelona: Editoria Tusquets, 1990

La puerta de los lindes. Barcelona: Editorial Auqui–Salambo, 1992.

Silvas. Obra poética. Barcelona: Linkgua ediciones, 2007.

[Poema] "Agua de vida/Aqua vitae" en invitación a "L'art de la Relació" Giron: Capella de Sant Nicolau/Ajuntament de Girona, 2004 (serie de postales).

Catálogos o trípticos de exposición (orden cronológico)

Catálogo. Exposición de Arte de los socios y amigos del Instituto en homenaje a la memoria del pintor Ramon Rogent. Barcelona: Instituto Británico, 1964. (Folleto)

Silvia Gubern Pinturas y collages / Sergio Mosca, cerámica. Premios del Concurso BIRAC 1964 en memoria del pintor Ramón Rogent. Barcelona: Instituto Británico, 1964. (Folleto)

Exposición Última Promoción. Pintura y Escultura (colectiva: Jordi Galí, Silvia Gubern, Àngels Jové y Albert Porta). Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1966. (Folleto)

Nuevas Expresiones. Pintura. Barcelona: Sala Gaspar, 1966.

Spanish Artist a la Lidchi Art Gallery, Johannesburg, Sudáfrica, 1966.

Nueva Pintura Catalana. Cuenca: IDIAP, Casa de Cultura de Cuenca, 1968.

85 Artistas en busca de un espectador. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1969. (folleto)

Cent Artistes dans la ville . Montpellier, 1970.

Comunicació Actual. Hospitalet de Llobregat, 1973 (fotocopias ciclostiladas)

Art amb nous mitjans. Barcelona: Espai 10, Fundación Miró, 1976 (cartel/catálogo)

Homenatge Picasso. Sis artistes catalans d'ara. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1981 (cartel/catálogo)

Blau. Barcelona: Sala d'Exposicions de l'Obra Cultural la Caixa de Pensions, 1982.

Silvia Gubern. Obra Recent. Terrassa: Centro Cultural de Terrassa, 1984

Ars Longa, vita brevis (Sergi Aguilar, Frederic Amat, Pep Camps, Jordi Colomer, Xavier Grau, Silvia Gubern, Àngel Jové, Antoni Llena, Robert Llimós, M. Navarro, Susana Solano, M. Torres y Zush). XX Aniversario de la creación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra: Universidad Autónoma, 1989 (cuaderno)

Bart–celona Art Exhibition. Brutus Gallery. Tokyo, Japón, 1989

Idees i actituds... Entorn l'art conceptual a Catalunya 1964–1994. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992.

Ver a Miró: la irradiación de Miró en el arte español. Madrid: la Fundación La Caixa, 1993.

Ideas &Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969–1981. Manchester: Cornerhouse/John Hansard Gallery, 1994.

Silvia Gubern. I que estimaré tret de l'enigma... Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1995.

Arteneu II. Granollers: Ajuntament de Granollers, 1996.

*Silvia Gubern. Aqua Vitae/Agua de vi*da. Barcelona: Duoda, Centre de recerca de dones, UB, 2001 (cartel)

Més enllà de l'objecte. Obres de la Col·lecció MACBA. Barcelona: MACBA, 2008.

VídeoStorias. Álava: Artium, 2011.

Vídeos documentales sobre la artista

Entrevista en el programa "Estoc de pop" de *TV3*, domingo 19 de mayo, 1985 (19h)

Antoni Marí realizó un vídeo que se pasó en la exposición *Vinçon: obra reciente* (23 enero – 15 febrero, 1992).

Silencis Creatius, Sublimiarts, 2002.

8.1.2. Àngels Ribé

Fuentes (por año)

1973

Carr, Cindy. "Conceptual Art? It's the Complex Implications of Invisible…" en *Chicago Express*, (14–20 febrero), 1973: 10–11.

Pannier, Frank. “A Painters Reviews Chicago” en *New Art Examiner* (verano), 1974.

Cirici, Alexandre. “Comunicació a l’Hospitalet” en *Serra d’Or*, año XV, nº 161 (15 de febrero), 1973: 39–41.

1974

Artner, Alan G. “Question: when is an art object not an art object?” en *Chicago Tibune* (6 de enero), 1974.

Cirici, Alexandre*. Serra d'or*, año XVI, nº.172 (15 de enero), 1974:47.

Perreault, John. "Introduction" en *TriQuaterly32* (Northern University, Evanston, Ill), 1975: s/n.

Qüestions d'Art (Barcelona) núm. 28, 1974: 24.

1976

Bernstein, Roberta y Urbach, Marina. “Style and Process: subversion of Frontality” New York: Fine Arts Building, 1976: s/n.

Birnkley, Timothy. “Yesterday: Look of Hours” en *Style and Process*. New York, 1976:4–8

Cirici, A. "El Arte Conceptual en Cataluña (II)" en *Gazeta del arte* (4 de enero), 1976: 23.

Lippard, Lucy R. “The Magnetism of Fragmentation” en *Style and Process*. New York: Fine Art Building, 1976: 9.

1977

(Autor/a desconocido/a). *Triunfo* nº 769, año XXXII (22 de octubre), 1977:67.

Bonet, Eugeni. "El VII Encuentro Internacional de vídeo en la Fundación Miró" en *Zoom. Revista de la Imagen*. Nº5, 1977.

Sentís, Mireia. "Nueva York" en *Batik* (Barcelona) nº34 (mayo), 1977:99.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Noticiari" en *Serra d'Or*. Año XIX, nº 219 (15 de diciembre), 1977: 93–94.

1978

(Autor/a desconocido/a). *Triunfo* nº 805 (1 de julio), 1978:8.

Blanch, Maria Teresa. “Les exposicións: Àngels Ribé” en *Avui*, (6 agosto), 1978:19.

Cirici, A. "Arte de los medios alternativos" en *Artes Plásticas* (Barcelona), nº 26 (septiembre–noviembre), 1978: 22.

Mor, Carles H. "La introducció del subjecte a la práctica d'Àngels Ribé" en *Visual* (Barcelona), nº 2 (mayo), 1978: 78–81.

Moure, Glòria. *Destino* (Barcelona), nº 2.094. (23–30 noviembre), 1977:4

————————————. *L’Humidité* (primavera), 1978.

Moure, Gloria. "Consideérations sur l'inévitable choix de vois alternatives" en *Annuel Skira'78*, Ginebra. 1978.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. “A la Fundació Miró” en *Serra d’Or*, (julio), 1978.

1979

(autir/a desconocido/a) en *Triunfo*, nº 836, (1–7 febrero), 1979: 5.

Moure, Gloria. Título desconocido) en *Flash Art* (International). Nº88–89, (marzo–abril), 1979:12.

Urbac, Marina. “El arte como experiencia”. Barcelona: Galería G, 1979.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. *Serra d'Or* (año XXI, nº 234 (10 marzo), 1979: 59.

1980

Combalía, Victòria. “Àngels Ribé, un nuevo sentido de lo ornamental” en *Batik*, nº54 (marzo–abril), 1980: 25.

Spiegel, Olga. “New Mirrors for a New Society: Seven Artits in Post–Franco Spain” en *Art News* v.79 nº 3 (marzo), 1980.

Stellweg, Carla. “E la forma...” *Artes Visuales*, nº 23, 1980.

1983

Iglesias de Marquet, Josep “El fet escultòric d’Àngels Ribé exhibit a la Fundació Joan Miró” en *Diario de Barcelona* (21 de diciembre), 1983.

1985

Camps Miró, Teresa i Batlle i Argimon, Helena. *Art Català contemporani (1970–1985)*. Barcelona: Fons d’Art de Xarxa Cultural, 1985.

Ibartz, Mercè. “Oberta l’exposició ‘Barcelona– París–Nova York’” en *Avui* (4 de diciembre), 1985: 29.

1986

(Autor/a desconocido/a). “Artistes plàstics exposen als aparadors del centre comercial” en *Avui* (26 abril), 1986: 22.

Balsach, Maria–Josep. "Àngels Ribé" en *Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960–1980*. (Palau Robert, Barcelona diciembre 1985– enero 1986). Barcelona: Generalitat de Cataluña, 1986: 157–161.

Parcerisas, Pilar. “Barcelona–París– New York: l’opció internacinal de dotze artistes catalans” en *Avui* (12 enero), 1986: 14–15.

1987

(Autor/a desconocido/a) “Girona, ciutat de l’art dels anys 80” en *Punt diari* (7 de octubre), 1986: 27.

1988

Camps, Teresa. “New York, New York” en *El Punt* (22 de diciembre), 1988: 42.

Pérez, Sònia. L’H Art, la galeria del carrer” en *Avui* (27 de julio), 1988: 47.

Ortiz, Carmen. “Artistes experimentals en la mostra del Centre Alexandre Cirici” en *El Punt diari* (3 de agosto), 1988: 38.

1989

Gustà, Montserrat. “Estètiques tridimensionals. Les instal·lacions com a fòrmules expressives” en *Avui* (9 de julio), 1989: 27.

1990

Marchán–Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1990: 282.

1991

Badía, Montse. “L’actualitat de les propostes conceptuals. Artistes destacats a la galeria Alfonso Alcolea” en *Avui* (10 de julio), 1991: 46.

1992

Aguilera, Clara. “Espais i memòries. La instal·lació com a suport autobiogràfic en l’obra d’algunes artistes” en *Papers d’Art* (Girona), nº 49 (octubre–noviembre), 1992: 10.

Camps Miró, Teresa. "Crònica i geografia local dels espais alternatius a Catalunya (1964–1981…)" en *Idees i actituds. Entorn l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980...* Barcelona: Generalitatd e Catalunya, 1992: 50.

López, Eduard. “El Centre d’Art Santa Mònica repassa 15 anys d’art conceptual a Catalunya” en *El Punt* (16 de enero), 1992: 21.

Macià, Albert. (Entrevista) en *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980…* Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992: 204–207.

Portell, Susana. “Àngels Ribé: paisatges imaginats” en *Papers d’Art*, nº 49 (octubre–noviembre), 1992.

Van de Pas, Annemieke. "1964–1980: Moments d'acció en les trajectories dels artistes catalans" en *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992: 59.

1993

Figueras, Abel. “Veure una col·lecció per etapes” en *Avui* (19 de diciembre), 1993: 46.

M.F. “La Virreina acull una exhibició d’art conceptual de Rafael Tous” en *Avui* (5 de noviembre), 1993: 40.

Mor, Carles H. “L’art s’allibera del mercat: l’esclat de l’acció” en *Papers d’art*, nº 57 (diciembre), 1993.

Parcerisas, Pilar. “El retorn de la performance (y II)” en *Avui* (14 marzo), 1993: 35.

1994

Badia, Montse “L’art conceptual català viatja per Anglaterra” en *Avui* (21 julio), 1994: XV.

Mas, Maria José. “Continuïtat. itinerari personal dels 60 fins ara” *en Continuïtat. Itinerari personal dels 60 fins ara*. Hospitalet de Llobregat: Ajuntament d’Hospitalet, 1994: s/n.

S.P. “Xavier Llobet, president de la Premsa catalana, anuncia la creació d’un guardó d’arts plàstiques als premis *AVUI*” en *Avui* (6 setiembre), 1994: 44.

1995

Casademont, Tina. “La Casa de Cultura de Girona serà la seu d’un cicle d’intervencions i performances” en *El Punt*, (16 de enero), 1995: 19.

_____. “Performance d’Àngels Ribé” en *El Punt* (25 de marzo), 1995: 22.

Pol Rigau, Marta. “Intervencions i performances” en *Laterata*. Girona: Casa de Cultura de Girona, 1995: 9, 25 y 27.

1996

Corredor Matheos, José. “La segona meitat del segle XX” en *Història de l’Art Català*. Barcelona: Edicions 62, 1996: 98.

1997

Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona nº 94, 1997.

(Autor/a desconocido/a). “Metrònom presenta cinc accions de clàssics de la performance” en *Avu*i (10 abril), 1997: 41.

1998

Borràs, Maria Lluïsa. “Castillos de arena” en *La Vanguardia* (30 de enero), 1998: 48.

Figueres, Abel. “Esculturas íntimes” en *Avui* (12 de febrero), 1998: XIX.

_____. “El cas de la galeria G” en *Avui* (9 de julio), 1998: XIX.

Hac Mor, Carles. “El Macba i l’acció” en *Avui* (29 de octubre), 1998: VIII.

Marí, Antoni. “El camí secret” en Àngels Ribé 1997. Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1998.

(Autor/a desconocido/a).“L’artista Àngels Ribé exposa al Centre d’Art Santa Mònica” en *Avui* (20 de enero), 1998: 41

T.C. “La historiadora gironina Marta Pol coordina un cicle d’accions al Macba” en *El Punt* (16 de octubre), 1998: 38.

1999

Badia, Montse. “Grup de Treball. Una relectura crítica” en *Avui* (27 mayo), 1999: XIX.

Frisach, Montse. “El Macba recupera l’art antifranquista del col·lectiu grup de Treball” en *Avui* (10 de febrero), 1999: 41.

Mercader, Antoni."Sobre el Grup de Treball" a *Grup de Treball*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, 1999: 12.

Parcerisas, Pilar.”Què fer?” en *Avui* (18 de febrero), 1999: 86.

2001

Bonet, Eugeni. "[Una] cronotopologia de l'art en vídeo a Barcelona" en *Impasse3. Una revisió de l'art catalá recent a partir de textos publicats*. Lleida: Ayuntament de Lleida y Pagès Editores, SL, 2001.

Casellas, Joan. “La importancia de Ebent01” en *Avui* (13 diciembre), 2001: IV.

2002

L’art conceptual español a la Col·lecció R.Tous. Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala, 2002

Frisach, Montse. “Trilogia d’escultura a pals” en *Avui* (15 junio), 2002: 47.

Parcerisas, Pilar. “Kowalski a Metrònom” en *Avui* (12 diciembre), 2002: 102.

Vàzquez, Eva. “Àngels Ribé, amb una peça de llum guanya el I Concurs d’Escultura que convoca la Fundació Vila Casas.” en *El Punt* (12 agosto), 2002:26.

2003

Bufill, Juan. “Àngels Ribé”. Barcelona: Fundació Vilacasas, 2003.

Camps, Teresa. "El viatge o "ningú no és profeta a casa" en *60s versus 80's. Literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960–1980)*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2003: 385–406.

Frisach, Montse. “L’art poètic i pacifista dels conceptuals catalans omple la sala Metrònom” en *Avui* (4 de abril), 2003: 51.

———————————. “Els espais de llum d’Àngels Ribé” en *Avui* (28 septiembre), 2003: 58.

Olivé, Conxita. Traçats de llum d’Àngels Ribé” en *Avui* (25 septiembre), 2003: 87.

Parcerisas, Pilar. “Conceptes” en *Avui* (17 abril) , 2003: 94.

2004

Bassas, Assumpta. “Entrevista a Àngels Ribé” en *DUODA. Revista de estudios feministas* (Barcelona, UB). nº 27, 2004: 163–173.

(Autor/a desconocido/a). “L’acció en tres moviments” en *Avui* (29 abril), 2004: III.

Vidal, Jaume. “Una antiga fàbrica surera de Palafrugell mostra el fons de la Fundació Vila Casas” en *El Punt* (9 de junio), 2004: 52.

2005

S/a. “Poesia. IV Festa Poètica” en *Avui* (17 abril), 2005:73.

Figueras, Abel. “Estar en desacord” en *Avui* (5 mayo), 2005: 94.

Mora Martí, Laura de la. “¿Land art artists? Àngels Ribé y Fina Miralles en *Desplazamientos y recorridos a través dela Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé*. (Capítulo 3.5) (Tesis doctoral, UPV, 2005).

2007

Parcerisas, Pilar. *Conceptualismos(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964–1980*. Madrid: Akal, 2007: 85–88 y 129–133.

2008

Creus, Maia. “L’art conceptual a Catalunya. La Sala Tres de Sabadell (1972–1979)” en *L’Avenç*, nº 338 (septiembre), 2008: 42.

Frisach, Montse. “L’últim col·lectiu artístic” en *Avui* (26 enero), 2008: 47.

Llena, Antoni. “Sobre Da capo” en *Avui* (19 julio), 2008: 8.

2009

Merino, Imma. “Afirmació (i destrucció) del cos femení” en *El Punt* (8 marzo), 2009: 19.

2010

Palau, Maria. “El Macba treu suc a la seva col·lecció” en *El Punt* (16 diciembre), 2010: 54.

2011

Grandas, Teresa. “La poética de la resistencia” en *En el laberint. Àngels Ribé 1969–1984*. Barcelona: MACBA, 2011: 31–43.

Frisach, Montse. “Tradició i avantguarda” en *Avu*i (16 de enero,) 2011: 37.

Llena, Antoni. “Un instant dins el tempo de l’eternitat” en *En el laberint. Àngels Ribé (1969–1984),* Barcelona, MACBA, 2011: 45–54.

Palau, Maria. “Una rebel al Macba” en *El Punt Avui* (14 de julio), 2011: 28.

———————————. “Llum a l’art” en *El Punt Avui* (7 octubre), 2011: 45.

2012

(Autor/a desconocido/a) “Àngels Ribé. Premi arts visuals” en *El Punt Avui* (4 de septiembre), 2012: 2.

Frisach, Montse. “Retallar en cultura ens mutila com a poble” en *El Punt Avui* (4 de setiembre), 2012: 31.

2013

Frisach, Montse. “Acció indirecta” en *El Punt Avui* (28 mayo): 2013: 32.

Catálogos o trípticos de exposiciones

Nature into Art. Chicago: *The Renaissance Society*/University of Chicago, 1973.

Style and Process. New York: Fine Arts Building, 1976.

Àngels Ribé. I demà encara plourà. Encara que els elefants tinguin por (perquè tenen els ulls petits). Barcelona: Fundació Miró, 1978.

Festa de la Lletra. Barcelona: Galeria Ciento, Joan Prats, Sala Gaspar, BCD, 1979:233

Fil–Sofia. El concepte de fil en la dona–artista (16 febrero– 18 marzo, 1982). Barcelona: Metrònom, 1982. (Itinera a la Sala Parpalló de Valencia).

Esculturas. Espai 10, Fundació Miró, Barcelona, 1983 (tríptico)

…Fuera de Formato.Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983.

Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960–1980. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1986.

Àngels Ribé 1997. Barcelona: Espai Vau/Centre d'Art Santa Mònica, 1998

Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980... Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.

Fragments. Proposta per a una colecció d'art actual III, 1994.

Continuitat itinerari personal dels 60 fins ara. Hospitalet del Llobregat. Ajuntament de l'Hospitalet, 1994.

Laterata (cicle de performances) Girona: Casa de Cultura de Girona, 1995.

La galeria G, 1975–1978. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica. Centre de Documentació de l'Art Contemporani Alexandre Cirici, Barcelona abril–julio, 1998)/ Generalitat de Catalunya, 1998.

Grup de Treball. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, 1999.

Colección MACBA. Itinerario. Barcelona: Museo de Arte Contemporaneo de Barcelona, 2002.

L'art conceptual espanyol en la col.lecció Rafael Tous. Hospitalet de Llobregat: Ajuntament de l'Hospitalet, 2002.

Àngels Ribé. Barcelona: Fundació Vilacasas, 2003.

Desacuerdos. Barcelona: MACBA, 2005.

El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965–1980. Madrid: MNCARS, 2006.

Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza, 1968–2006, Museo Esteban Vicente, Segovia, 2006.

*La Sala Tres 1972–1979 En la ruta de l'art alternatiu a Catalunya.*Sabadell: MAS, 2007.

En el Laberint. Àngels Ribé 1969–1984. Barcelona: MACBA, 2011.

Il·luminacions. Catalunya visionària. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 2011.

De la revuelta a la posmodernidad (1962–1982), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Explosion! Painting as Action. Barcelona: Fundació Miró, 2012.

¿Què fer? Barcelona: Caixaforum, 2013.

Haver fet un lloc on els artistes tinguin dret a equivocar–se. Barcelona: Fundació Miró, 2013.

Escritos de la artista

"Fragments of conversations between Tina Girouard y Àngels Ribé" en *Style and Process*. Nueva York, 1976: 19.

Entrevista a Àngels Ribe por Assumpta Bassas en *DUODA. Revista de estudios feministas*, nº 27, 2004: 163–173.

Entrevista de Frisach, Montse. "Retallar en cultura ens mutila com a poble" en *El Punt Avui* (4 de septiembre), 2012: 31.

Archivos on line

Véhicule Art (Montreal) Inc. fonds guardados en la biblioteca de Concordia University: http://archives3.concordia.ca/vparchives/findingaid_en7fonds.html

The Renaisence society www.renaissancesociety.org

Los Festivales de Vanguradia en Nueva York:

http://www.fondazionebonotto.org/fluxus/moormancharlotte/document/fxc1656115.html

La obra ha pasado a formar parte de un archivo feminista on–line desde 2013:

http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=296&e=a&v=&a=A%CC%80ngels%20Ribe%CC%81&t=

Vídeos y webs documentales

Web de la artista: http://www.angelsribe.com/es/bio

European Live Art Archive: https://vimeo.com/58874870

Trossos. Informatiu cultural. Dirección: Vicenç Villatoro. Realizador: Llorenç Soler. 13 de diciembre, 1985. (sobre artistas que estuvieron viviendo en NY).

Macba: http://www.macba.cat/ca/ribe–angels

Radio web MACBA: http://rwm.macba.cat/ca/angels_rib_tag

TV3:http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/telenoticies/les–geometries–dangels–ribe–al–macba/video/3623811/

TV3: http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/anima/angels–ribe/video/4353910/

8.1. 3. Eulàlia

Fuentes (por año)

1974

Camps, Teresa. “Mostra d’Art Realitat. Colegio de Aparejadores. en *Batik*, nº 14 (marzo), 1974: 33–40.

Carandell, José María. “Etnografía (Pintures 1973) de Eulàlia Grau” en *Imagen y Sonido*, nº130 (abril), 1974:10.

——————————————–. “En torno a los montajes” en *Diario de la Galería Buadas*, Madrid, (diciembre), 1974.

Castro, María de. “Galería Buadas”en *Batik*, nº 10 (diciembre), 1974:64–65.

Cirici, Alexandre. “Alrededor del arte comprometido” en *Imagen y Sonido*, nº 130 (abril), 1974: 10.

——————————. “Alrededor del arte comprometido”en *Diario de la Galería Buadas*, Madrid, (diciembre), 1974.

——————————. “Text presentació sala Vinçon” en Barcelona: Sala Vinçon, 1974.

Puig, Arnau. “Eulàlia” en *Gazeta del arte*, nº 6 (15 de febrero), 1974.

Serrano, Carlos. “Una conferencia titulada *kitsch coll*” en *Nueva Lente*, nº130 (abril), 1974: 10.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. “Sala Vinçon: Etnografia” en *Serra d’Or*, año XIV, nº 174 (15 de marzo), 1974: 48–49.

——————————————————. “Postal–Art/ Art–Postal” en Serra d’or, año XVI nº177 (15 junio), 1974: 53–54.

1975

Cirici, Alexandre. "Eulàlia Grau o la descodificació del caos" a *Serra d'Or*, añoXVII, nº188 (15 de mayo), 1975: 45–47.

Mendini, Alessandro “Idee in letargo” en *Casabella. Rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale* (Milán), año XIL, nº403 (julio),1975: 4–5.

1976

Alaminos, Eduardo. “Eulàlia. Un trabajo radical de la imagen” en *Artes Plásticas*, nº 10 (julio–agosto), 1976: 51–52.

Bonet, Juan Manuel. “Imágenes malvadas de Eulàlia” en *El País,* (8 de junio), 1976.

Carandell, José María. “Eulàlia” en *Nueva Lente* nº 56 (octubre), 1976:16–17.

Giralt–Miracle, Daniel. “Las activitats de la Galería G” en *Guadalimar,* año2, nº17 (10 de noviembre), 1976:96.

Sales, Enric. “Once artistas, sus actividades y una Galería” en *Batik*, nº 28 (noviembre), 1976:46–47

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. “La Cultura de la mort” en *Serra d’Or*, año XVIII nº201 (15 de junio), 1976:53–54.

1977

Cirici, Alexandre. “Arrêt en chemin. Manel Valls: l’espace physique. Eulàlia Grau: l’espace sociologique. Josephine Miralles: le manque d’espace pour l’homme” (también traducción al catalán). Carouge, Ginebra: Galerie Gaetan, 1977.

———————————. “Parada en el camino” en *Serra d’Or*, año XIX, nº 215, 15 de agosto, 1977: 43–45.

Combalía, Victoria. “Tot sobre les Setmanes catalanes a Berlín” en *Artilugi*, nº4, 1977.

Combalía, Victoria, Suàrez, Alícia y Vidal, Mercè. “Manifestaciones experimentales y marginales” en *Guadalimar*, año 3, nº 27 (diciembre), 1977: 45.

Dols Rusiñol, Joaquim. "La normalización del conceptualismo en Cataluña" en *Artes Plásticas,* nº16 (marzo–abril), 1977:95–97.

Gentinetta, Françoise. "Quatre artistes catalans exposent au Festival" en *Ouest*, (17–18 octubre),1977.

Lozano Bartolozzi, Mª del Mar. "El Grupo de la Galería "G" de Barcelona y el arte conceptual. Cáceres: "La Madrila", 1977.

Renhko, J.–P. “Trois espagnols non conformistes” en *Tribune de Genève* (23 de marzo), 1977.

———————————. "Des artistes ont ouvert un dialogue "différent" au Festival de Nyon" en (Autor/a desconocido/a) en *Tribune de Genève* (21 octubre), 1977.

Salabert, Pere. “Eulàlia. Galería Xiris” en *Artes Plásticas*, nº21 (diciembre), 1977: 47.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Noticiari: Catalans a Extremadura" en *Serra d'Or*, año XIX nº209 (15 febrero), 1977: 53.

————————————————————. "Altres notícies" en *Serra d'Or*, año XIX nº218 (15 noviembre), 1977: 47.

1978

Alaminos, Eduardo. "L'arte in Spagna dopo Franco" en *Data*, nº 30 (enero–febrero), 1978: 19.

Cirici, Alexandre. L'Art català a Berlín" en *Serra d'Or*, n º229, (octubre), 1978: 19– 21.

Moure, Gloria. "Consideérations sur l'inévitable choix de vois alternatives" en *Annuel Skira'78*, Ginebra. 1978.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè."Noticiari" en *Serra d'Or*, año XX nº226–227 (15 de julio), 1978:108.

————————————————————."Suggestions olfactives, art sociològic i vídeo" a *Serra d'Or*, año XX nº231 (15 de diciembre), 1978: 96–98 y 101.

1979

Basté, Carmé. "Safari por la selva de las imágenes"en *Mundo Diario* (20 diciembre), 1979.

Capmany, Maria Aurèlia. "Safari fotográfic o simplement gràfic per la selva de les imatges" en *Discriminació de la dona (texto presentación)*. Barcelona: Galería Ciento, 1979.

Combalía, Victoria. "Aktuell översik av den katalanska konsten" en *Paletten* (Götenborg), nº3, 1979: 8–11.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Notes d'art" en *Serra d'Or*. Año XXI nº 232 (10 enero), 1979: 61.

————————————————————. "Notes d'art" a *Serra d'Or*. Año XXI, nºs 238–239 (1 julio), 1979: 104.

————————————————————. "Notes d'art" a *Serra d'Or*. Año XXI nº240 (1 octubre), 1979: 58

————————————————————. "Notes d'art" *Serra d'Or*. Año XXI, nºs 243 (1 diciembre), 1979: 99.

1980

Fotografija kao umjetnost. Umjetnost kao fotografija. Cefft: Zagreb, 1980.

Blanch, Teresa. "Eulàlia" en *Avui* . (domingo 13 enero), 1980: 23.

García–Soler, Jordi. “Demà, al teatre Romea, un bon festival feminista” en *Avui* (10 de febrero), 1980: 30.

Iglésias del Marquet, Josep. “Eulàlia, Galeria Ciento” en *Diari de Barcelona* (5 de enero), 1980: 25.

Queralt, Rosa. “Eulàlia” en *Triunfo*, nº 884 (3–9 de enero), 1980: 8.

Olivé, Albert. "Actualitat ciutadana" en *L'Esplai*, nº 42 (12–19 enero), 1980.

Parcerisas, Pilar. “Reconeixement oficial de l’espai B–5 125 de l’Autònoma” en *Avui* (28 de diciembre), 1980: 18.

Rosés, Assumpta. “Eulàlia” en *El cost de la vida*. Reus: Escola –Taller d’art de Reus, 1980.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. "Notes d'art" en *Serra d'Or*. Año XXII nº 245 (1 febrero), 1980: 57

————————————————————. "Noticiari" en *Serra d'Or*. Año XXII, nº248 (mayo, 1980): 56.

Valdeolmillos, M. Carmen en *El cost de la vida*. Reus: Escola –Taller d’art de Reus, 1980.

1984

Figueras, Abel. “1970/80, una col·lecció d’art alternatiu” en *Avui* (24 mayo), 1984: 22.

1986

Capmany, Maria Aurèlia. "Eulàlia" en *Eulàlia "Etnografia"*. Terrassa: Amics de les Arts, 1986: 15.

Picazo, Gloria. “De Portentis” en *Eulàlia "Etnografia"*. Terrassa: Amics de les Arts, 1986: 7.

R.A.V. “Catex 86: una proposta d’avantguarda” en *Al vent*, nº88, 1986.

Rifà, Santi. “Terrassa i les noves propostes” en *Diari d’Art* julio), 1986.

Rifà, Santi. “Sala Muncunill. Santuari de la Modernitat”, (fuente desconocida): 34–35.

(Autor/a desconocido/a). “Eulàlia Grau de Berlín a Terrassa” en *Claxon* (22–28 diciembre), 1986.

(Autor/a desconocido/a). “Exposició d’Eulàlia Grau a la sala Muncunill” en *Diario de Terrassa* (24 de diciembre), 1986.

Picazo, Gloria. “Sala Muncunil” en *Nike. New Art in Europe*, nº 17, 1986.

1987

Borrás, Maria Lluïsa. “Arte en Terrassa” en *La Vanguardia*, Martes 31 marzo, 1987: 60.

1992

Figueres, Albert. El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur” en *Catalonia Cultura*, nº 28, marzo, 1992.

2005

Figueras, Abel. “Estar en desacord” en *Avui* (5 de mayo), 2005: 94.

2007

Creus, Maia (ed). *La Sala Tres 1972.1979. En la ruta de l’art alternatiu a Catalunya*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell, 2007:1 69–170.

Navarrete, Carmen. “Los años setenta: La transición pactada y las artistas conceptuales” en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros. Santiago de Compostela*: CGAC, 2007: 208.

Grandas, Teresa. “Etnografías de l’ordre públic” en *Papers d’art* , nº 92, 2007.

Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo (s) poéticos, políticos y periféricos: entorno al arte conceptual en España, 1964–1980*. Madrid: Akal, 2007: 272–276 y 340.

———————————. “Memoria de l’art dels anys 70 a Sabadell” en *Avui* (13 de septiembre), 2007:86.

2009

Bassas Vila, Assumpta. “Llegats de llibertat amb política: les artistes conceptuals catalanes dels anys setanta i la fecunditat de la revolució feminista en les arts: Silvia Gubern, Àngels Ribé, Fina Miralles, Eugènia Balcells i Eulàlia” en *Universitat d’estiu de les Dones. Cornellà de Llobregat. Recull de ponències*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009: 88–95.

2011

Tejeda Martín, Isabel. “Prácticas artísticas y feminismos en los años 70”, en *De la revuelta a la postmodernidad (1962–1982).* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011: 102–103.

Mantecón Moreno, Marta. “Mujeres, feminismos y género en España” en *Exit Express. Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*, nº 58 (abril–mayo), 2011: 14–29.

2012

Palau, Maria. “Un Macba dels mínims” en *Avui* (27 noviembre), 2012: 48.

Rivera Martorell, Sara y Gaitán Salinas, Carmen. “La polisemia de las imágenes: Un análisis de la obra de Eulàlia Grau Discriminació de la dona (1977) desde la perspectiva del feminismo socialista” en *Arte y Políticas de identidad*, v.6, 2012: 45–62. http://revistas.um.es/api/article/view/162911 [Consultado: 16–08– 2015].

2013

Bassas Vila, Assumpta.“Feminimo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión” en Aliaga, Juan Vicente y Mayayao, Patricia (eds.) *Genealogías feministas en el arte español*. Madrid: This Side–Up, 2013: 215–236.

Bosco, Roberta. “El espíritu contestatario de los 70” en *El País* (7 febrero), 2013.

Grandas, Teresa “Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats” en *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats*. Barcelona: MACBA, 2013:16–32.

Farré, Natalia. “Eulàlia Grau, arte con ética” en

http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio–y–cultura/eulalia–grau–arte–con–etica–2312661 [Consultado: 16–08– 2015].

Fernández Clares, Víctor. “Eulàlia Grau. Collage. Denúncia. Art Contemporani en internet: http://amoralart.cat/portfolio/eulalia–grau/ [Consultado: 16–08– 2015].

Textos de la artista

Grau, Eulàlia. "Mínimos y máximos" en *Arquitectura* (Colegio de Arquitectos de Madrid), nº 204–205 (primer quatrimestre),1977: 65–71.

Frisach, Montse. (Entrevista) “Vivim una època semblant a la feudal” en *El Punt Avui* (7 de febrero), 2013: 28.

Catálogos y trípticos de exposición

Eulàlia. Etnografia 2. Madrid: Galería Buades, 1974.

Seventh International Open Encounter on Video. Barcelona: Fundación Miró/Cayc, 1977.

Eulàlia, Josefina Miralles, Manuel Valls. Ginebra: Galerie Gaëtan, 1977.

Les arts a Terrassa 1978. 50 aniversari Amics de les Arts. Terrassa: Amics de les Arts, 1978.

Cien años de cultura catalana, 1880–1980. Madrid: Palacio Velázquez, 1980.

El cost de la vida. Reus: Escola –Taller d'art de Reus, 1980.

Fuera de Formato. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1983.

70–80 Una Colecció d'art alternatiu. Reus: Centre de Lectura de Reus, 1984

Das andere Land. Aülandische Künstler in der Bundesrepublik (Berlín, Bodum, Frankfurt, Saarbücken, Stuttgart, München, Hannover, Ludw, Shafen), 1986–87.

Idees i actituds. Entorn l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980…. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.

Ideas &Attitudes. Catalan Conceptual Art 1969–1981. Manchester: Cornerhouse/John Hansard Gallery, 1994.

Galería G, 1975–1978. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, 1998.

Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90. (Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani Metrònom, Barcelona de 9 abril–30 mayo). Barcelona: Krtu–Generalitat de Catalunya, 1999.

L'art conceptual espanyol en la Col·lecció Rafael Tous. Barcelona: Tecla Sala, 2002.

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Barcelona: MACBA, 2005.

La Sala Tres 1972.1979. En la ruta de l'art alternatiu a Catalunya. Sabadell: Ajuntament de Sabadell, 2007.

La batalla de los Géneros. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2007.

Genealogías feministas en el arte español 1960–2010. Madrid: This side Up, 2010.

Objectes relacionals. Col·lecció MACBA 2002–2007. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

Il·luminacions. Catalunya visionària. Barcelona: CCCB, 2009.

Temps com a matèria. Col·lecció MAcCBA. Barcelona: MACBA, 2009.

De la revuelta a la posmodernidad (1962–1982). Madrid: MNCARS, 2011.

Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats. Barcelona: MACBA, 2013.

The World Goes Pop. Londres: Yale Univeristy Press, 2015.

Videos y webs documentales

Web de la artista: http://www.eulalia–grau.com/

"Conferències: tots davant l'espectacle d'un teatre de titelles = Miguel Morey, Santiago López Petit", Teresa Grandas. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2013. 2 videodiscs (DVD) (3 h, 02 min, 06 s).

TV3:

http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/Eulalia–Grau–al–Macba/video/4459881/

MACBA: http://www.macba.cat/es/video–eulalia–grau

RWM: Fons audio #19 EULÀLIA GRAU: http://www.macba.cat/es/fons–eulalia–grau

RTVE: http://www.rtve.es/alacarta/videos/continuara/continuara–eulalia–grau–entre–lart–lactivisme/1769787/

http://www.rtve.es/alacarta/videos/la–aventura–del–saber/aventura–del–saber–exposicion–eulalia–grau/1759354/

Entrevistas de la autora a las artistas

(Dado el tiempo tan dilatado de esta investigación y el hecho de que algunas entrevistas fueron registradas en dispositivos electrónicos varios, he perdido las fechas de estos materiales y a veces, incluso algunos registros. Listo aquí únicamente las entrevistas guardadas en cintas magnetofónicas. Pero téngase en cuenta que produje mucho más material que desgraciadamente no he podido datar.)

Silvia Gubern

Llinars del Vallés, 14 octubre de1999 (documento en audio).

Barcelona, 27, febrero, 2000 (documento en audio).

Llinars del Vallés, 13 de julio de 2000 (documento en audio).

Llinars del Vallés, 6 de julio, 2000 (documento en audio).

Llinars del Vallés, febrero de 2015 (documento en audio).

Barcelona, 16 de abril, 2015 (documento en audio).

Àngels Ribé

La Floresta, 2000 (documento en audio).

Barcelona,

Conversación telefónica del 9 de agosto, 2004.

Eulàlia

Sarrià, 29 de junio de 2000.

Conversación telefónica con Marcel Pey, 17 de noviembre, 2004.

8.2. Fuentes críticas

Artículos

Aliaga, Juan Vicente. “La memoria corta: arte y género”. *Revista de Occidente*, n. º 273, febrero 2004, p. 58.

Aguilera, Clara. “Espais i memòries. La instal·lació com a suport autobiogràfic en l’obra d’algunes artistes” en *Papers d’Art* (Girona), nº 49 (octubre–noviembre), 1992.

Bassas Vila, Assumpta. “Feminismo e Historia del arte. Del paradigma de lo social al paradigma de la diferencia sexual en la Historia del arte” en *Papers d’Art* (Girona), 2º semestre, nº 89, 2005: 44–49.

———————————————.”Eulàlia: conceptualismo y feminismo en la Catalunya de la transición” en *I Jornadas de teoría del arte y de género en España*: *Una historia pendiente del arte español*, Palma de Mallorca, 2009 (ponencia no publicada).

———————————————... “Fina Miralles: natura, cultura i cos femení.” en *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d’art de Sabadell, 2010: 91–107.

———————————————. “S.O.S. Searching for the mother in the family album” en *n.paradoxa. international feminist art journal*, volume 15, enero, 2005 (publicado también en Chernick, Myrel y Klein, Jennie (eds). *The “M” World. Real Mothers in Contemporary Art*, Bradford: Demeter Press, 2011: 171– 188.

———————————————. “Feminimo y arte en Cataluña en las décadas de los esenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión” en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds). *Genealogías feministas en el arte español*.“ Madrid: This Side–Up, 2013; 215–236.

———————————————. “Reseñas: En el Laberint: Àngels Ribé, MACBA, 2012; Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats, MACBA, 2013; re–act feminism#2, Fundació Antoni Tàpies, 2013, Genealogies feministes en el arte español: 1960–2010., MUSAC, 2013” en *DUODA. Estudis de la diferència sexual*, núm 45, 2013: 152–157.

———————————————. “Visions quotidianes i visualitats contemporànies. Els dibuixos canalitzats de Silvia Gubern” en Bonet, Pilar (ed.) *Josefa Tolrà*. Mataró: Barcelona, 2014: 157–167.

———————————————. “Llegats de llibertat amb política. Les artistes conceptuals catalanes dels anys 70 i la fecunditat de la revolució feminista en les arts: Sílvia

Gubern, Àngels Ribé, Fina Miralles, Eulàlia i Eugènia Balcells" a *Actes de la Universitat d'estiu de les dones*. Cornellà de Llobregat: Ajuntament de Cornellà de Llobregat/Universitat d'estiu de les dones, 2009: 88–95.

————————————————." Como col·leccionar allò que no és capitalitzable?" a *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, Fundació Ars, Sabadell, abril/Mayo, 2014: 21–24.

Bassas Vila, Assumpta y González, María José: "Pop art and Female Sexual Difference in Catalonia in the 60s: Carme Aguadé, Silvia Gubern and Mari Chordà", mayo, 2015 (pendiente de publicación).

Betterton, Rosemary. "Mother Figures. The maternal nude in the work of Käthe Kollwitz and Paula Modershon– Becker" en *Intimante Distance. Women, artists and the body*. Londres, New York: Routledge, 1996.

Bonet, Eugeni. "Situación del vídeo en España" en *Entorno al vídeo*. Barceona: Gustavo Gili, 1980.

————————————. "Evolución de la videografía en España. Los autores, las prácticas, las estructuras" en *Nuevas tecnologías en la vida cultural española*. Madrid: Fundesco/Ministerio de Cultura, 1985.

————————————. "Metavideo. Del estado del vídeo, su historia y estética" *en La imagen sublime. Vídeo de creación en España 1970–1987*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987

Camps Miró, Teresa. "Crònica i geografia local dels espais alternatius a Catalunya (1964–1981…)" en *Idees i actituds. Entorn l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980….* Barcelona: Generalitatd e Catalunya, 1992:50.

Carillo, Jesús. "Històries de l'art contemporani en l"Estat espanyol: temptejant els límits de la disciplina" en *Papers d'Art*, nº89 (2º semestre), 2006: 35–39.

————————————. "Conceptual Art Historiography in Spain" en el archivo: *Vivid Radical Memory*

http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/bud_essays/carrillo.pdf

[Consultado 8–9–2015] Publicado también en *Papers d'Art*. nº 93, (2º semestre), 2007: 41– 46.

Cigarini, Lia. "Libertad relacional" en *DUODA. Revista de Estudios de la Diferencia sexual*, núm.26, 2004:85–91

http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62834/91162

[Consultado 7–9–2015]

————————. “La libertad femenina” en *DUODA. Revista de Estudios de la Diferencia sexual*, núm.8, 1985: 85–91.

http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/61869/89316 [Consultado 7–9–2015]

Creus, Maia.”*Matances*. Poder i subjectivitat. Una lectura visual de l’arxiu Fina Miralles” en *Quadern de les idees, les arts i les lletres,* nº. 189 (febrero–marzo), 2013: 47–49.

————————. “L'art conceptual a Catalunya: la Sala Tres de Sabadell (1972–1979)”en *L' Avenç: Revista de història i cultura*, nº 338, 2008: 42–47.

————————. “Políticas en femenino en los años del Arte Conceptual. Conversación con Concha Jerez” en *Quadern de les idees, les arts i les lletres de Sabadell*, nº199, 2015. http://quadern.fundacioars.org/politicas–en–femenino–en–los–anos–del–arte–conceptual/ [Consultado 3–8–2015]

Combalía, Victòria. “Una ocasión fallida: comentario de la exposición: ‘*Idees i actituds*...” en Picazo, Glòria (ed.) *Impasse3. Una revisió de l’art català recent a partir de textos publicats*. Barcelona: 2001: 85–99 (Publicado originalmente en Butlletí del MNAC I, nº 1, Barcelona, 1993).

Combalía, V., Suàrez Alícia et alt. “Arte y transición política el reflejo de un desfase” en *El viejo Topo*, nº11 (agosto), 1977:60–63.

Costa, Tània. «Eina, centro de producción de vanguardia artística y contra–cultural en el contexto social barcelonés de los años 60 y 70” en *Design Activism and Social Change*. Barcelona: Fundació Història del Disseny, 2011. https://www.yumpu.com/es/document/view/25008718/eina–centro–de–produccian–de–vanguardia–arta–stica–y–contra–cultural– [Consultado 20–8–2015].

Fanès, Félix. “...el caso de Barcelona” en *Galería* (Barcelona), nº 7 junio 1975:30–35.

Figueras, Abel. “El arte conceptual catalán, el arte conceptual del sur” (dossier) en *Catalonia Cultura*, nº 28 (marzo), 1992: 22–33.

Fortea, Maria Àngels. “Las primeras manifestaciones de la gráfica pop en la Barcelona de los sesenta“ en *ICONOFACTO*, v. 9 nº 12 (enero – junio), 2013.

Fortea, M. Ángles. “Was the Pop Graphic used for activism against Franco’s regime? The development of pop Graphic in Barcelona (1965–75)”, *en Actas del Congreso Design Activism, Design History Societuy Annual Conference*, Barcelona, 7–11 septiembre, 2011, Barcelona.

http://www.academia.edu/4567424/WAS_THE_POP_GRAPHIC_USED_FOR_ACTIVISM [Consultado 23–3–2015]

Franchi, Donatella. “La novità fertile” en Franchi, Donatella (ed.) *Matrice. pensiero delle donne e pratiche artistiche (Quaderni di Via Doggana)*. Milan: Librerie delle donne, 2004.

———————————.“La creatividad que pasea entre el arte y la vida” en *DUODA. Revista de Estudios de la Diferencia Sexual*, nº 41, 2011: 26–38. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/248266/332379 [Consultado 6–5–2015].

Godfrey, Tony. “Where were they? The curios case of Woman Conceptual Artists” en *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998: 279–298.

Hinojosa Martínez, Lola y Tejeda Martín, Isabel. “Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70” en *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza*, nº26, 2012. https://webs.um.es/istejeda/miwiki/doku.php?id=investigacion [Consultado 7–3–2015]

Jones, Amelia. “El Posfeminismo: ¿vuelta a la cultura de lo masculino? en *100%*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo, 1993.

Julián, Immaculada. “Breu pinzellada sobre el Pop Art a Catalunya” a *El llegat del Pop art a Catalunya*. Girona: Museu d’Art de Girona, 2004.

Lippard, Lucy R. “Escape Attempts” en Goldstein, Ann y Rorimer, Anne. *1965–1975: Reconsidering the object of art*. Los Angeles: MOCA, 1996: 23.

Lippard, Lucy R. “Sweeping Exchanges: The contribution of Feminism to the Art of the 1970s” en *Art Journal*, v.40 (Otoño– Invierno), 1980: 362–365.

Martinengo, Mariri. “La voz del silencio. Me llama desde siempre” en *DUODA. Revista d’Estudis de la Diferència Sexual*. nº 40, 2011: 42–60. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/241345/323936 [Consultado 14–4–2015].

Martinengo, Mariri. “Reescribir la historia” en Lelario, Antonietta; Cosentino, Vita y Armellini, Guido. *Buenas noticias de la escuela*. Madrid: Editorial Sabina, 2009: 248.

Mayayo, Patricia. “¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)” en *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria: Montehermoso, 2008, pp. 113–121.

Mulvey, Laura. “Film, Feminism and the Avant–garde” en Jacobus, Mary (ed.) *Women writing and writing about women*, Oxford, 1978. Traducción catalana: “Cinema, feminisme i

l'avantguarda" en Faxedas, Lluïsa (com.) *Feminisme i Història de l'Art*. Girona: Documenta Universitària, 2009: 83–98.

Miserachs, Toni (ed.) *Eina. Escola de disseny i art 1967–1987. Vint anys d'avantguarda.* Barcelona: Generalitat de Cataluña, 1987.

Muraro, Luisa. "Enseñar la libertad. Premisa sobre la elección de este tema para este encuentro" en Birulés, Fina y Peña Aguado, María Isabel (eds). *La passió per la llibertat / A passion for freedom. Acció, passió, política. Controversias feministes*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2004: 54. Puede leerse en *DUODA. Revista d'Estudios de la Diferencia Sexual*, nº26, 2004: 77–83. http://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62832/91161 [Consultado 17–4–2015]

Nash, Mary. "Els moviments d'alliberament de les dones" en *Dones. Els camins de la llibertat*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2008: 152–172.

Navarrete, Carmen, Ruído, María y Vila, Fefa. "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español "en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español, 2*. Barcelona: MACBA, 2003: 158– 187.

Navarrete, Carmen. "Los años setenta: la transición pactada y las artistas conceptuales". en *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*. Santiago de Compostela: CGAC, 2007: 201-210.

Owens, Craig. "El discurso de los "otros": las feministas y el postmodernismo" en Foster, Hal (ed). *La Posmodernidad*. Madrid: Kairós, 1985: 93–184.

Palau, Montserrat. "Dones i Catalanes = persones oprimides. El feminisme i el nacionalisme de Maria Aurèlia Capmany" en Palau, Montserrat y Martínez Gili, Raul (eds). *Maria Aurelia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Cossetània Edicions, 2002: 131–150.

Parcerisas, Pilar. "La dialéctica natural-artificial, 1964-1980" en *L'avantguarda de l'escultura catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989: 74-78.

Portell, Susanna. "Iniciatives i plataformes per a nous escenaris d'actuació" a *60's versus 80's. Literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960–1980)*. Girona: Museu d'art de Girona, 2003: 286–87.

Rickey, Carrie. "Writing (and Righting) wrongs: Feminist Art Publications" en Broude, Norma y Garrard, Mary. *The Power of feminist Art. The American Movement of the 70s. History and Impact*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Rivera Martorell, Sara y Gaitán Salinas, Carmen. “La polisemia de las imágenes. Un análisis de la obra de Eulàlia Grau. Discriminació de la dona (1977) desde la perspectiva del feminismo socialista” en *Arte y políticas de identidad*. v.6 (junio), 2012: 45–62.

Rohlfsen Udall, Sharyn. “Introduction” en *Carr, O’Keeffe, Kahlo. Places of Their Own*. New Haven/London: Yale University Press, 2000.

Segal, Naomi. “Sexual politics and the avant–garde: from Apollinaire to Woolf” en Timms, Edwards i Collier, Peter (eds). *Vision and Blueprints. Avant–garde culture and radical politics in early twenty–century Europe.* Manchester: Manchester University Press, 1988: 235– 249

Soussloff, Catherine M. “En el umbral de la historiografía. Biografía, artistas, género“ en *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, nº 11, 2009: 10–32.

Suàrez, Alicia y Vidal, Mercè. “De la ‘década prodigiosa’ a ‘el sueño ha terminado’” en Combalía, Victoria et alt. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Editorial Blume, 1980: 90–114.

————————“Vint–i–cinc anys d’art als Països Catalans *in memoriam* Alexandre Cirici” en Picazo, Glòria (ed.) *Impasse3. Una revisió de l’art català recent a partir de textos publicats*. Barcelona: 2001: 11–32. (Artículo publicado originalmente en *Serra d’Or*, Barcelona, octubre, 1984).

Tejeda Martín, Isabel. “Prácticas artísticas y feminismos en los años 70” en *De la revuelta a la postmodernidad (1962–1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 95–111.

————————————————. “Artistas Mujeres españolas en la década de los 70: una aproximación” en *Simposio Internacional Agencia Feminista y empowerment en las artes visuales*. Madrid: Museo Thyssen–Bornemisza, 2011. http://genet.csic.es/sites/default/files/documentos/historico/Simposio%20Agencia%20feminista%20y%20empowerment%20en%20artes%20visuales.MuseoThyssen–Bornemisza.PDF

[Consultado 22–4–2015]

————————————————. “Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticcas y feminismos en los años sesenta y setenta” en Aliaga, Juan–Vicente y Mayayo, Patricia. *Genelogías feministas en el arte español: 1960–2010*. Madrid: this Side Up, 2013: 179–206

————————————————. “Prácticas artísticas y feminismos en los años 70”, en *De la revuelta a la postmodernidad (1962–1982).* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011:

Ticker, Lisa. “Feminism, Art History and Sexual Difference” en *Gender*, nº 3, 1988.

Torras, Meri “La impertinència pertinent de Maria Aurèlia Capmany” en Palau, Montserrat y Martínez Gili, Raül (eds). *Maria Aurelia Capmany: l’afirmació en la paraula*. Cossetània Edicions, 2002: 151–160.

Torres, Francesc. “Lo que el viento se llevó” en *Lápiz*, nº 87 (mayo–junio), 1992: 22–25.

Utrilla, Lluís. *Cròniques de l’era conceptual*. Barcelona: Edicions Robrenyo, 1980.

Wark, Jane. “Conceptual Art and Feminism. Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin and Martha Wilson” en *Woman’s Art Journal*, v.22 nº1 (primavera–verano), 2001: 44–50.

Wolff, Janet. “Feminismo y Modernismo” en *100%*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo, 1993.

Zegher, Catherine de. “Introduction. Inside the Visible” en *Inside the Visible. An eliptical traverse into twenty century art. In, out and from the femenine*. Cambridge, Mass. y Londres: The Mitt Press, 1996: 19–41.

Libros

Aguilera Cerni, V. *Iniciación al arte español de postguerra*. Barcelona: Península, 1971.

Aliaga, Juan Vicente (ed.) *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos Xéneros*. Santiago de Compostela: CGAC, 2007.

———————————————. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

Ault, Julie (ed.) *Alternative Art New York, 1965–1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002

Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona nº 94, 1997.

Benstock, Shari. *Women of the Left Bank*. *Paris 1900–1940*. Austin: University of Texas Press, 1986.

Best, Susan. *Visualizing Feeling. Affect and the feminine avant–garde*. Londres/New York: I.B. Tauris, 2014.

Birulés, Fina y Peña Aguado, María Isabel (eds). *La passió per la llibertat / A passion for freedom. Acció, passió, política. Controversias feministes*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, 2004.

Blocker, Jane. *What the body cost. Desire, history and performance*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2004.

Broude, Norma y Garrard, Mary D. *Feminist and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper and Row, 1982 y *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: IconEditions, 1992.

Broude, Norma y Garrard, Mary. *The Power of feminist Art. The American Movement of the 70s. History and Impact*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Blocker, Jane. *What the body cost. Desire, History and Performance*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2004.

Butler, Cornelia (ed.) *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Number Shows 1969–74*. London: Afterall Books, 2012.

Buttarelli, Annarosa, Muraro, Luisa et alt. *Una revolución inesperada. Simbolismo y sentido del trabajo de las mujeres*. Madrid: Narcea: 2001.

Capmany, Maria Aurèlia. *La dona* (Obra completa v.7). Barcelona: Columna, 2000.

Capmany, Maria Aurèlia, Oranich, Magda et al. *Dona i societat a la Catalunya actual.* Barcelona: Edicions 62, 1978.

Cigarini, Lia. *La cultura patas arriba. Librería Mujeres de Milán. (Selección de la Revista Sottosopra con el final del patriarcado 1973–1996)*". Madrid: horas y Horas, 2006.

Chadwick, Whitney y Latimer, Trizia True (eds). *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars.* New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutdgers University Press, 2003.

Clos, Pilar y Blasco, Jorge (eds.). *Santiago Roqueta*. Barcelona: Arquitectura, Art i Espai Efímer, SL, 2009.

Cottingham, Laura. *Seeing throught the* seventies*. Essays on Feminism and art*. Amsterdam: Amsterdam: G+B Arts Internatonal, 2000.

Davey, Moira (ed.) *Maternidad y creación: lecturas esenciales*. Barcelona: Editorial Alba, 2007.

Deepwell, Katy (ed.) *Women artists and Modernism*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1998.

Duchen, Claire (ed. y trad.) *French Connections. Voices of the Women Movement in France*. Amherst: University of Massachussets Press, 1987.

Franchi, Donatella (ed.) *Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche* (Quaderni di Via Dogana). Mántua: Libreria delle Donne, 2004.

Frederickson, Kristen y Webb, Sarah E. (eds.) *Singular Women. Writing the artist.* Berkeley/Londres: University of California Press, 2003.

Heilbrun, Caroly G. *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul, s.A., 1994.

García de León, María Antonia. *Rebeldes ilustradas (La Otra Transición).* Madrid: Anthropos, 2008.

Garretas, María–Milagros Rivera. *La diferencia sexual en la historia*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.

Humm, Maggie. *Modernist Women and Visual Cultures*. New Brunswick, New Jersey: Rutdgers University Press, 2003.

Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland: California: University of California Press, 1997.

———————————.*From the Center. Feminist essays on Women's art*. Nueva York: Dutton &Co, Inc, 1976.

Llinàs Carmona, Concha. *Feminismes de la Transició a Catalunya. Textos i materials*. Barcelona: Horsori Editorial, 2008.

Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale.* Milán: Scritti di Rivolta femminile, 1974.

———————————. *Armande sono io!* Milán: Scritti di Rivolta Femminile, 1992.

Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid: Península, 2001.

McQuiston, Liz. *Sufragettes to She–Devil. Women's Liberation and Beyond*. Londres: Phaidon Press, 1997.

Marchán–Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1990.

Meskimon, Marsha. *We were'nt Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. Madrid: IB Taurus, 1999.

Millett, Kate. *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 1996.

Muraro, Luisa. *La indecible suerte de nacer mujer*. Madrid: Narcea, 2013.

Nash, Mary. *Dones en transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: les dones en la Barcelona de la Transició.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007.

Pinto, Josep Maria. *Elisava, des de 1961.* Barcelona: Elisava, Escola Superior de Disseny i Ingenyeria de Barcelona, 2014.

Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos – políticos – periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964–1980*. Madrid: Akal, 2007.

Perry, Gill.*Women artists and the Parisian Avant–Garde: Modernism and "Femenine" Art 1900 to the Late 1920*.Manchester: Manchester University Press, 199.

Parker, Rosinzka y Pollock, Griselda. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement*, 1970–1985. RKP/Pandora: Londres 1987

Pollock, Griselda. *Vision and Difference. Feminity, Feminism and Histories of Art*. London: Routledge, 1988

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writings of Art's Histories*. New York: Routledge, 1999.

Rivera Garretas, María–Milagros. *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icària, 1994.

———————————————————. *Mujeres en relación. Feminismo 1970–2000*.Barcelona: Icària, 2001.

Rosa, Maria Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencai democrática*. Buenos AIres: Biblos, 2014.

Rubin Suleiman, Susan. *Subversive Intent. Gender, Politcs, and the Avant–Garde.* Cambridge, Mass./Londres: Harvard University Press, 1990.

Sellés Rigat, Narcís. *Alexandre Cirici Pellicer*. Catarroja (València): Editorial Afers, 2007.

Wagner, Ann. *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Krsner, O'Keefe and Hesse*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Witzling, Mara R (ed.) *Voicing our visions. Writings by Women artists.* Londres: The Women's Press, 1991.

———————————————. *Voicing Todays's Visions. Writings by Contemporary Women artists*. Londres: The Women's Press, 1994.

Zamboni, Chiara. *Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvisazioni*. Nápoles: Liguori, 2009.

Zerilli, Linda. *El feminismo y el abismo de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008: 187– 238.

Catálogos exposiciones

100%. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo, 1993.

Avantguardia feminista negli anni '70. Roma: Electa, 2010.

Barcelona, París, New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960–1980. Barcelona: Generalitat de Cataluña, 1986.

Colección MACBA. Itinerario. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2002

Colección Metrònom, Centre de Lectura de Reus, 1984.

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

Eina. Escola de disseny i art 1967–1987. Vint anys d'avantguarda. Barcelona: Generalitat, 1987:

El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965–1980. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2006

El llegat del Pop art a Catalunya. Girona: Museu d'Art de Girona, 2004.

En el laberint. Àngels Ribé. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011.

Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2013.

Fina Miralles. De les idees a la vida. Sabadell: Museu d'art de Sabadell, 2010

Fil–Sofia. El concepte de fil en la dona–artista. Barcelona: Metrònom, 1982.

Fora de Camp. Set itineraris per l'audiovisual catalá dels anys 60 als 90. Barcelona: Metrònom/Generalitat de Catalunya, 1999.

Fragments. Proposta per a una colecció d'art actual III.Barcelona: Palau de la Virreina/Ajuntament de Barcelona, 1994

...Fuera de Formato. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983

Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2008.

Galería Cadaqués. Obres de la Col·lecció Bombelli. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2006.

Genealogías feministas en el arte español: 1960–2010. Madrid: This Side Up, 2013.

Grup de Treball. Barcelona: MACBA, 1999.

Genelogías feministas en el arte español: 1960–2010. Madrid: this Side Up, 2013: 179–206

Haver fet un lloc on els artistes tinguin dret a equivocar–se. Històries de l'Espai 10 i l'Espai 13 de *la Fundació Miró*. Barcelona: Fundació Miró, 2014.

Idees i actituds Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964–1980... Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992.

Inside the Visible. An eliptical traverse into twenty century art. In, out and from the femenine. Cambridge, Massachussets y Londres: The Mitt Press, 1996

Josefa Tolrà. Mataró: Barcelona, 2014

L'avantguarda de l'escultura catalana. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989: 68–85.

La batalla de los Géneros. Santiago de Compostela: Centro Gallego Arte Contemporáneo, 2007.

La galeria G, 1975–1978. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1998.

La imagen sublime. Vídeo de creación en España 1970–1987. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

La Sala Tres 1972.1979. En la ruta de l'art alternatiu a Catalunya. Sabadell: Ajuntament de Sabadell, 2007.

La Petite Galerie (1968–1976). Una galeria d'art alternatiu a Lleida. Lleida: Universitat Lleida, 1986.

L'art conceptual español a la Col·lecció R.Tous. Hospitalet de Llobregat: Tecla Sala, 2002.

La galeria G, 1975–1978. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica/Generalitat de Catalunya, 1998

La Relació. Documents, 2000–2008. Barcelona: Duoda/Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2009.

Making their Mark. Women Artists Move into the Mainstream, 1970–85. New York: Abbeville Press Publishers, 1989.

Memòria d'un temps 1975–1979 (Fotos de Pilar Aymerich). Barcelona: Museo d'Història de Catalunya/Fundació Caixa de Sabadell, 2004.

Meridià Granollers Anys70. Art de concepte i acció. Granollers: Ajuntament/Museu de Granollers, 2010.

Modern Woman. Women Artists at the Museum of Modern Art. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010.

Power Up. Female Pop Art. Viena: Kunsthalle, 2010.

Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958–1968. Nueva York: Abberville Press, 2009.

Silvia Gubern. I que estimaré tret de l'enigma... Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura, 1995.

The World Goes Pop. Londres: Yale Univeristy Press, 2015.

VídeoStorias. Álava: Artium, 2011.

WACK! Art and the feminist revolution. Los Ángeles: The Museum of Contemporary art, 2007.

Tesis doctorales

López Vicens, Elena. *El Salón de mayo, 1956–69. Barcelona. Incidencia de un certament plural y colectivo en la vida cultural ya artística de su época*. UB, 1995.

Mora Martí, Laura de la. *Desplazamientos y recorridos a través dela Land Art en Fina Miralles y Àngels Ribé*. UPV, 2005.

Gutiérrez Serna, Mónica. *Fuera de Formato. Evolución, Continuidad y Presencia del arte conceptual español en 1983.* Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1997.

Pol, Marta. *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a reflex de la seva cosmologia*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

Webs de archivos

ARCA– Arxiu de Revistes catalanes antigues: http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search

European Art Live Archive: http://www.liveartarchive.eu/

MACBA: http://www.macba.cat/es/archivo

MNCARS: http://catalogo.museoreinasofia.es/ABSYSINTERNET/abnetcl.exe/O7064/ID30d640d3?ACC=161

Hemeroteca de La Vanguardia

http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html

Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacions, Ajuntament de Girona: http://www.girona.cat/sgdap/cat/index.php

Archivo re.act.feminism: http://www.reactfeminism.org/index.php

Archivo de Vinçon: http://www.vincon.com/ca/tramesa–postal.html

Tesis doctorales sobre artistas mujeres o/y historia feminista:

http://www.ktpress.co.uk/theses_country_search.asp?country=argentina

Archivo de artistas y obras de la exposición Genealogías feministas en el arte español (1960–2010): http://musacvirtual.es/genealogiasfeministas/

9. Listado de ilustraciones

9.1. Silvia Gubern

Fig.1. Portada del folleto: “Catálogo de exposición de los socios y amigos del Instituto en Homenaje a la memoria de Ramon Rogent”, Instituto Británico, 1964.

Fig.2. Páginas centrales del “Catálogo de Exposición de los Socios y Amigos del Instituto en Homenaje a la memoria de Ramon Rogent”, Instituto Británico, Barcelona, 1964.

Fig.3. Fotografía: Silvia Gubern y su madre en la inauguración de la exposición “Premio del certámen B.I.R.A.C. en memoria del pintor Ramon Rogent”, en el Instituto Británico de Barcelona, 1964.

Fig.4. Portada del folleto de presentación de la exposición “Silvia Gubern. Pinturas y collages y Sergi Mosca, cerámica”, Instituto Británico, 1964.

Fig.5. Pintura de Silvia Gubern (título desconocido), en guasch sobre tela y collage, que formó parte de la exposición “Silvia Gubern. Pinturas y collages.” Barcelona, 1964. Colección Lali Gubern.

Fig.6. Fotografía de la inauguración de la exposición “Premio del certámen B.I.R.A.C. en memoria del pintor Ramon Rogent”, en el Instituto Británico de Barcelona, 1964.

Fig.7. Fotografía de la inauguración de la exposición “Premio del certámen B.I.R.A.C. en memoria del pintor Ramon Rogent”, en el Instituto Británico de Barcelona, 1964.

Fig.8. Fotografía de la inauguración de la exposición “Premio del certámen B.I.R.A.C. en memoria del pintor Ramon Rogent”, en el Instituto Británico de Barcelona, 1964.

Fig.9. Fotografía de la inauguración de la exposición “Premio del certámen B.I.R.A.C. en memoria del pintor Ramon Rogent”, en el Instituto Británico de Barcelona, 1964.

Fig.10. Fotografía de la inauguración de la exposición “Premio del certámen B.I.R.A.C. en memoria del pintor Ramon Rogent”, en el Instituto Británico de Barcelona, 1964.

Fig.11. Fotografía de la inauguración de la exposición “Premio del certámen B.I.R.A.C. en memoria del pintor Ramon Rogent”, en el Instituto Británico de Barcelona, 1964.

Fig.12. Pintura de Silvia Gubern. Fotografia de Oriol Maspons reproducida en la revista Serra d’Or, año VII, nº2:64.

Fig.13. Pintura de Silvia Gubern (título desconocido), en guasch sobre tela y collage, que formó parte de la exposición “Silvia Gubern. Pinturas y collages.” Barcelona, 1964. Colección Lali Gubern.

Fig.14. Folleto–catálogo de la “Exposición: Última Promoción. Pintura y Escultura”, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Balerares, Barcelona 1965.

Fig.15. Pintura de Silvia Gubern reporducida en la portada del folleto–catálogo: “Exposición: Última Promoción. Pintura y Escultura”, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Balerares, Barcelona 1965.

Fig.16. Portada del catálogo “Nuevas Expresiones”, Sala Gaspar, Barcelona, 1966.

Fig.17. Listado de las obras de Silvia Gubern en la exposición “Nuevas Expresiones”, Sala Gaspar, Barcelona, 1966.

Fig.18. Pintura de Silvia Gubern, reproducida en *Destino*, año XXIX, nº1501, 1966: 63

Fig.19. Portada y pàgina interior del catálogo de la exposición “Spanish Artists”. Lidchi Art Gallery, Johannesburgo, 1966..

Fig.20. Pintura de Silvia Gubern reproducida en el catálogo “Nuevas Expresiones”, Sala Gaspar, Barcelona,

Fig.21. Reverso de la curiosa invitación de Silvia Gubern en cartón, de la exposición “Silvia Gubern, Àngel Jove, Josep Maria Segimon Valentí y Antoini Padrós”, Sala Gaspar, Barcelona, 1968.

Fig.22. Vista general de las cuatro invitaciones singularizadas de los cuatro artistas: “Silvia Gubern, Àngel Jove, Josep Maria Segimon Valentí y Antoini Padrós”, Sala Gaspar, Barcelona, 1968

Fig.23. Pintura de Silvia Gubern reproducida en un periódico (fuente desconocida).

Fig.24. Pintura de Silvia Gubern reproducida en *Destino*, año XXXI, nº 1604, 1968:41

Fig.25. Pintura de Silvia Gubern reproducida en *Serra d’Or*, año X, nº106, 1968.

Fig.26. Silvia Gubern detrás de una de sus esculturas, fotografía reproducida en el catálogo “Nueva Pintura Catalana”, Casa de la Cultura, Cuenca, 1968.

Fig.27. Esculturas en madera de Silvia Gubern, 1968.

Fig.28. Portada del catálogo de la exposición “Nueva Pintura Catalana”, Casa de la Cultura, Cuenca, 1968.

Fig.29. Página interior con la ficha dedicada a Silvia Gubern del catálogo “Nueva Pintura Catalana”, Casa de la Cultura, Cuenca, 1968.

Fig.30. Diseño de Gubern del álbum discográfico: “Sisa. Qualsevol nit pot sortir el sol”, 1975.

Fig.31. Imágen de la performance de Silvia Gubern en la inauguración de su exposición de dibujos en *La Petite Galerie* de l’Alliance Française, Lleida, 1969 reproducidas en el

catálogo de la exposición retrospectiva de *La Petite Galerie (1968–1976). Una galeria d'art alternatiu a Lleida.* Lleida: Universitat de Lleida, 1986.

Fig.32. Imágen de la performance de Silvia Gubern en la inauguración de su exposición de dibujos en *La Petite Galerie* de l'Alliance Française, Lleida, 1969 reproducidas en el catálogo de la exposición retrospectiva de *La Petite Galerie (1968–1976). Una galeria d'art alternatiu a Lleida.* Lleida: Universitat de Lleida, 1986

Fig.33. Portada e interior del folleto que anuncia la exposición "2 generacions de Pintura Catalana" a *La Petite Galerie*, Lleida, 1968 reproducidos en el catálogo *La Petite Galerie* (1968–1976). Una galeria d'art alternatiu a Lleida. Lleida: Universitat de Lleida, 1986.

Fig.34. Dibujos que posiblemente formaban parte de la selección que se expuso en la exposición "Silvia Guber, Dibujos", en *La Petite Galerie* de *l'Alliance Française*, Lleida, 1969.

Fig.35. Vista interior de *Pou*, 1969 en el Jardí del Maduixer, Casa Galí–Gubern, 1969

Fig.36. Mándala realizado con gomaespuma por Silvia Gubern para la exposición en el Jardí del Maduixer, Casa Galí–Gubern, 1969.

Fig.37. Vista de la instalación *Pou*, 1969 Escultura en gomaespuma instalada en la exposición del Jardí del Maduixer, Casa Galí–Gubern, 1969.

Fig.38. Silvia GUbern abocada sobre *Pou*, 1969 en el Jardí del Maduixer, Casa Galí–Gubern, 1969.

Fig.39. Portada de la revista *Mosca*, nº5, 1969.

Fig.40. Interior de la revista *Mosca*, nº5, 1969 donde se pueden ver los manifiestos de cada uno de los artistas. El de Silvia Gubern, la segunda columna, firmado por encima de la letra.

Fig.41. Tres fotogramas del vídeo "Primera Muerte", 1970.

Fig.42. Dos fotogramas del vídeo "Primera Muerte", 1970.

Fig.43. Hojas de organización de las asignaturas –profesorado del *Arxiu Eina, Centre Universitari de Disseny i Art*, Barcelona, donde puede verse que Silvia Gubern trabajaba en la asignatura de Ràfols Casamada.

Fig.44. Hoja de control de asistencia (1967–1998) de la asignatura "Grafismo elementos", 1967, del *Arxiu Eina, Centre Universitari de Disseny i Art,* Barcelona.

Fig.45. Hojas de control de asistencia (1967–1998) de la asignaturas "Pintura i Expressió" 1982–83 y y de "Taller de Expressió", 1985 del *Arxiu Eina, Centre Universitari de Disseny i Art*, Barcelona.

Fig.46. Reproducción de las cortinas con el logo de la sala Zeleste.

Fig.47. Diversas pruebas de la caligrafía que se convertiría en el logo “Zeleste” encontradas en el archivo de Silvia Gubern y actualmente en el archivo del MACBA.

Fig.48. Fotografía de Silvia Gubern en el Estudio *Snark Design* de Santiago Roqueta según aparece en el libro Clos, Pilar y Blasco Jorge (eds). *Santiago Roqueta*. Barcelona: Arquitectura, Art, Espai Efímer, SL, 2009.

Fig.49. Trabajos de gráfica del restaurante “Marfil” encontrados en el archivo de la artista.

Fig.50. Logo de Tecmo diseñado por Silvia Gubern.

Fig.51. Papel de envolver de la empresa Tecmo, diseñado por Silvia Gubern.

Fig.52. Dos portadas diseñadas por Gubern para la colección de la Editorial Anagrama y uno de los primeros trabajos en gráfica de Gubern, el diseño de la portada del libro de Gilo Dorfles: “Nuevos Ritos, Nuevos Mitos”.

Fig.53. Página del folleto–catálogo de la exposición “Cent artistes dans la ville” celebrada en Montpellier, 1970 donde se cita la intervención “Ojos para ver” de Silvia Gubern

Fig.54. Vista de una de las bandas en papel con la reproducción de sus ojos, instalada en la via del tren de la estación en desuso de Palavas, Montpellier y reproducción de la imagen de los ojos de Gubern que fotocopió para la instalación.

Fig.55. “Doble dialéctica”, 1971, instalación de Silvia Gubern en Granollers, reproducida en los medios.

Fig.56. “Materia viva, materia morta”, 1971, parte de la intervención en la galería Aquitània con la pieza de Jové y dos niños, uno de ellos, Samuel, el hijo de Silvia Gubern y Jordi Galí.

Fig.57. Primer plano del bedel que colaboró en la acción propuesta por Silvia Gubern para la pieza “Materia viva, materia morta” (con Jové), 1971, intervención en la galería Aquitània.

Fig.58. Vista de la acción propuesta por Silvia Gubern en “Materia viva, materia morta”, 1971, intervención en la galería Aquitània.

Fig.59. Vista de la acción propuesta por Silvia Gubern en “Materia viva, materia morta”, 1971, intervención en la galería Aquitània.

Fig.60. Página de Silvia Gubern en el catálogo ciclostilado “Comunicació actual”, exposición en Hospitalet de Llobregat, 1972.

Fig.61. Vista de la instalación de Silvia Gubern en el parque para la exposición “Comunicació actual”, exposición en Hospitalet de Llobregat, 1972.

Fig.62. Postal de la exposición “Personal” en la Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

Fig.63. Tres vistas del montaje de la exposición “Personal” en la Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

Fig.64. Alexandre Cirici visitando la exposición “Personal”, Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

Fig.65. Alexandre Cirici tomando notas en la exposición “Personal”, Sala Vinçon, Barcelona, 1973

Fig.66. Pintura sobre cristal de Silvia Gubern, Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

Fig.67. Pintura sobre cristal de Silvia Gubern, Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

Fig.68. Pintura sobre cristal de Silvia Gubern, Sala Vinçon, Barcelona, 1973. Colección Vinçon.

Fig.69. Pintura sobre cristal de Silvia Gubern, Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

Fig.70. Pintura sobre cristal de Silvia Gubern, Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

Fig.71. Pintura sobre cristal de Silvia Gubern, Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

Fig.72. Silvia Gubern en la exposición “Personal”, Sala Vinçon, Barcelona, 1973. Foto: Colita.

Fig.73. Pintura “Mas que tu” en la exposición “Personal”, Sala Vinçon, Barcelona, 1973

Fig.74. Documento de trabajo de A. Cirici de la actividad Entorn al tronc”, junio, 1974, encontrado en el *Arxiu Eina, Centre Universitari de Disseny i Art*, Barcelona.

Fig.75. Vista general de la exposición “Tramesa–Postal”, Escola Eina, Barcelona.

Fig.76. Postal enviada por Silvia Gubern a la exposición “Tramesa–Postal”, Eina y Sala Vinçon, Barcelona.

Fig.77. Anverso y reverso de la postal de invitación de la exposición de Silvia Gubern “En el bosque triangular, después del crepúsculo”, Sala Vinçon, Barcelona, 1976.

Fig.78. Acción de Josep Ribés, profesor de ioga de Silvia Gubern guiado por la artista en la inauguración de la exposición “Visions quotidianes” en la Galería Cadaquès, 1977.

Fig.79. Visión de la exposición “Visions quotidianes” en la Galería Cadaquès. Se aprecia el aparato donde se colgó Josep Ribés en la acción realizada en la inauguración.

Fig.80. Conferencia Gubern–Jové en una de las actividades de la Escuela Eina, 1979.

Fig.81. Logo de la empresa de textiles Marieta.

Fig.82. Silvia Gubern, Maria Cardoner y Javier Mariscal con fondo de textiles de la empresa Marieta. Fotografia reproducida en una revista (fuente desconocida)

Fig.83. Estampados téxtiles diseñados por Silvia Gubern y producidos por Marieta y Trastam

Fig.84. Estampados téxtiles diseñados por Silvia Gubern y producidos por Marieta y Trastam

Fig.85. Estampados téxtiles diseñados por Silvia Gubern y producidos por Marieta y Trastam

Fig.86. Postal de invitación de la exposición Silvia Gubern. “Inmarchita”, Sala Vinçon, Barcelona, 1981.

Fig.87. Pintura de Silvia Gubern en la exposición Blau, Sala d’exposicions de l’obra Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1980.

Fig.88. Cartel de la exposición “Silvia Gubern.Obra recent”, Centre Cultural de Terrassa, 1984.

Fig.89. Fotografia de la inauguración de la exposición “Silvia Gubern.Obra recent”, Centre Cultural de Terrassa, 1984.

Fig.90. *Arquetipus*. Pintura en la exposición “Silvia Gubern.Obra recent”, Centre Cultural de Terrassa, 1984.

Fig.91. Pintura sobre vidrio en la exposición “Silvia Gubern.Obra recent”, Centre Cultural de Terrassa, 1984.

Fig.92. Vistas de la inauguración de la exposición “Silvia Gubern.Obra recent”, Centre Cultural de Terrassa, 1984. En la del centro, Daniel Giralt–Miracle y Silvia Gubern, en la derecha: Silvia, Frederic Amat y Antoni Llena.

Fig.93. Portada de la revista *Papers Impresos* de Eina.

Fig.94. Dibujo reproducido y encartado en la revista *Papers Impresos* de Eina.

Fig.95. Pintura sobre vidrio de la exposición “Silvia Gubern.Obra recent”, Centre Cultural de Terrassa, 1984. Colección Lali Gubern.

Fig.96. Vídeo–instalación “Transparencias” de Silvia Gubern, 1987.

Fig.97. Antoni Marí y Juana Bestard con Silvia Gubern dirigiendo la producción de los vídeos de “Transparencias”, 1987.

Fig.98. Postal de invitación de “Silvia Gubern. Obra reciente”, Sala Vinçon, Barcelona 1992

Fig.99. *La Creación*. Pintura sobre vidrio detrás de varias esculturas en la exposición “Silvia Gubern. Obra reciente”, Sala Vinçon, Barcelona 1992

Fig.100. Escultura en la exposición “Silvia Gubern. Obra reciente”, Sala Vinçon, Barcelona, 1992.

Fig.101. Dos vistas de la exposición “Silvia Gubern. Obra reciente”, Sala Vinçon, Barcelona, 1992.

Fig.102. Silvia Gubern montando los dibujos bordados en la exposición “Silvia Gubern. Obra reciente”, Sala Vinçon, Barcelona, 1992.

Fig.103. *Fenícia*, 1993. Escultura pública, Parque de las Cascadas, Montjuïc, Barcelona, 1993.

Fig.104. Dos vistas de la acción *El tiempo pasa que es un primor*, realizada por una niña y creada por Silvia Gubern. Patio central de La Virreina, Barcelona, 1993

Fig.105. Vista parcial de una de las salas de la exposición “I que estimaré més enllà de l’enigma...”, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 1995.

Fig.106. Vista de uno de los pasillos de la la exposición “I que estimaré més enllà de l’enigma...”, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 1995.

Fig.107. Vista de una de las salas con las esculturas de Silvia Gubern sobre peanas en la exposición “I que estimaré més enllà de l’enigma...”, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 1995.

Fig.108. Vista parcial del claustro del Centre d’Art Santa Mònica, las *esculturas primordiales* en la exposición “I que estimaré més enllà de l’enigma...”, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 1995.

Fig.109. Escultura de la sèrie, *Escultures primordials*, 1994, en la exposición “I que estimaré més enllà de l’enigma...”, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 1995.

9. 2. Àngels Ribé

Fig.110. Àngels Ribé jugando con el tubo de conducción de aire caliente de un avión en lo que son consideradas las *Acciones en el Parque*, en París, 1969

Fig.111. Vistas de las *Acciones en el Parque*, París, 1969

Fig.112. Àngels Ribe en su instalación *Laberinto Transparente*, 1969.

Fig.113. Pàginas del catálogo editado en ocasión de “La Fête” en el Centre Artistique de Verderonne, Pise (Francia).

Fig.114. *Escuma de sabó*, 1969. Fotografía de las acciones en el exterior.

Fig.115. *Escuma de sabó*, 1969. Fotografia de las acciones en el exterior.

Fig.116. *Interecció d’una onada, 1969Intersecció de la pluja,* 1969

Fig.117. *Intersecció de pluja, 1969*

Fig.118. *Intersecció de llum*, 1969

Fig.119. Cartel de *1219m3*, en Vilanova de la Roca, 1972.

Fig.120. Una de las imágenes de la acción *Transport d’un raig de sol*, 1972.

Fig.121. *Tres punts#2*, acción para “Comunicació Hospitalet”.

Fig.122. *Tres punts#1.*

Fig.123. *Three points#3*

Fig.124. *. Three points#3*

Fig.125. Dos imágenes del archivo de la artista de *Relation between the position of particular Body and Gravity*, 1973.

Fig.126. Fotografia de la serie *Associacions (Erupcions)*, 1973.

Fig.127. Fotografia de la serie *Associacions (Erupcions)*, 1973.

Fig.128. Fotografia de la serie *Associacions (Erupcions)*, 1973.

Fig.129. *Geometria invisible*, 1973.

Fig.130. *Six Possibilities of Occupaying a Given Space*, 1973

Fig.131. Mapa que forma parte de la instalación *North–South–East–West*, 1973

Fig.132. Vista de la instalación *North–South–East–West*, 1973 en N.A.M.E Gallery, Chicago.

Fig.133. Imágenes de la acción *Light interaction* y *Wind Interaction* publicadas en Questions d'Art, nº 28, 1974:24

Fig.134. Imágenes de la intervención *Acumulation–Integration*, 1973 en Evanston,Il.

Fig.135. Imágenes de la intervención *Acumulation–Integration*, 1973 en Evanston,Il.

Fig.136. Imagen de la acción *Reel–Faux*, 1974 en el espacio Vehicule Art Inc, Montreal, Canadá.

Fig.137. Imagen de la acción *Constatation de la présence d'un volume immatériel*, 1974 en en el espacio Vehicule Art Inc, Montreal, Canadá.

Fig.138. Imagen de la acción *Stimulus–Reaction*, 1974 en el espacio Vehicule Art Inc, Montreal, Canadá.

Fig.139. Cartel del ciclo de Performances del Museum of Contemporary Art de Chicago, 1975.

Fig.140. Documentos de difusión de la exposición de Àngels Ribé en Mercer Street Store, Nueva York.

Fig.141. Vista de un detalle de la instalación *The Best Way of Expressing it*, en el espacio de Warehouse, Nueva York.

Fig.142. La obra *Work is the Effort Against Resistance* en forma de fotocopia que Ribé colocó en diferentes lugares y repartió entre el público en el New York Avantgarde Festival de 1975 realizado en el Floyd Bennet Air Field, Nueva York.

Fig.143. Vista parcial de la instalación *Work is the Effort Against Resistance* en el 112 Greene Street, de Nueva York.

Fig.144. Detalle de uno de los componentes de la instalación *Work is the Effort Against Resistance* tal y como se instaló en el fine Arts Building, Nueva York.

Fig.145. Reproducción de uno de los fotogramas del vídeo que formaba parte de la instalación de Ángel Ribé *Work is the Effort Against Resistance* del Fine Arts Building, Nueva York, tal y como aparece en el catálogo de la exposición "Style and Process", 1976.

Fig.146. Fotografía de un momento de la acción *Counting My Fingers* en la West Side Highway, 1977.

Fig.147. Vista general de la instalación *Can't go home*, 1977 instalada en "C Space Gallery" de Nueva York.

Fig.148. Vista de los proyectores y las ddos proyecciones de la instalación *Can't go home*, 1977 instalada en "C Space Gallery" de Nueva York.

Fig.149. Selección de las imágenes de las diapositivas que se proyectaban en la instalación *Can't go home*, 1977.

Fig.150. Vista general de la instalación *Amagueu les nines que passen els lladres*, 1977 en la Galeria "G", Barcelona.

Fig.151. Imágenes de algunas de las diapositivas proyectadas en la instalación *Amagueu les nines que passen els lladres*, 1977.

Fig.152. Fotografia de la acción *The unspoken*, 1977, tal y como se encuentra en el archivo de la artista.

Fig.153. Detalle de la acción–instalación *I demà encara plourà. Encara que els elefants tinguin por (perque tenen els ulls petits)*, 1978, donde puede apreciarse la tórtola y el pez muerto después de la acción.

Fig.154. Fotogramas de la vídeo–acción *Triangle*, 1978.

Fig.155. Página de la revista *Heresies* nº5, 1978 con la colaboración de Àngels Ribé.

Fig.156. Fotografia de una acción de Àngels Ribé incluida como parte de la instalación *E la forma...*, 1979.

Fig.157. Selección de imágenes de diapositivas proyectadas en la instalación *Ornamentació: Barcelona*, 1979 en la UAB.

Fig.158. Selección de imágenes de las fotografías incluidas en la instalación *Ornamentación: the Unrelated Object*, 1979.

Fig.159. Vista de un detalle de la exposición *Ornamentación: the Unrelated Object*, 1979 en la C Space Gallery de Nueva York, donde puede apreciarse la dimensión de los metacrilatos cosidos y los objetos que también formaban parte

Fig.160. Vista de un detalle de la exposición *Ornamentación: the Unrelated Object*, 1979 en la C Space Gallery de Nueva York, donde pueden apreciarse algunos objetos expuestos como parte de la instalación.

Fig.161. Detalle de uno de los metacrilatos cosidos de la exposición *Ornamentación: the Unrelated Object*, 1979 en la C Space Gallery de Nueva York.

Fig.162. Fotografia de Àngles Ribé del catálogo de la exposición, Bajo el..., 1980, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra.

9.3. Eulàlia

Fig.163. Cartel de la exposición “Eulàlia: Etnografía (Pinturas ’73)” de La Sala Vinçon, 1974.

Fig.164. *Caps, calces i mitjons*, 1973. Emulsión fotográfica sobre tela, 1973.

Fig.165. Cartel de la exposición “Eulàlia: Etnografía (Pinturas ’73)” de La Sala Vinçon, 1974.

Fig.166. *Gloria Efímera*, 1973. Emulsión fotográfica, anihilinas y pintura acrílica sobre tela, 1973.

Fig.167. Portada de la publicación en ocasión de la muestra “Eulàlia.Etnografía–2” en Galería Buadas, Madrid.

Fig.168. Vista parcial de una de las páginas de la publicación en ocasión de la muestra “Eulàlia.Etnografía–2” en Galería Buadas, Madrid.

Fig.169. Fragmentos de las páginas de la publicación en ocasión de la muestra “Eulàlia.Etnografía–2” en Galería Buadas, Madrid.

Fig.170. Cartel de la exposición de Eulàlia en “Casa Damas”, Sevilla, 1975.

Fig.171. Anverso y reverso de la postal de invitación de la exposición Eulàlia (Pintures’75) La Cultura de la mort” en La Sala Vinçon, Barcelona.

Fig.172. *Dance macabre*, 1975. Serigrafia sobre papel. Edición de 5 ejemplares.

Fig.173. Cartel de la exposición “Eulàlia” en Studo Levi, Madrid, 1976.

Fig.174. Anverso y reverso de la postal de invitación de la exposicion “Eulàlia, Josefina Miralles, Manel valls” a la Galeria Gaëtan, Ginebra, 1977.

Fig.175. Esquema de Alexandre Cirici que acompaña el texto de presentación de la exposición “Eulàlia, Josefina Miralles, Manel Valls” a la Galeria Gaëtan, Ginebra, 1977.

Fig.176. Portada del libro de artista inédito “Cancionero de los hombre verticales y de los hombres horizontales”. 1975.

Fig.177. Anverso y reverso de la postal de invitación a las “Activitats” de la Galería G, Barcelona 1976

Fig.178. Cartel de la exposición “Eulàlia… Inventemos también nosotros...” de la Sala Tres, Sabadell, 1976.

Fig.179. Selección de imágenes de la obra “...”inventemos también nosotros.”...1976.

Fig.180. Selección de imágenes de la obra *“...”inventemos también nosotros.”...1976.*

Fig.181. Selección de imágenes de la obra *“...”inventemos también nosotros.”...1976.*

Fig.182. *El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera*, 1976, impresión offset sobre papel. Edición para la carpeta de la Galería “G”.

Fig.183. Anverso y reverso de la exposición colectiva en el Museo Vostell, Malpardida, Cáceres, 1977.

Fig.184. Cartel de la exposición “Eulàlia” en Xiris, Centro de Arte, 1977.

Fig.185. Folleto que anuncia la Semana de “Presença Libertaria” en Lisboa, 2–9 julio, 1978, donde Eulàlia participó como ponente.

Fig.186. Colaboración de Eulàlia con “public order”nen *Black Flag, v. V nº8, (mayo), 1979.*

Fig.187. Colaboración de Eulàlia en *Black Flag*, v.V nº12 (diciembre), 1979.

Fig.188. Portada del libro “Vivendes...Vivendes”, 1976.

Fig.189. Dos páginas del artículo de Eulàlia “Minimos y máximos” publicado en la revista Arquitectura, nº204–205, 1977.

Fig.190. Ilustraciones del artículo de Eulàlia “Minimos y máximos” publicado en la revista Arquitectura que corresponden a imágenes del libro “Vivendes...Vivendes”, 1976.

Fig.191. Portada de la serie de serigrafías *Discriminació de la dona*, 1977.

Fig.192. Dos páginas del libro *Discriminació de la dona*, 1977.

Fig.193. Cartel del Festival a favor de *la*Sal. Teatre Romea, 1978.

Fig.194. Fotografía de la inauguración de Discriminació de la dona en la galería Ciento, Barcelona, 1980.

Fig.195. Maria Aurèlia Capmany, Marisa de la Ciento, un artista y un crítico en la inauguración de la exposición de Eulàlia, "Discriminació de la dona" en la galería Ciento, Barcelona 1980.

Fig.196. Texto fotocopiado sobre cartulina marrón de Maria Aurèlia Capmany para la presentación de la exposición de Eulàlia en la galería Ciento, Barcelona, 1980.

Fig.197. Dos imágenes del libro"Discriminació de la dona" de Eulàlia.

Fig.198. Cartel de presentación de "Eulàlia. Discriminació de la dona" en la Libreria de la Rambla con la colaboración del *Bloc Feminista* de Tarragona, 1980.

Fig.199. .Cartel de la exposición "Eulàlia. Orden Público. Discriminació de la dona" en la Sala d'Exposicions del Centre de Lectura de Reus, 1978.

Fig.200. Portada y página desplegada del libro "Eulàlia. Orden Público", 1978.

Fig.201. Cartel de la exposición "El Cost de la vida" en el Departamento de Arte de la UAB, Bellaterra, 1980.

Fig.202. Vista de la instalación de la exposición "El Cost de la vida" en el Departamento de Arte de la UAB, Bellaterra, 1980.

Fig.203. Fragmento de la obra *El Cost de la vida*, 1977–79, cianotipo.

Fig.204. Fragmento de la obra *El Cost de la vida*, 1977–79, cianotipo.

Fig.205. *Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas. Eulàlia'78*, colaboración publicada en la revista *Nueva Lente*, nº 84, Madrid, 1979.

Fig.206. Vista de la instalación *Les setrilleres*, 1978 de Eulàlia, Francesc Abad y Miralda en una sala del Instituto Industrial de Terrassa.

Fig.207. *Desarme–desarrollo*, 1979, impresión of–set sobre papel.

Fig.208. *Flic–Story*, 1979, impresión ofset sobre papel.

Fig.209. Detalles de la portada *Per què?*, 1979, libro colaborativo, serigrafia sobre papel.

Fig.210. Detalle de la contraportada *Per què?*, 1979, libro colaborativo, serigrafia sobre papel.

Fig.211. Detalle del interior del libro *Per què?*, 1979, serigrafia sobre papel.

Fig.212. Detalle del interior del libro *Per què?*, 1979, serigrafia sobre papel.

Fig.213. Detalle de un artículo–entrevistas sobre el divorcio en la revista Canigó nº 737, en el que se incluye la reproducción de la obra *El régimen capitalista crea cada día situaciones como esta en la clase obrera* de Eulàlia.

Fig.214. Portada de la revista Canigó, nº 752, 1982, realizada por Eulàlia

Fig.215. Portada de la revista Canigó, nº 804, 1982, realizada por Eulàlia

Fig.216. Detalle de *Komentar*, 1983, colaboración de Eulàlia a la revista *Doc(k)s*, nº 54.

Fig.217. Cartel de la exposición “Two Women in Conceptual Art. Eulàlia Grau. Denise Marika”, 1983.

Fig.218. Anverso y reverso de la postal de invitación a la exposición “Eulàlia–Etnografia” en el Catex’86, Terrassa,

Fig.219. Detalle de una selección de las diapositivas proyectadas en la instalación Cläre (o Klara), de la exposición Eulàlia. Etnografia”, Terrassa, 1985–86.

Fig.220. Detalle de una imágen de *Chikatetsu–u–bahn,* 1985–86 de la exposición Eulàlia. Etnografia”, Terrassa, 1985–86.

