



Tocar el pasado: estrategias feministas para historiar el arte contemporáneo en el Estado español

Maite Garbayo-Maeztu

Como citar:

GARBAYO-MAEZTU, M. Tocar el pasado: estrategias feministas para historiar el arte contemporáneo en el Estado español. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, 121-161, mai.2023. DOI: 0.20396/modos.v7i2.8672097. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672097>.

Imagem [modificada]: Fina Miralles, *Tres esquemes de mort artificial*, 1976. Fotografia intervenida por Fina Miralles y Montse Torres en 1976. Museu d'Art de Sabadell © Fotografia: Maite Garbayo.

Tocar el pasado: estrategias feministas para historiar el arte contemporáneo en el Estado español

Touching the past: feminist strategies to historicize contemporary art in Spain

Maite Garbayo-Maeztu*

RESUMEN

Este artículo se ocupa de diseccionar y analizar las metodologías y estrategias de investigación feministas que he desplegado en mis estudios sobre las producciones de mujeres artistas en la historia del arte contemporáneo en el Estado español. Me centro específicamente en un caso de estudio: mi investigación sobre las artistas que trabajaron con los llamados nuevos medios (performance, instalación, vídeo...) durante los últimos años de la dictadura franquista y los primeros de la Transición (década de los setenta). Analizo mi aproximación a artistas como Olga L. Pijoan, Fina Miralles o Àngels Ribé. Intento explorar los silencios, las ausencias, y cómo hacerlas aparecer a través del archivo y de la historia oral, proponiendo formas de torcer y desviar los modos de hacer historia del arte en nuestro contexto. La figura de la historiadora del arte feminista aparece como un ser deseante, como un cuerpo-espacio que posibilita que pasado y presente se toquen, para poder vislumbrar las desconexiones, las conexiones, y la presencia fantasmática de lo femenino como un continuum en el arte español contemporáneo.

PALABRAS CLAVES

Metodologías feministas. Arte y feminismos. Genealogías feministas. Olga L. Pijoan. Historia oral.

ABSTRACT

This article is concerned with dissecting and analysing the feminist research methodologies and strategies that I have deployed in my studies on the productions of women artists in the history of contemporary art in Spain. I focus specifically on one case study: my research on artists who worked with the so-called new media (performance, installation, video...) during the last years of the Franco dictatorship and the first years of the Transition (1970s). I analyse my approach to artists such as Olga L. Pijoan, Fina Miralles and Àngels Ribé. I try to explore the silences, the absences,

and how to make them appear through the archive and oral history, proposing ways of twisting and deviating the ways of doing art history in our context. The figure of the feminist art historian appears as a desiring being, as a body-space that makes it possible for past and present to touch, in order to glimpse the disconnections, the connections, and the phantasmatic presence of the feminine as a continuum in contemporary Spanish art.

KEYWORDS

Feminist methodologies. Art and feminisms. Feminist genealogies. Olga L. Pijoan. Oral History.

Olga L. Pijoan fue una artista nacida en Tárrega (provincia de Lleida, Cataluña) que estuvo activa en el contexto del arte conceptual catalán únicamente entre 1972 y 1974, pero realizó una serie de trabajos muy particulares y muy precisos para pensar la presencia del cuerpo femenino en la performance durante los últimos años de la dictadura franquista (Garbayo-Maeztu, 2016). A partir de 1974, su nombre dejó de figurar en los listados de exposiciones y encuentros artísticos de la época. La fecha coincide con su separación del también artista Carlos Pazos, quien continuó activo en el contexto del arte. Sería fácil decir que Olga L. Pijoan abandonó el arte, pero parece que simplemente se alejó de la escena artística de Barcelona y sus alrededores, porque, según me contó su hijo, Alex Govers, los últimos años de su vida trabajó como educadora organizando talleres de pintura mural en Esteli (Nicaragua), a donde se había mudado por motivos personales, y llegó a fundar incluso su propio taller. Murió en Esteli en 1997, cuando tenía 45 años.

Durante mucho tiempo, busqué incesantemente a Olga en los archivos, en las imágenes, y en todas aquellas personas que la habían conocido. Tengo muchos fragmentos, muchas vías abiertas, con las que podría reconstruir otras posibles historias de su vida, de su trayectoria como artista, o de sus motivos para abandonar el arte.

Normalmente, quienes nos dedicamos a investigar, escondemos las estrategias, las dudas, y las fuentes archivísticas de nuestras pesquisas. Pero mi intención en este texto es desvelarlas, mostrar los entresijos de un proceso de investigación de larga duración en el que he tenido que inventar y ensayar metodologías para subsanar la escasez de bibliografía y de investigaciones previas sobre cuerpo, performance y genealogías feministas en el contexto de los últimos años de la dictadura franquista¹, que fue el tema de mi tesis doctoral.

Cuando realicé mi investigación, en la que estuve trabajando aproximadamente entre 2010 y 2016 (fue publicada en: Garbayo-Maeztu, 2016), no existía ningún libro que se ocupase específicamente de la relación entre arte y feminismos durante la década de los setenta en el Estado español. Y aunque en años anteriores se habían publicado numerosos artículos y algunos catálogos de exposiciones², el material disponible era todavía insuficiente y requería ser completado recurriendo a la historia oral. La capacidad de afectar y ser afectada por otrxs fue clave en todo el proceso, centrado en la realización de entrevistas orales que pusieron el acento metodológico en la escucha y que me permitieron observar el proceso de investigación como un intercambio, como un encuentro, como una apertura al otro. Y, al mismo tiempo, proponer y legitimar formas de conocimiento que pasaran por la experiencia y el proceso compartido.

Esta escasez de bibliografía, que al principio se presentó como un escollo, se terminó convirtiendo en la que hoy creo que es la mayor potencia de mi trabajo de investigación: que pone el foco en el análisis minucioso de las imágenes y, sobre todo, en la historiografía oral, a partir de la construcción de un archivo bastante amplio de entrevistas y conversaciones mantenidas con las y los artistas y con distintas personas que formaron parte tanto del contexto artístico de la época, como del activismo feminista de los años setenta.

Una metodología centrada en la escucha, que me hizo entender cómo la investigación puede verse profundamente afectada por la relación,

y transformada en ese encuentro con lxs otrxs (personas, imágenes, objetos...). Conocer a lxs artistas, encontrarme con ellas y ellos, me llevó, necesariamente, a un aprendizaje en el que se transformaron drásticamente los modos en los que me habían enseñado a investigar.

Durante las últimas décadas, especialmente desde la teoría feminista del arte, se han reivindicado el cuerpo, la subjetividad, el deseo y los afectos como componentes clave de la experiencia artística y estética. A partir de los años setenta diversos estudios han cuestionado las narrativas fundacionales de la historia del arte (Pollock, Nochlin, Preziosi, Didi-Huberman, Cordero) y han abierto la puerta a pensar en otras estrategias de escritura de la disciplina. Dichas estrategias insisten en las omisiones que ha provocado la existencia de un canon, pero también proponen nuevas metodologías de investigación y escritura de la historia del arte, apostando por planteamientos narrativos que, en lugar de ser lineales y cronológicos, sean transhistóricos y transdisciplinarios. Al mismo tiempo, hay un interés por desvelar que la historia del arte no es un relato formado por hechos incuestionables y objetivos sino más bien una construcción realizada por sujetos que ocupan lugares de enunciación situados.

Desde la década de los ochenta, Griselda Pollock ha propuesto interesantes y novedosas metodologías para el estudio de la historia del arte desde perspectivas feministas. Con lo que ha llamado “differencing the canon” (Pollock, 1999), la autora plantea un desplazamiento de la comprensión dominante de la historia del arte y la apertura de nuevas perspectivas. Propone también el concepto de “Museo Virtual Feminista”, una suerte de museo imaginario que le permite dibujar nuevos trayectos en el archivo visual construyendo enlaces a través del tiempo que son excéntricos o incluso absurdos, pero capaces de reinventar las clasificaciones cerradas de la historia del arte (Pollock, 2010).

En España, sin embargo, aunque las tesis de Pollock se conocen y se han difundido, sobre todo en el ámbito de los estudios de arte y género, no ha habido propuestas sistemáticas que ensayen metodologías radicales de

construcción de otras historias del arte a partir de casos de estudio locales. Quizá porque debido a la urgencia por subsanar las enormes lagunas y exclusiones del relato canónico (en lo referente, por ejemplo, a la ausencia de mujeres artistas³), la pregunta por las metodologías y las formas de escritura de la historia del arte ha quedado relegada a un segundo plano. A pesar de ello, algunas autoras, entre las que me incluyo, hemos trabajado desde posiciones feministas en la proposición de otras formas de hacer historia del arte (Mayayo, 2011; Rosón, 2016; Bassas, 2016; Tejeda y Folch, 2018; Garbayo Maeztu, 2016, por citar algunas).

En general, la historia del arte en España se ha construido a partir de proponer paralelismos con el relato hegemónico de la historia del arte en occidente, que se organiza como un relato cronológico, como una sucesión de estilos propios de distintas épocas, en los que destacan una serie de artistas. Este tipo de relato, que intenta equiparar las producciones artísticas de la periferia con las de los grandes centros artísticos, genera importantes omisiones y exclusiones, no solo de artistas y obras, sino también de historias propias, microrrelatos y particularidades contextuales que son automáticamente sesgadas al incorporarse al canon. España, al menos durante los siglos XIX y XX, ha ocupado una posición periférica en relación al relato universal del arte (ver de Haro, Mayayo y Carrillo: 2020), lo que ha provocado que en muchas ocasiones se hayan obviado cuestiones importantes para pensar las prácticas artísticas locales, pues se ha primado su adecuación a unos estilos y unas periodizaciones concretas.

Buscando a Olga

Quisiera centrarme fundamentalmente en pensar desde otras perspectivas los modos en los que reconstruimos la historia, y releemos los textos, los documentos, las imágenes. Entenderé los afectos, en el sentido spinoziano y deleuziano, como aquello que nos mueve, como una energía intensa,

que nos hace algo. Pero también, los afectos, como compromiso, como encuentro y como apertura (muchas veces incómoda) a la diferencia, y no tanto como creo que suelen entenderse últimamente en el contexto del arte contemporáneo, como una habilidad curatorial que ha devenido imprescindible en el entramado neoliberal del arte contemporáneo. Me refiero a que, en los últimos años, en los circuitos profesionales del arte, ha comenzado a hablarse de afectos para enmarcar muchas de las prácticas propias del sector, y este ensalzamiento de los afectos funciona a menudo para borrar las marcadas jerarquías que en realidad existen, además de para soterrar el privilegio de clase o la blanquitud de la mayor parte de las personas que componen en entramado del arte contemporáneo. Helena Reckitt ha situado este despliegue de trabajo afectivo como una habilidad curatorial imprescindible para mantener las relaciones sociales necesarias para hacer carrera en el mundo del arte y ha señalado que "el énfasis del comisariado en los afectos positivos, de apoyo y 'amorosos', oculta los procedimientos discriminatorios, controladores y excluyentes que le son propios" (Reckitt, 2016: 14).

Recuerdo que llegó un momento, durante mi proceso, en el que me di cuenta de que ya hacía tiempo que los objetos de investigación habían devenido sujetos. Las artistas, sus fantasmas, las imágenes, los documentos del archivo, las cartas, los mails..., todo había cobrado vida y tenía un punto de vista propio, una posición, que acompañaba, o hacía la contra, a mis pesquisas y a mis hipótesis. Y todos los objetos, todos los encuentros, los mensajes, los afectos devinieron fundamentales para citar a estas artistas, para traerlas aquí, para hacer aparecer sus obras, y releerlas desde el presente.

Seguir la pista de Olga L. Pijoan me condujo al escritor y poeta Carles Hac Mor, que formó parte también del conceptualismo catalán y fue una persona cercana a la artista. En un texto que escribió para la única exposición individual que se le dedicó a Olga L. Pijoan en Barcelona en 1999, una exposición modesta, que incluyó algunos de sus principales trabajos

durante el conceptual, Hac Mor comentaba que, entre sus proyectos artísticos, figuraba quedarse embarazada para abortar en una performance. Decía Carles que, a consecuencia de su conceptualismo radical (era “*la más conceptual*”, nos dice, de todo el conceptualismo catalán), la materialización de sus propuestas le interesaba bien poco, y a menudo en absoluto (Hac Mor, 1999: 10).

La acción de Olga L. Pijoan, de haber sido realizada, podría haberse convertido en emblema del arte feminista de toda una época. La hubiera llevado a cabo antes del año 74 (fecha en la que abandona la práctica artística), Franco aún no había muerto (murió en el 75), y el aborto era un delito que se pagaba con la cárcel, por lo que una acción de estas características hubiera supuesto todo un desafío a la hora de poner en el centro el debate sobre los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, algo que sucedería algunos años más tarde. El tema del aborto, además, continuó siendo espinoso durante décadas y en el momento en el que escribo estas palabras, cuarenta y ocho años después, en España el aborto sigue sin estar despenalizado, lo que implicaría su salida del Código Penal⁴. Debido a que Olga L. Pijoan murió, es imposible saber si la acción, en caso de materializarse, se hubiera documentado, ni tampoco de qué forma o en qué contexto. Lo que me parece importante es que la proyección de esta performance alinea el cuerpo de Olga con los cuerpos de las feministas que, nada más morir Franco, irrumpirán en el espacio público con toda una serie de reivindicaciones relacionadas con el cuerpo y sus derechos sexuales y reproductivos⁵.

A pesar de haber indagado incansablemente tanto en textos y documentos de la época, como en las entrevistas que he realizado a personas cercanas a la artista en aquel momento, la única referencia de la que puedo dar cuenta es el texto de Carles, y una conversación que tuve con él, en la que reiteró que Olga le habló de su intención de realizar esta performance. Me dijo, también, que, para él, todo texto escrito es, ante todo, ficción.

El proyecto de performance de Olga L. Pijoan conecta el ámbito de las prácticas artísticas conceptuales con el movimiento feminista de la época, al poner el foco en la cuestión del derecho al aborto. En 1985, en un encuentro del movimiento feminista celebrado en Barcelona (II Jornadas Catalanas de la Mujer), las feministas anunciaron y realizaron dos abortos clandestinos *in situ* [Figs. 1 y 2]. Una performance que arrebatava al estado el control de los cuerpos de las mujeres y que hacía aparecer, al mismo tiempo, un cuerpo vulnerable y un cuerpo en resistencia. La acción, realizada a partir de la alineación de unos cuerpos con otros (ginecólogas, abogadas, activistas, mujeres que deseaban interrumpir su embarazo...), desafiaba la ley del nuevo (y presuntamente progresista) gobierno del Partido Socialista Obrero Español (que llegó al poder en 1982), que legalizaba el aborto únicamente en 3 supuestos, y que estuvo vigente hasta el año 2010.

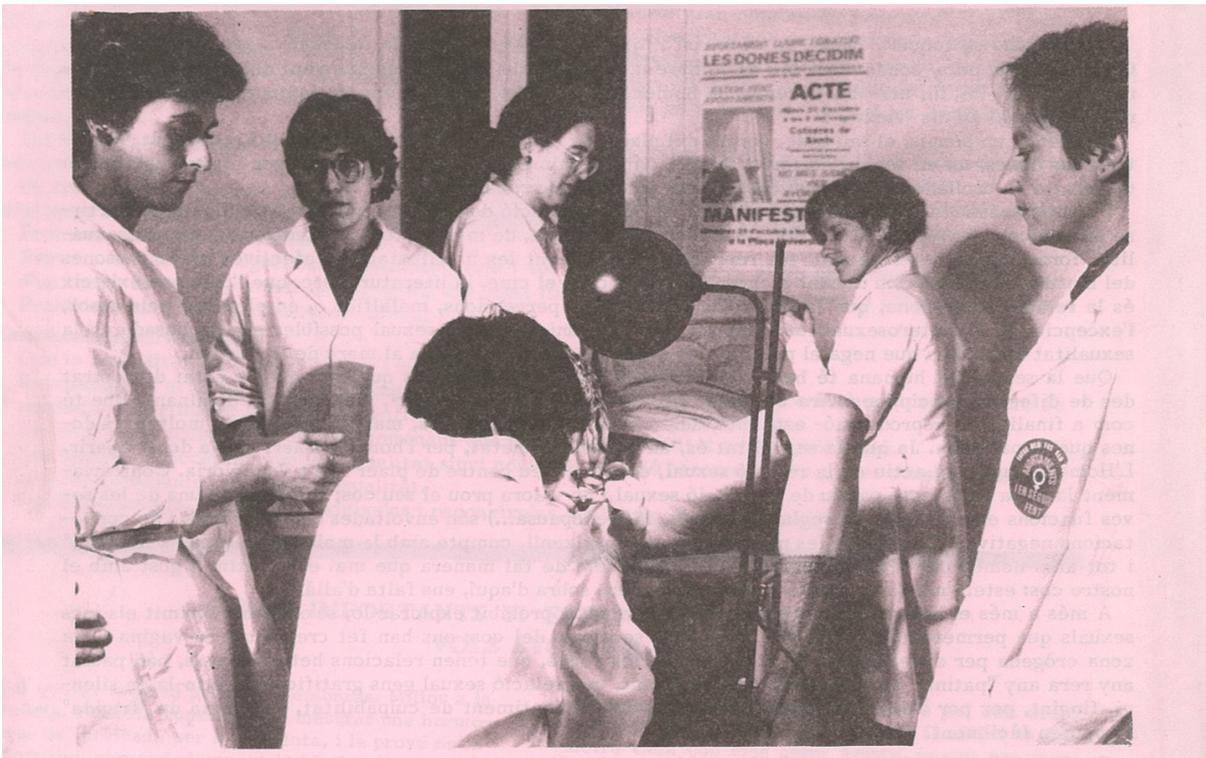


FIG. 1. Realización de uno de los abortos en las Llars Mundet de Barcelona, 1985. Archivo Ca la Dona ©.

Las feministas enseñan otra vez el vídeo de los abortos

Quieren que nadie dude sobre la veracidad de las intervenciones de las Llars Mundet

Ante la posibilidad de que el juez que atiende el caso lo cierre concluyendo que todo fue una farsa publicitaria, las mujeres de la comisión pro aborto han decidido proyectar de nuevo el vídeo que demuestra lo que ocurrió

REDACCION

Barcelona. — Decididas a que nadie dude sobre la veracidad de los dos abortos que el pasado sábado fueron practicados en las Llars Mundet, las mujeres que integran la Comisión pro Aborto de Barcelona han decidido proyectar nuevamente hoy el vídeo que los reproduce.

Los comentarios filtrados de fuentes de la Policía Judicial esta semana han mantenido siempre la duda de si el juez consideraría finalmente que los abortos no se realizaron, y si resolviera que todo había sido un esquema publicitario.

El titular del juzgado de Instrucción número veintitres, Benito Re-

cuerdo Saldaña, responsable del caso, afirmó ayer que era prácticamente imposible probar dichos hechos, y que no creía llegar a localizar ni los embriones ni el instrumental utilizado.

De no llegarse a comprobar nada, añadió el magistrado, se resolverá el cierre del caso.

Lo que está pasando

"Lo único que pretendemos con esta nueva proyección del vídeo es que quede constancia de que los abortos se realizaron, como exponente de lo que ocurre cada día a cemenas de españolas", ha señalado la portavoz de las feministas.

En apoyo a esta acción y con el fin de exigir una ampliación de la ley de despenalización del aborto, un significativo número de partidos políticos y entidades ciudadanas (el nombre de las cuales no se había hecho público anoche) convocan a una manifestación que partirá el domingo 17 de noviembre de la plaza de la Universidad.

Asistencia inusual

La expectativa creada por los hechos ocurridos el pasado sábado en las Jornadas Feministas Estatales motivó ayer una inusual afluencia a las sesiones informativas que la comisión pro aborto realiza todos los jueves en los locales de la Federación de Asociaciones de Vecinos.

Alrededor de treinta mujeres fueron asesoradas sobre los procedimientos abortivos existentes en la actualidad y los precios que se les exigirían si se sometieran a alguno de ellos.

El caso de Carmen Moreno se enreda

Barcelona. — A última hora de ayer la dirección del hospital municipal de la Esperanza mantenía la incógnita sobre si se había practicado la interrupción del embarazo que gesta desde hace veintuna semanas Carmen Moreno.

La mujer, vecina de Sabadell y madre de cuatro hijos, sabe que engendra un niño afectado por el síndrome de Down (mongolismo) y dado que ese es uno de los tres supuestos en que es posible abortar legalmente en España, ha optado por hacerlo.

El ingreso de Carmen Moreno en este centro se realizó ante la negativa de los facultativos de su zona a practicar la intervención.

Durante toda la jornada se practicaron a Carmen diversos análisis y exploraciones. Fuentes médicas del hospital de la Esperanza hicieron público su malestar por tener que realizar un aborto a una mujer proveniente de otra ciudad.



Carmen Moreno está en el hospital de la Esperanza

Al dramatismo del caso se sumó ayer el paradójico llamamiento de los padres del alcalde de Sabadell, Jesús Farrés y María Núria Sabater, que, por medio de una carta abierta, pidieron a Carmen Moreno que no se desprendiera de ese futuro bebé pues, señalaron, de sus ocho hijos, el sexto nació con el síndrome de Down, es decir mongólico, y están muy satisfechos de tenerlo.

"Los únicos contratiempos que nos ha causado han sido sus enfermedades", añadieron.

La junta de médicos del hospital de la Esperanza que, puntualizaron sus portavoces, respetará la objeción de conciencia de quienes lo soliciten, espera que haya más hospitales barceloneses dispuestos a practicar los abortos autorizados por la ley.

FIG. 2. Recorte de prensa. el Periódico. Viernes, 8 de Noviembre de 1985. Archivo Ca la Dona ©.

En las Jornadas de Barcelona, las feministas organizaron todo un aparato representacional alrededor de los abortos para mostrar que, efectivamente, habían sido realizados. Documentaron en vídeo y en fotografías uno de ellos y en los días posteriores organizaron visionados en distintos lugares de Barcelona. En las Jornadas, inmediatamente después de haber practicado los abortos, comparecieron en rueda de prensa y mostraron los embriones dentro de dos botellines de plástico, así como el instrumental ginecológico utilizado en las intervenciones como prueba de que habían tenido lugar⁶. Podría llamar performances a los abortos de las Jornadas de Barcelona, no únicamente porque en ellos, en tanto acciones performativas, se materializaba el derecho de las mujeres a decidir sobre sus propios cuerpos, sino también porque el dispositivo desplegado para documentar y mostrar era del orden de lo estético y poseía importantes

similitudes con las formas en que se presentan las performances dentro del ámbito del arte.

He dado muchas vueltas alrededor de Olga, como si hubiera quedado prendida de su imagen. He buscado sus trazas, que son escasas, en los archivos. Pero sobre todo la he buscado en el encuentro con aquellos y aquellas que la conocieron: en Carlos Pazos, con quien estuvo casada los años en los que estuvo activa en el conceptual y también en aquellos que fueron sus amigos o que estuvieron cerca de ella en algún momento, como Carles Hac Mor y las artistas Alicia Fingerhut o Àngeles Ribé⁷.

Conversación entre Maite Garbayo-Maeztu y Àngels Ribé (artista activa en el conceptualismo catalán), Barcelona, 2012

A.R.: Yo con Olga es con la única que he tenido un contacto... Yo una vez, cuando esta época pasó... (a todos los demás nunca los he visto, a parte de a Carles Santos), nos encontramos, en los años setenta, antes de que se marchara, y nos tomamos algo juntas en un bar que estaba en Gala Placidia. Nos sentamos juntas y estuvimos hablando un rato. Era una persona encantadora, y era la persona con la que más relación he tenido gracias a que nos encontramos en aquel bar. Tengo una conexión con Olga que no he tenido con todos los demás.

Conversación entre Maite Garbayo-Maeztu y Alicia Fingerhut (artista activa en el conceptualismo catalán), Barcelona, 2012

A.F.: Pues los conocí en Eina, yo estaba en la clase de Carlos Pazos y de Miquel Cunyat. Yo no sé en que momento..., seguramente fue en una exposición, que conocí a Benito y a García Sevilla... Entonces, cuando se formó el grupo también apareció Carlos Santos y la novia que tenía entonces, Dorothee

Selz. Y luego también se unió la que era entonces novia de Carlos Pazos, Olga Pijoan.

M.G.M.: Sí, Olga hizo muchas acciones y la estoy trabajando bastante. ¿A Olga la conociste?

A.F.: Sí, claro, muchísimo. Porque estaba en el Grup de Treball. Lo que pasa es que me parece que Olga se fue a vivir a Chile...

M.G.M.: Se fué a Nicaragua, y allí murió. A.F.: ¿Se ha muerto?

M.G.M.: Sí, hace mucho tiempo, murió con 45 años. A.F.: Pero, ¿de qué?

M.G.M.: Al parecer, lo que yo he sabido, porque Carlos Pazos no sabe nada porque ya había perdido el contacto, estaba nadando una piscina y le dió un ataque cardíaco y murió de repente.

A.F.: Ahhhhg... la tengo muy presente, mucho. Era muy viva. Ufff, pobre, pobre chica.

M.G.M.: A mí me parece que era muy buena como artista. He visto cosas suyas y me han parecido muy interesantes.

A.F.: Ella me llamó para decir adiós, que se iba a vivir a Chile, no entendí nada... No sé, me pareció rarísimo. Y le dije: ¿pero cómo, a Chile? Sí, sí, me voy, y no creo que vaya a continuar, no creo que vaya a volver por aquí.

Conversación entre Maite Garbayo-Maeztu y Carlos Pazos (marido de Olga L. Pijoan entre 1973 y 1975 y artista activo en el conceptualismo catalán), Barcelona, 2011

C.P.: Yo la conocí porque, insistiendo en, ganando tiempo para ver qué podía hacer de mi vida, yo tenía un tío que era profesor de dibujo en la Escola Massana. Como yo no sabía que hacer, mis padres estaban muy preocupados y le dijeron: -oye, ¿te importa que vaya a la escuela y así a lo mejor aprende a dibujar? Y entonces yo iba a la Escola Massana a clases de dibujo de mi tío, y la conocí ahí. Porque ella estudiaba pintura. En la Massana. Nos encontramos

el hambre y las ganas de comer, porque ninguno de los dos sabía qué hacer en la vida. Nos apoyábamos en ese no saber qué hacer. O apoyábamos ese no saber qué hacer. Y entonces yo ya empecé, me fui a Eina, conocí a todo este grupo, y como era mi chica, se incorporó un poco al grupo, caía muy bien a todo el mundo, y empezó a hacer esas cosas. Eran muy amateur.

M.G.M.: ¿Quieres decir que ella no tenía mucho interés en hacer exposiciones, o en llegar a ser alguien dentro del mundo del arte?

C.P.: No, ninguno, ninguno. Por eso lo dejó enseguida. Ella (¿sabes que murió, no?) Ella se casó y se fue a vivir a Guatemala, o no sé dónde, en los últimos tiempos no nos veíamos mucho. Y además nos enfadamos mucho, y no valía la pena. Y se casó con un médico, y un día, no sé si fue con Pilar (Parcerisas), que localizó a este señor y le pidió... Porque toda la obra suya, toda no sé, pero la mayor parte la tengo yo, de Olga, y todo lo que había en ese librito y esa exposición que hizo Pilar, casi todo lo tengo yo.

M.G.M.: ¿Ella te las dejó?

C.P.: Es que ni me las dejó ni nada. O sea, se fue de casa un día con lo puesto, porque todo aquello le importaba un pepino, no lo consideraba, había sido en su vida una anécdota, era parte de su relación con el mundo, con una serie de gente que le podía interesar. Ella era muy aérea, y yo soy absolutamente terrenal, con lo cual era...

Pero también contacté y conocí a algunos de sus ex, al que era su marido cuando murió en Nicaragua en 1997, o a su único hijo, Alex, que es un chico muy simpático que vive en Bruselas, y que perdió a su madre cuando tenía tan solo cinco años. Parecido a mí, que la perdí con siete.

He tratado de empatizar con Olga, de vivir con su fantasma. He mirado muchas veces las imágenes, los rastros de sus acciones, tratando de entenderlas en relación al contexto de la época, pero también en relación a mi construcción de Olga, a lo que yo creo que fue Olga. He pensado la omni-presencia de su cuerpo como una investigación constante sobre los dilemas de ser vista, sobre la problemática inherente a toda exposición del

cuerpo femenino a la mirada del otro. He imaginado sus acciones muchas veces, y he escrito que: Herba⁸ "hace aparecer un tipo de subjetividad que compromete la concepción racionalista del sujeto monolítico, completo y entero, y propone como contrapartida un sujeto en falta" (Garbayo-Maeztu, 2019: 13) He dicho que:

en Herba [Fig. 3], puede identificarse una especie de precariedad inherente a la presencia como sujeto del cuerpo femenino, como si esa presencia nunca estuviese garantizada, como si hubiera una tensión constante entre la voluntad de aparecer y el deseo de esconderse, de desaparecer o irse a otro lugar.⁹



FIG. 3. Olga L. Pijoan, Herba, 1973. Cortesía de Carlos Pazos. Archivo personal de Carlos Pazos ©.

He leído la acción Vestir-se [Fig. 4], en tensión con la cultura del *destape*¹⁰, que fue una suerte de metáfora visual de la Transición a la democracia, época que, como ha señalado Aintzane Rincón (Rincón, 2012: 437), no supo romper con el pasado. Y he dicho que:

El cuerpo de Olga L. Pijoan es un cuerpo fragmentado que nos niega el acceso a su totalidad. Un cuerpo desenfocado, expulsado del plano central. La dificultad para acceder a él desmantela la idea de disponibilidad total

y burla la literalidad y la transparencia de significados que se exigen al cuerpo femenino como emblema y metáfora de la democracia venidera. (Garbayo-Maeztu, 2019: 8)



FIG. 4. Olga L. Pijoan, Vestir-se, 1973. Cortesía de Carlos Pazos. Archivo personal de Carlos Pazos ©.

Siempre he pensado que hay un hueco, una especie de decalaje, a la hora de analizar los productos culturales, las obras de arte, las imágenes. Que aparecen distintas temporalidades, que se tocan y se alejan a lo largo del proceso. Como investigadorxs, no siempre somos conscientes de cómo funcionan los modos de percepción iniciales, aquellos que suceden antes de entrar en la fase de análisis conceptual o teórico, en la que surge un tipo de conocimiento más consciente.

He intentado imaginar lo que Olga pensaba, lo que Olga sentía. He intentado conocerla, hablar con su fantasma. Y quizás, aunque sea solo un poco, logré acercarme a ella, porque una vez Carlos Pazos me dijo que en casi todo lo que había escrito sobre Olga, él la había reconocido, y había identificado muchas de sus preocupaciones e intenciones.

Tocar el pasado

Y así, poco a poco, mientras avanzaba en la investigación, entendí que, como historiadora, me es muy difícil comprender el pasado sin relacionarme con él. No se trata únicamente de entender cómo el pasado opera en el presente, que es algo fundamental en una investigación, sino también de pensar los afectos y las relaciones como dispositivos transhistóricos, que pueden funcionar también mediante conexiones entre personas, imágenes y objetos, capaces de atravesar el tiempo.

La investigadora Elena Castro, siguiendo a Catherine Grant (2011), explora la figura de la historiadora del arte feminista como fan, porque está poblada de deseos de intimidad y conexión con el pasado. Según ella, la figura de la fan en un contexto de investigación histórica, de estudio del pasado, nos trae lo pasional, lo irracional, el deseo de acercamiento a las personas y objetos del pasado (Castro-Córdoba, 2021). Castro, en sus exploraciones del Archivo de Ca la Dona¹¹, que ha sido fundamental también en mis investigaciones, relata que no se siente conectada al archivo hasta que conoce sus documentos más íntimos: las cartas de amor, los diarios, las fotografías personales...

Creo que en mi caso no se trata tanto de sentirme conectada con el archivo, sino más bien del deseo. Del deseo de saber, de descubrir, de averiguar, de ir más allá de lo evidente, de buscar respuestas atendiendo a lo que se esconde, a lo que no se dice, a la intimidad. Y, en ocasiones, ha sido ese deseo de intimidad lo que me ha motivado, lo que me ha puesto a

trabajar. Y, en el archivo, intimas con los y las artistas de distintas maneras.

Poco a poco, he aprendido a entender el archivo como un organismo vivo. Tendemos a pensar que el archivo debería ser el fin de la vida de un documento. Pero en realidad los archivos son más inicios que finales. Otorgan a sus documentos una nueva vida, una vida futura (Tamboukou, 2019: 1). Por eso siempre intento imaginar sus vidas, por supuesto, antes, pero también después de mi encuentro con ellos. Para mí ha sido importante su potencialidad y las formas en las que pueden seguir afectando la realidad y produciendo movimientos.



FIG. 5. Eulàlia Grau con su gato en la Galería Ciento, Barcelona (c. 1980)s. CED, MACBA ©.

Estamos viendo una fotografía de la artista Eulàlia Grau, activa también en el conceptualismo catalán, con su gato, en una inauguración en la Galería Ciento [Fig. 5]. La descubrí casualmente en el archivo del Centro de Estudios y Documentación del Museu d'Art Contemporani de Barcelona¹² (MABCA) mientras buscaba otras cosas, algo que en el lenguaje archivístico se denomina serendipia (circunstancia de encontrar por casualidad algo que no se buscaba). Reconocí a Eulàlia en seguida, a pesar de que el gato oculta gran parte de su rostro, porque otras personas me habían contado muchas veces que sacaba a pasear a su gato, con correa, y que incluso solía llevarlo a las inauguraciones. En muchas entrevistas me habían hablado de ello. La imagen venía por tanto a atestiguar, a materializar la historia oral. Esa misma tarde le envié por email a Eulàlia la fotografía, que ella nunca había visto, y le hizo mucha ilusión. Me contó que el gato sé llamaba Dum-Dum, pero a él no le gustaba demasiado este nombre, así que le llamaba Popete y así estaba más contento.

Siento que, en general, los objetos, los documentos, las imágenes, tienen la capacidad de viajar en el tiempo más idénticos a sí mismos que nosotros, por eso nos conectan con otros y con otras temporalidades de forma directa.

Otra cuestión fundamental en la interacción con el archivo es el tacto, aunque muchas veces deba estar mediado por unos guantes. Tocar las diferentes texturas mientras imaginas que fue tocado por otras manos, que el documento formó parte de aquel momento, del mismo modo en que forma parte del momento actual.

Para Elizabeth Freeman, la investigación histórica involucra siempre un contacto, una actividad corporal deseante, a la que llama erotohistoriografía (Freeman, 2010). Como señala Elena Castro, entrar en contacto con los archivos y con las historias del pasado, puede provocar reacciones físicas y respuestas corporales que son, en sí mismas, una forma de comprensión (Castro Córdoba, 2021). En este sentido, podríamos decir que el tocar funciona en el archivo como una técnica de *close-reading*, que

permite aproximarse a los documentos de otras maneras, entendiendo la materia como aquello que tiene el potencial de afectarnos y de movernos.

Dice Karen Barad: "Todo esto ocurre en un contacto: un sinfín de otros-otros seres, otros espacios, otros tiempos- se despiertan" (Barad y Rego, 2020).

Como investigadora, de algún modo, te conviertes en un cuerpo-espacio de posibilidad, en un nodo para conectar el pasado con el presente. Esa es, al menos en mi caso, la función más importante. Pensar en lo que implica traer aquí esas imágenes, esos documentos, ofrecer relecturas que las hagan encajar, interviniendo, afectando, y quizá incluso transformando el momento presente. La investigadora, es, por tanto, el punto nodal que hace que las cosas, que las temporalidades, empiecen a tocarse, a superponerse. Y una pregunta válida de investigación es preguntarse por lo que se consigue haciendo que se toquen. En este tipo de planteamientos transhistóricos pueden cobrar relevancia la discontinuidad, o el fragmento, dando lugar a otras configuraciones historiográficas que desafían la concepción de la historia como lineal y teleológica. El pasado no está cerrado, y continúa afectando el presente.

Bienal de París, 1977: Fina Miralles¹³ se tumba en el suelo y dibuja su silueta para dejar constancia de la presencia de un cuerpo [Fig. 6]. De un cuerpo muerto. Se tumba boca abajo con los brazos en cruz y la rodilla doblada, según me contó, para emular la pose del cuerpo sin vida que aparece tendido en el suelo del cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de Mayo* (1814). En la pared, puede verse el tríptico *Tres esquemas de mort artificial* (1977). En el panel izquierdo la artista reproduce el cuadro de Goya junto a distintos elementos que aluden directamente al franquismo y al nacionalcatolicismo, como la cruz del Valle de los Caídos¹⁴, un niño castigado en la escuela con los brazos en cruz, o la imagen de Txiki¹⁵ atado de pies y manos momentos antes de ser fusilado. La silueta de Fina Miralles convoca el cuerpo de Txiki, y el cuerpo de todos aquellos que fueron asesinados. Convoca los casi 115.000¹⁶ desaparecidos durante la guerra civil y la dictadura franquista. Cita y hace

aparecer los cuerpos que todavía siguen sin ser buscados ni identificados. Por eso es una imagen capaz de actualizar la presencia de una ausencia (y de todas las ausencias a la que ésta remite), con las implicaciones estético-políticas que este gesto conlleva, y de generar, además, un espacio social que permite nombrar la ausencia y repetir/actualizar el trauma. Esta cita, esta actualización, se produjo en la Bienal de París, en 1977, y se produce también ahora, aquí en este artículo, dentro de esta revista.



FIG. 6. Fina Miralles, *Tres esquemes de mort artificial*, 1976. Museu d'Art de Sabadell©.

En el archivo de Fina Miralles en el Museu de Sabadell encontré esta fotografía, que me permite desviar el relato de una de las piezas más explícitamente críticas con la dictadura franquista que realizó Fina durante los años 70 [Fig. 7]. Encontrarla me hizo reír, produjo en mí una sensación corporal de distensión, de alivio. Fina me contó que la mujer que aparece en la fotografía es Montse Torres, que entonces era integrante de Els Joglars (un grupo teatral de relevancia en Cataluña), pero trabajaba en TV Catalunya y fue a París a hacer un reportaje sobre la Bienal. Como era hija de sordos, Montse poseía enormes dotes para la expresión corporal, y esto es, sobre todo, lo que Fina recuerda de ella. También me contó que después de inaugurar la Bienal, se fueron de copas por Montmartre. Cuando Fina repitió la performance en la Galería G de Barcelona, Montse asistió, y entre las dos intervinieron la foto, escribiendo sobre ella “Pues vaya contorno, nena¹⁷”.



FIG. 7. Fina Miralles, *Tres esquemes de mort artificial*, 1976. Fotografía intervenida por Fina Miralles y Montse Torres en 1976. Museu d'Art de Sabadell ©. Fotografía: Maite Garbayo.

Su historia desacraliza la acción, esta imagen se superpone a la anterior y nos trae otros contextos y otras temporalidades. Tocar esta fotografía, escuchar a Fina contar su historia, me transporta de algún modo a ese momento, me hace sentir que estoy presente. Me hace pensar que puedo conectar mi cuerpo con los suyos.

Gran parte de mi trabajo de investigación ha estado centrado en trazar genealogías feministas propias, en prestar atención y recuperar los trabajos realizados por mujeres artistas en nuestro contexto. Al trazar genealogías, no solo estamos abriendo la perspectiva de la historia del arte, o desviando sus parámetros hegemónicos para incluir otras historias del arte, sino que generamos un espacio de conexión, de transmisión de una genealogía feminista y matrilineal que funciona como punto de unión entre aquellas mujeres del pasado, y muchas de nosotras, investigadoras que desde el momento actual y desde los feminismos, releemos sus trabajos y las citamos y autorizamos como nuestras precursoras.

Como ha teorizado ampliamente Griselda Pollock, la disciplina de la historia del arte es un discurso cuyos efectos producen diferencia sexual y normalizan el canon eurocéntrico y masculino como “arte” (Pollock, 2016: 61). Es decir, que la historia del arte, como discurso y como tecnología (de Lauretis, 1989), funciona performativamente, reproduciendo e iterando un canon que genera inclusiones y exclusiones constituyentes. La rigidez del canon dificulta enormemente no sólo analizar lo que no cabe en él, sino sobre todo desplegar otras herramientas y metodologías de análisis, porque ni lo que algunos historiadores/as queremos decir, ni las formas de decirlo, pueden incorporarse a la historia del arte tal y como sigue estando configurada en la actualidad. Es decir, como disciplina cerrada que rehúye la subjetividad, la diferencia, la disonancia, la paradoja, la duda, la pregunta, y que, además, como señala Karen Cordero, se construye a partir de negar la sensorialidad corpórea que conlleva el encuentro con la obra de arte, con el archivo, con los documentos (Cordero, 2018: 31).

Por eso es importante, metodológicamente, reivindicar el cuerpo, la subjetividad, el deseo y los afectos como componentes clave de la investigación en arte. En este sentido, la construcción de genealogías, desde perspectivas feministas, pasa por atender todas estas cuestiones que normalmente permanecen latentes, ocultas en los procesos de análisis e investigación. Atender al deseo de encontrarse con otras, de entrelazar nuestro presente con su pasado, de alinearnos con determinados modos de hacer o de habitar el mundo. Hacer posible, como decía antes, un lugar de transitividad y transmisión de esa genealogía feminista que funcione como punto de unión entre el presente y el pasado. Como lugar de encuentro con los fantasmas. Como forma de encontrar madres y abuelas mientras se realiza un trabajo de tejer genealogías feministas.

Nuria Capdevila-Argüelles habla sobre los “fantasmas generados por el pacto del olvido¹⁸ en el imaginario cultural español”, más concretamente sobre “la presencia espectral del pasado femenino” (2013, 30). Para la autora, hay una trayectoria de la emancipación femenina en España que puede ser rastreada, y que es compleja, porque tiene que ver con la ciudadanía privada femenina, con el estado fantasmal de la mujer en nuestra historia (2013, 29), y con la ausencia de lo matrilineal en los procesos de formación. Este “mundo escondido de la cultura femenina española”, que “se ha movido entre lo público y lo privado” (2013, 18), muestra la existencia de un saber, que, si lo rastreamos desde el inicio del siglo XX, se ha ocultado en guaridas, en armarios, que se ha marchado al exilio, que se ha retirado en algún momento de la vida pública o se ha escondido tras la firma del marido¹⁹. Pero este saber se filtra por grietas y agujeros, y se redescubre y se actualiza cuando cambian los modos en los que se leen los textos, las obras de arte y las imágenes.

Tocar el archivo, acercarse a él desde el deseo, nos permite aproximarnos a la investigación desde otros lugares, activando otras sensibilidades que amplían las formas de comprensión. Fui haciéndome consciente de todo esto a medida que avanzaba la investigación. No lo

fui desde el principio. Si que había algo que estaba muy presente, que era muy idiosincrático, muy desde el deseo, y que yo intentaba incluso bloquear para tratar de que no interviniese con la obligación de llevar a cabo una investigación seria, académica. Me costó encontrar las técnicas, las herramientas que me permitieran integrar metodológicamente la pulsión que me hacía trabajar en esto de un modo apasionado, la potencia transformadora de los encuentros que se iban generando, y el hecho de estar escribiendo una tesis que tenía que ser, de algún modo, un trabajo serio.

Con el tiempo, empecé a poner en primer plano todas estas cuestiones, o más bien fueron ellas mismas las que decidieron que ya era hora de tomar protagonismo. La investigación que estaba realizando reclamaba repensarse desde la materialidad de los cuerpos, desde el repertorio de gestos y actos que conforman las prácticas de acción. Me di cuenta de que era importante mostrar lo que todavía no había mostrado: la centralidad de los encuentros, de la escucha a las artistas. Mostrar sus voces, para hacer aparecer sus cuerpos.

Hacer aparecer

Fue en 2018, cuando me encargaron hacer una exposición basada en mi libro para el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), que decidí poner en primer plano estas cuestiones. Partí de lo que para mí fue el centro de esta investigación: la escucha a lxs artistas.

La exposición *Dar la oreja, hacer aparecer: cuerpo, acción, feminismos (1966-1979)* inauguró en 2019. Las imágenes y los documentos se organizaron en torno a fragmentos de mis conversaciones con las distintas personas que han formado parte del proceso de investigación: las y los artistas y otros agentes del contexto artístico de la época, activistas feministas, etc. El espacio expositivo acogió un murmullo de voces fragmentarias que a

menudo hablaban desde un lugar distinto al discurso hegemónico sobre el artista y su obra.

Las fotografías que documentaron la performance *Imatges del Zoo* [Fig. 8], realizada por Fina Miralles en 1974 en la Sala Vinçon de Barcelona, se acompañaban de un audio en el que podía escucharse una de mis conversaciones con la artista.



FIG. 8. Fina Miralles, *Imatges del Zoo*, 1974. Museu d'Art de Sabadell ©.

Fragmento de conversación entre Maite Garbayo-Maeztu y Fina Miralles (artista activa en el conceptualismo catalán), Cadaqués, 2012

Fina Miralles: Y entonces, vale, yo hice todo, ya lo verás, en la Sala Vinçon. ¿Ves? Todo el perímetro de la galería son fotos de animales enjaulados, y en el centro en jaulas hay animales que, por su condición de animal, nunca han estado enjaulados. Entonces hay una ranita, en una jaulita chiquita, un gato, un corderito, una perra, y una persona (yo). Éramos todos animales domésticos. Mira, esta es la jaulita de la rana, que iba a la Boquería a comprarla, y claro, se morían, pobrecillas. Las compraba en el Mercat de la Boquería, que son para vender, para hacer las ancas de rana y la sopa...y todo esto. Entonces yo iba a la Boquería cada día. Y en aquella época no había ni predictor ni nada, para saber si estabas en estado. Y había una prueba, que le decían la prueba de la rana, que te tenías que orinar encima de la rana, y si la rana cambiaba de color, estabas, y si no, no. Entonces yo iba a la Boquería y les decía: - Denme una rana...

M.G.M.: ¿Y se creían que era para...?

F.M.: (risas)! Claro! Porque cada día, “deme otra rana”. Porque yo llegaba a la galería cada día, y la rana ya estaba muerta, pobres. Claro, porque era una rana que ya estaba para morir, para meterla en la cazuela. ! Pobres! Y me miraban... Y al final les dije: - No, no es para saber si estoy en estado. Es que hacemos unas fotos de publicidad... En aquella época, decir que hacías un spot de publicidad para la televisión, se te abrían todas las puertas. No podías explicar que hacías esto...

Las voces nos convocan a la escucha y hacen aparecer en el espacio los cuerpos de la performance. Al mostrar estas conversaciones, intentaba dar cuenta de una forma concreta de investigar que reconoce la existencia de un tipo de conocimiento corporalizado.

También, en este sentido, en aquella exposición, lo más significativo fue que, con los artistas Leire Muñoz y Jon Otamendi, que diseñaron el *display*,

decidimos organizar toda la exposición a partir de la escala que nos daba el cuerpo de Àngels Ribé, en las obras *Triangle* (1978) y *Transport dun raig de llum* (1972) [Figs. 9 y 10]. Una escala de un cuerpo femenino, mediterráneo, a tamaño natural. El cuerpo de Àngels, anclado en el suelo, tocando tierra, era el que nos otorgaba la dimensión del espacio y nos permitía entrar en diálogo con él.



FIG. 9. Vista de la exposición Dar la oreja, hacer aparecer: cuerpo, acción y feminismos (1966-1979) en el MUSAC, 2019. Al fondo se proyecta el vídeo *Triangle* (1978) de Àngels Ribé. MUSAC ©

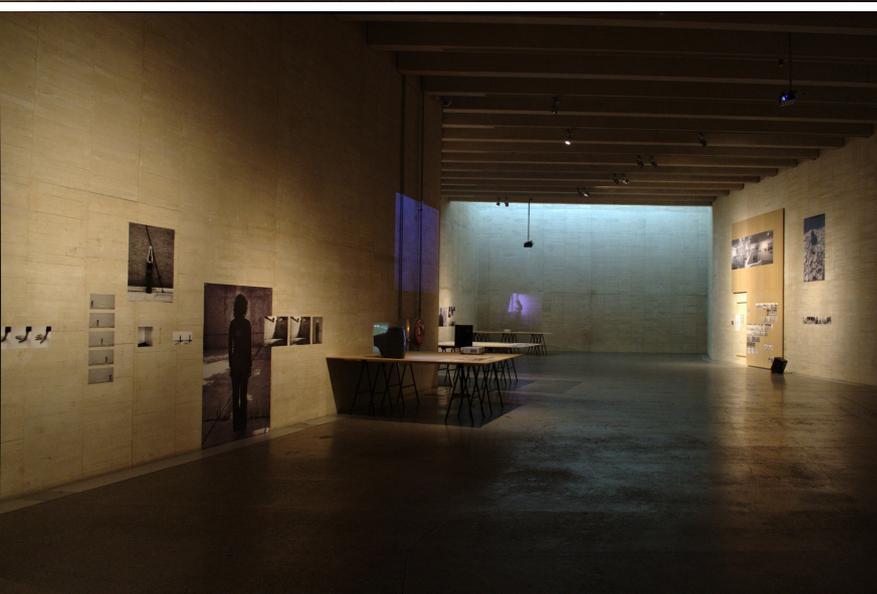


FIG. 10. Vista de la exposición Dar la oreja, hacer aparecer: cuerpo, acción y feminismos (1966-1979) en el MUSAC, 2019. A la izquierda pueden verse varias obras de Àngels Ribé, entre ellas, *Transport d'un raig de llum* (1972). MUSAC ©

La elección no era casual. En otros textos que había escrito anteriormente, había leído toda la producción de Àngels durante los años setenta como una negociación constante de su cuerpo con el espacio circundante. Había pensado algunas de sus acciones como metáforas de la incomodidad que encuentra el cuerpo al intentar ocupar un espacio. Y me había referido a su cuerpo como un cuerpo femenino en diálogo con lo exterior: con la arquitectura, con la atmósfera, con el otro; identificando una voluntad de ocupar un espacio que nunca viene dado de antemano, de apropiarse de él. Había dicho también que, en ese diálogo, su cuerpo adquiere una gran consciencia de sí, una especie de intuición sobre la posición que ocupa en el mundo. Y que, a veces, sentir que no encajas es incómodo, pero puede resultar generativo, como a mi modo de ver ocurre en estos trabajos de Àngels. (Garbayo-Maeztu, 2016: 147).

Fragmento de conversación entre Maite Garbayo-Maeztu y Àngels Ribé, Barcelona, 2019

A.R.: Cuando produzco las obras, yo no pienso una teoría o tengo una teoría y la quiero aplicar. Yo no trabajo así de esta manera. Yo tengo, como frases, o..., no se me ocurre otra palabra, que veo, y es como un añadido a todo mi trabajo sobre el cuerpo y la geometría. Como nosotros estamos dentro de la geometría. La geometría nos rodea. Que es una geometría como muy etérea. No sé, pero este cuarto donde estamos ahora, nos estamos relacionando con él. Yo soy muy consciente físicamente de dónde estoy, y de cómo me muevo. Tengo muy buen sentido de la orientación, también. Es decir, que para mí el espacio es algo como muy vivo, en el que yo estoy inmersa. Es como un pez que está dentro del agua. Pues yo, cuerpo humano, estoy dentro del espacio que para mí también es un mar. Esta sensación que tú crees que puede tener un pez dentro del agua (ríe), o las ballenas con su sonar, o los murciélagos..., es la que tengo yo, de alguna manera. Muy inconsciente, no estoy pendiente

de esto. Pero, me siento, y sé muy bien donde estoy. Cuando entro en una habitación, o en un restaurante, sé muy bien dónde me quiero poner, todo el mundo lo sabe, esto. Cuál es su lugar en cada sitio. (...) Este sentido espacial lo tengo muy desarrollado yo. Y esto es un aspecto más de todas las obras que he hecho antes sobre geometría y cuerpo, que no están pensadas, que son intuitivas, y después, una vez que he tenido la intuición veo que las puedo hacer, que tienen sentido, y que puedo ir a por ellas, producirlas.

Era entonces este cuerpo femenino incómodo, inquieto, intuitivo, el que nos daba la entrada a la exposición, la guía para recorrerla, la medida para situarnos en ella. El que hacía posible esa aparición del cuerpo de la performance en el espacio, que yo había buscado desde el principio, que había tratado de forzar, con la presencia de las voces, que citaban y traían cuerpos para acompañar los documentos.

La sala hacía de espejo a mi propio proceso de investigación, y se convertía en un espacio intersubjetivo que daba cabida a una multiplicidad de voces y perspectivas. Marcaba un modo de hacer que se desviaba de ciertos discursos y narrativas para dar cabida al deseo de hacer, a lo relacional, a lo sensual. Las voces anclaban el pasado en el presente, y traían el tacto, entendido como el potencial de que las distintas historias se superpongan y se toquen entre ellas, a la vez que nos tocan a nosotras. Metodológicamente, fue lo que más pude acercarme a “tocar” a esas generaciones anteriores, a dar respuesta a ese deseo de estar cerca de las que me precedieron.

También, en ocasiones, mi investigación ha generado otros encuentros, otras genealogías y otras transmisiones afectivas que van más allá de mí misma. Conocí a la artista Alicia Fingerhut en 2012, cuando llevaba ya retirada del arte 37 años. Estuve un par de veces en su casa, conversando con ella, y viendo algunos de los pocos materiales de su etapa conceptual que pudo localizar para enseñarme. Recuerdo que no había podido encontrar esta acción con la silla en un terrado de Barcelona [Fig. 11], y se lamentaba mucho por ello, me describía la acción y las fotografías, diciéndome que, además, eran preciosas.

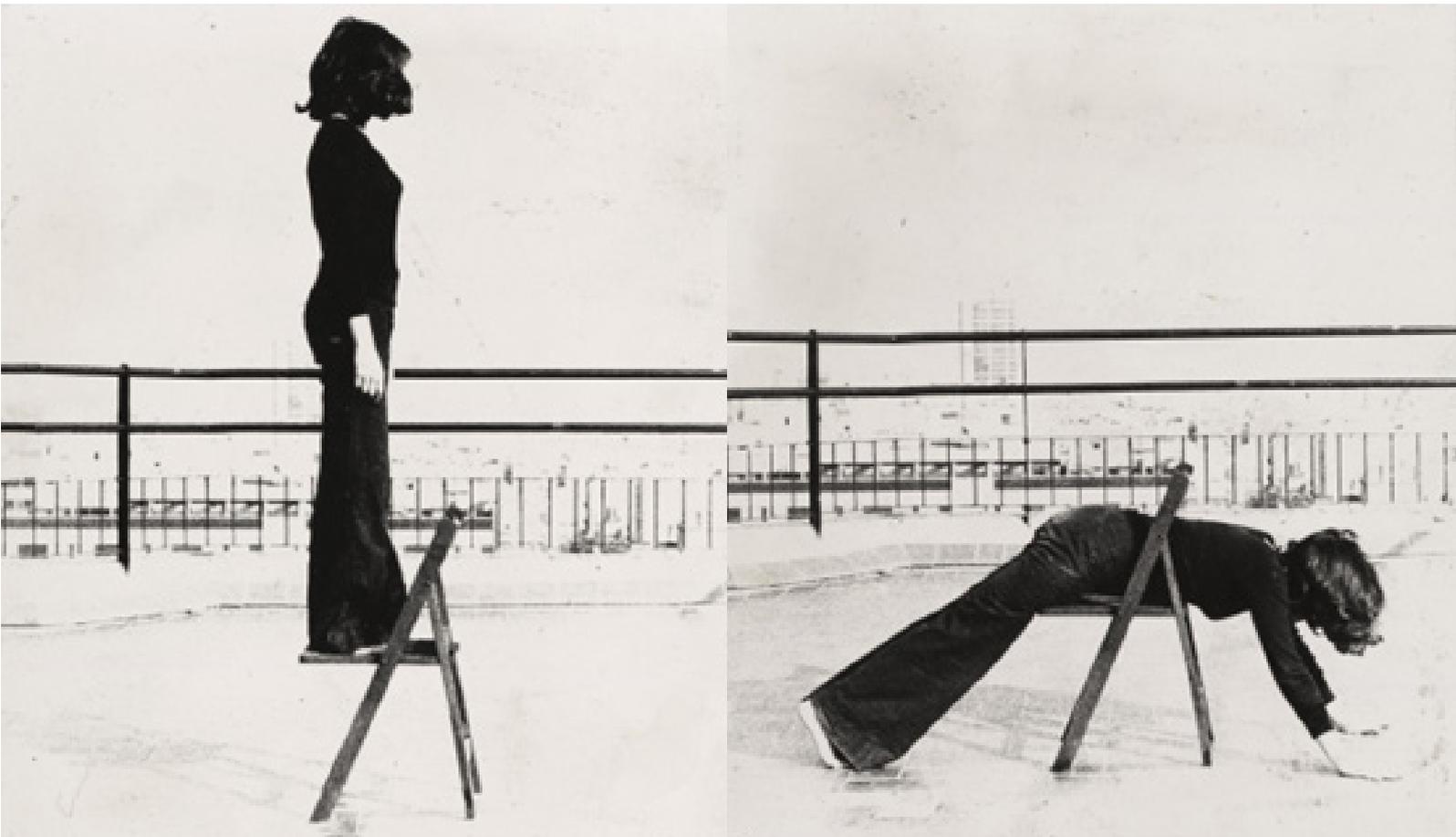


FIG. 11. Alicia Fingerhut, S/T (Silla), 1973. Archivo personal de Ivo Sants ©.

Mantuvimos un cierto contacto durante los años siguientes, recuerdo que estaba de viaje y no pudo venir a la presentación de mi libro, pero le envié un ejemplar. En 2018, le escribí para invitarla a participar en la exposición, y nunca me respondió. Llamé también al teléfono de su casa, pero nadie contestaba, y no logré dar con ella. Me preocupé, pensando que tal vez no le había gustado algo que había escrito sobre ella, y estaba tratando de evitarme. Hasta que me enteré, precisamente por Àngels Ribé, de que había fallecido en 2017. Moví cielo y tierra, hasta que logré encontrar a uno de sus hijos, a Ivo, por Facebook.

Fragmento de conversación entre Maite Garbayo-Maeztu y Alicia Fingerhut, Barcelona, 2012

A.F.: Pues mira, nunca lo quise realmente dejar. Nunca lo quise dejar. Pero, pero, entre que tenía hijos, que no me podía dedicar de lleno yo a esto, porque tenía hijos y también me dediqué mucho a ellos, la verdad. Además, me separé cuando los niños eran muy pequeños, y me quedé sola con los niños. Entonces tuve que estar muy por ellos. Y luego mis padres también se murieron muy pronto, y me tuve que ocupar de muchas cosas de la familia, y...

A raíz de nuestro encuentro, Ivo se puso en marcha, buscando en casa de su madre y en otros lugares, las carpetas y los documentos de la etapa en que Alicia se había dedicado al arte. Recopiló muchísimas cosas, obras inéditas que yo no había visto, y de las que nunca había oído hablar, como las imágenes de la acción de la silla, o unas fotocopias que Alicia guardó junto a ella, una secuencia del siglo XIX en la que suponemos que se inspiró para realizarla. Ivo encontró cuadernos, imágenes, diarios, documentos escritos, montajes que su madre había expuesto en Terrasa Informació d'Art, uno de los encuentros más importantes de arte conceptual, celebrado en 1973.

Encontró también un documento escrito por ella, en el que resumía su paso por el conceptualismo catalán, y en el que explica, al igual que en la entrevista, que la razón para haber dejado el arte fue haber sido madre. Pensé que era paradójico que, 43 años después de aquello, fuera su propio hijo el encargado de recopilar y ordenar su archivo con tanto cariño y tanta dedicación. Pensé que era una especie de devolución, de don, y de reconocimiento póstumo. Ivo me pidió también escuchar las grabaciones de mis conversaciones con su madre. Recuerdo que estaba muy agradecido conmigo por haber podido re-encontrarse con ella en otro tiempo, y desde otro lugar. Por poder tocar una parte de ella que quizá no había conocido anteriormente, por tener la posibilidad de reconstruir el pasado de su madre, de recuperarla como artista.

Construyendo este artículo, me doy cuenta de que las genealogías se expanden, de que hay un hilo materno, de que no solo hay investigadoras que buscan madres y abuelas, sino que también hay hijas e hijos tratando de encontrar a sus madres: el hijo de Olga, el hijo de Alicia... O Anna y Agustín, los hijos de la dibujante Nùria Pompeia, a quienes entrevisté, cuando su madre ya había muerto, para tratar de comprender mejor *Maternasis*, una serie de dibujos, realizados en 1967, que desacralizan el embarazo y la maternidad y las presentan en toda su crudeza, como carga, como auto-extrañamiento, y todo ello a través del humor y de la ironía [Fig. 12]. Si la maternidad sigue estando idealizada hoy día, en el año 67 lo estaba mucho más, puesto que apenas circulaban los discursos feministas en la arena pública, especialmente en un lugar como la España franquista.



FIG. 12. Nùria Pompeia, *Maternasis*, 1967. Editorial Kairós ©.

Fragmento de conversación entre Maite Garbayo-Maeztu, Anna Pániker y Agustín Pániker, Barcelona, 2019.

An. P.: Es un libro donde se desmitifica el embarazo y el nacimiento de los niños. O sea, la maternidad. Porque claro, ella fue educada para ser madre. Entonces, lo interesante es como esta señora, en el año 67, que ya tiene 36 años, hace un libro donde lo desmitifica. Donde dice, vomitas, te encuentras mal..., y lo hace solo con dibujitos. Y, además, son unos dibujos como muy monos y muy correctos. Y, desde mi punto de vista, son extremadamente expresivos, que es como era ella. Ella era muy expresiva.

Ag. P.: Yo la recuerdo, y, bueno, tú también, dibujando este libro, en Ibiza, con nosotros pequeños, con esos niños dando vueltas alrededor suyo, y ella dibujando, o luego haciendo otras tiras que hacía para revistas, para colaboraciones en Triunfo... Pero siempre rodeada de niños. O sea, ella conocía muy bien de lo que estaba hablando.

An.P.: Claro, ella fue, por circunstancia...como que empezó a labrarse una vida profesional, para lo cual ella no estaba preparada, porque sus padres no le dejaron estudiar una carrera, y le dijeron: - No queremos niñas sabias en la familia - cuando ella lo pidió. Entonces a ella le quedó siempre esto dentro. Era la segunda chica. Y también pidió, que, en vez de ponerla de largo, le dieran el dinero para ir a París, porque ella estaba haciendo artes y oficios aquí en la Escola Massana. Pero era la típica chica de una familia burguesa catalana, y sus padres, no le dieron el dinero para irse a París, ni le hicieron la puesta de largo. Total, que, pobre, en el momento en que se casa con este señor, con Salvador Pániker, que era un hombre que el ámbito de la casa no le interesaba lo más mínimo, y el mundo de la maternidad y la familia, es que..., no solo no le interesaba, sino que no le gustaba, y le molestaba. Claro, ella fue, feminista, por circunstancia.

Una vez más, la investigación provocó un re-encuentro, de unos hijos con el trabajo, con la trayectoria, y con el fantasma de su madre. Los dibujos

de *Maternasis* cobraban vida, se convertían en nodos de encuentro entre pasado, presente y futuro, y arrojaban una imagen de Nùria Pompeia, inédita para mí en aquel entonces, que abría nuevas líneas interpretativas para analizar su producción artística y también los dilemas de la maternidad en aquel momento histórico concreto. La conversación con Anna y Agustín me permitió acercarme a las condiciones de producción de *Maternasis*, imaginar a una mujer burguesa y privilegiada dibujando en una casa en Ibiza durante las vacaciones de verano, imaginar a una madre que se encarga sola de sus hijos/as y apenas saca tiempo para dedicarse a ella misma... Me permitió reconstruir la historia, imaginar la casa, las paredes, la imagen de Nùria dibujando con los niños correteando alrededor. Sentir que estaba allí.

Para mí, como investigadora, todo esto es importante a la hora de desarrollar una investigación. Más importante que describir insistentemente el tipo de trazo, o la composición, es tratar de salir de mi subjetividad para intentar habitar algo del espacio vivido de las imágenes, de las obras que intento analizar.

Con el tiempo, he comprendido que mi metodología de investigación requiere llenar las imágenes y los documentos de presencias, de cuerpos, de voces... Saturarlas de afectos. Sentir que cobran vida, que son materia, que cuando las toco estoy tocando a través del tiempo, y que ellas también me tocan a mí.

Supongo que tiene que ver con el reconocimiento. Con una sensación que a veces te sobreviene, de reconocer un aspecto de una misma que se encuentra en otro cuerpo, en otra imagen, o al reconocimiento de un parentesco entre cuerpos y/u objetos que inicialmente se asume que no están relacionados

Cuando Jane Bennet se pregunta qué pueden hacernos las cosas responde que "una de las cosas que una cosa puede hacer es exponer la presencia de una cosidad interna al humano, revelar la presencia animista de un "ello" interno al "yo". Un yo que reconoce su cosidad. Dice también

que la "pura presencia física" de la cosa (de las cosas) se conecta con la pura presencia física de mi cuerpo, ya que la cosa externa y mi cosa resuenan. (Bennet, 2015: 86)

Pienso, ahora, que todo proceso de investigación avanza (muchas veces sin saberlo) al encuentro de todo aquello que resuena, al encuentro de lo propio en lo que parece ajeno. Hace ya tiempo que siento que en este recorrido no he estado nunca sola, como pensé en algún momento, que cuento con un legado fantasmagórico. Que, como dice María Rosón, para recordar, para hacer memoria, nos necesitamos las unas a las otras (Rosón, 2020: 65). Que he hecho todo esto porque las madres fantasmas me acechan para tratar de transmitir su memoria. Que este archivo, plagado de imágenes, de audios, de documentos, de encuentros y desencuentros, es un espacio liminal, una heterotopía por venir, donde convivimos los vivos y los muertos.

Referencias

ALIAGA, JV. La memoria corta: arte y género. *Revista de occidente*, n. 273, p. 57-68, 2004.

ALIAGA, JV. Materiales para una construcción. Hechos significativos de una historiografía feminista (y queer) en la producción artística española del periodo democrático: 1972-2020. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates III*. Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria/Centro Cultural Montehermoso, p. 204-215, 2010.

ALIAGA, JV. Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español. En *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA artepensamiento, p. 196-213, 2012.

ALIAGA, JV.; MAYAYO, P. (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960- 2000*. Madrid: The Side Up, p. 19-38, 2013.

- BARAD, K. y REGO, P. *Tocar*. Barcelona: CCCB, 2020. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/tocar/234406>
- BASSAS VILA, A. El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Catalunya. En *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 219-237, 2008.
- BASSAS VILA, A. Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión. En ALIAGA, JV.; MAYAYO, P. (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2000*. Madrid: The Side Up, p. 19-38, 2013.
- BENNET, J. Encounters with an Art-Thing. *Evental Aesthetics*, v. 4, n. 1, p. 71-87, 2015.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Librería de Mujeres, Horas y Horas, 2013.
- CASTRO-CÓRDOBA, E. Historias con-tacto. Una aproximación erotohistoriográfica al archivo. *Re-visiones*, n. 11, 2021.
- CORDERO, K. Cuerpo, género y afecto: alusiones y enunciaciones de lo in(re) presentado en la escritura de historia del arte. En *Horizontes culturales de la historia del arte: aportes para una acción compartida en Colombia*, Bogotá: Universidad de Bogotá, p. 27-38, 2018.
- DE HARO, N., MAYAYO, P. and CARRILLO, J. (eds.). *Making Art History in Europe After 1945*. New York: Routledge, 2020.
- DE LAURETIS, T. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London: Macmillan Press, 1989.
- FREEMAN, E. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.
- GARBAYO-MAEZTU, M. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- GARBAYO-MAEZTU, M. *De cuerpos ausentes. Producción de presencia y vulnerabilidad*. Barcelona: MACBA, 2019.
- HAC MOR, C. Una epifanía llegendària de l'art i del no-art. En Olga L. Pijoan: *fragments d'un puzzle*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 9-11, 1999.
- GRANT, C. Fans of contemporary feminism. Re-writing histories of second-wave feminism in contemporary art. En *Oxford Art Journal*, v. 34, n. 2, p. 265-286, 2011.
- MARZO, JL.; MAYAYO, P. *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- MAYAYO, P. ¿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: Ayuntamiento de Vitoria/Centro Cultural Montehermoso, p. 112-121, 2009.
- MAYAYO, P. La Transición silenciada: Arte y políticas feministas en la España de los setenta. En *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social*, BARRIOS, O. (ed.), Madrid: Fundamentos, p. 63-76, 2010.

- NAVARRETE, C., RUIDO, M. y VILA, F. Trastornos para el devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el estado español. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, vol. 2, Barcelona: MASCBA, Arteleku y UNIA, 2005.
- POLLOCK, G. *Differencing the canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge, 1999.
- POLLOCK, G. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- POLLOCK, G. Is Feminism a Bad Memory or a Virtual Future? *Nierika*, v. 9, p. 59- 78, 2016.
- RECKITT, H. Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction. *Journal of Curatorial Studies*, 5: 1, p. 6-30, 2016.
- RINCÓN, A. *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*. Tesis doctoral. Leioa: Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco, 2012.
- ROSÓN, M. *Género y memoria y cultura visual en el primer franquismo: (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.
- ROSÓN, M. Madres fantasma. Una aproximación feminista a la memoria reciente de España. En *Carta(s). Tiempos Incompletos*, Madrid: MNCARS, p. 57-68, 2020.
- TAMBOUKOU, M. New Materialism in the Archive: in the mode of an oeuvre a faire. En *MAI: Feminism and Visual Culture*, p. 1-12, 2019. On-line: <https://maifeminism.com/new-materialisms-in-the-archive-in-the-mode-of-an-oeuvre-a-faire/>
- TEJEDA MARTÍN, I. Artistas mujeres españolas en la década de los años 70. En *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*. Simposio n. 10, Madrid: Museo Thyssen- Bornemisza, p. 71-82, 2011.
- TEJEDA MARTÍN, I. Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta. En *ALIAGA, JV.; MAYAYO, P. (eds.), Genealogías feministas en el arte español: 1960-2000*. Madrid: The Side Up, p. 179-206, 2013.
- VILLAESPESA, M. Por encargo o por provocación. En *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates VI*. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria/Centro Cultural Montehermoso, p. 200-210, 2011.

Notas

- * Profesora Serra-Hünter, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona. E-mail: mgarbayom@ub.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1941-8648>. Garbayo-Maeztu es Investigadora Principal (IP) del Proyecto de investigación Ritmos del trabajo femenino en la historia del arte y la cultura visual (Estado español, 1936-2022) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

- 1 En la década de los setenta, España era un país anquilosado cultural y artísticamente, debido a que la dictadura había durado casi cuarenta años. Los debates internacionales del arte contemporáneo eran poco conocidos por los artistas y agentes del contexto, y primaba y se promovía un tipo de práctica centrada todavía en lo pictórico. Los nuevos lenguajes (performance, instalación, vídeo...) empezaban a adquirir mayor presencia en esta década, sobre todo entre los y las artistas englobados dentro del llamado conceptualismo catalán. En cuanto a los debates feministas, las lecturas básicas del feminismo occidental fueron censuradas durante años. *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir fue traducido al castellano por la editorial argentina Siglo XXI en 1954, lo que permitió que las lectoras españolas pudiesen acceder a él clandestinamente. *La mística de la feminidad* de Betty Friedan se había traducido en 1965, y su impacto fue mayor que el de Beauvoir. Un cierto movimiento feminista se fue fraguando en la clandestinidad porque, en diciembre de 1975, tan solo un mes después de la muerte del dictador, tuvieron lugar en Madrid las I Jornadas por la Liberación de la Mujer, que fueron un éxito de asistencia y que marcan el inicio del feminismo moderno en España. El movimiento feminista tuvo una influencia importante en la agenda política de la Transición, impulsando la aprobación de leyes que tenían en cuenta los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres. La dictadura franquista había promovido un modelo de feminidad doméstica, alejada de la vida pública y supeditada a la tutela del marido.
- 2 Tales como la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo en el MUSAC en 2013. Mayayo (2009, 2010 y 2013) y Aliaga (2004, 2010, 2012 y 2013), además, habían escrito diversos artículos sobre el tema. Otras publicaciones de importancia eran Navarrete, Ruido y Vila (2005), Villaespesa (2010), Tejeda Martín (2011 y 2013), Bassas Vila (2008 y 2013), Mayayo y Marzo (2015) y *Desacuerdos 7* (2012). En años recientes, las publicaciones que se ocupan de estas cuestiones han aumentado considerablemente.
- 3 Además de a la exclusión, en términos generales y globales, de las mujeres artistas de los relatos hegemónicos de la historia del arte, me refiero aquí al caso particular de España, donde los discursos feministas comenzaron a permear tardíamente el ámbito de los estudios de arte. Debido a ello, hasta los años noventa, no empezaron a realizarse investigaciones exhaustivas sobre mujeres artistas en España desde perspectivas feministas, y la mayoría de ellas se han realizado durante las décadas de los 2000 y 2010, por lo que este tipo de investigaciones son todavía relativamente recientes.
- 4 En España el aborto fue ilegal (excepto por un breve espacio de tiempo, durante La República (1936), en el que fue aprobado únicamente en Cataluña), hasta 1985. En 1985 se aprobó una ley de supuestos, que permitía a las mujeres abortar en caso de grave peligro para la salud de la madre, en el caso de que hubiera habido una violación denunciada o cuando se preveían importantes malformaciones psíquicas o físicas para el recién nacido. Esta ley, totalmente insuficiente y que condenó durante años a las mujeres a abortar en la clandestinidad o en el extranjero, fue sustituida en 2010 por una ley de plazos, que continúa en vigor actualmente, y que admite el aborto libre hasta las 14 semanas de gestación, y excepcionalmente, si hay riesgo para la salud de la embarazada o riesgo de malformaciones fetales, hasta las 22 semanas de gestación. A pesar de que la ley de plazos que sustituyó a la de supuestos supuso todo un avance, el aborto no es libre fuera de los plazos y no está despenalizado porque está tipificado dentro del Código Penal.
- 5 Conviene tener en cuenta que, en 1976, un año después de la muerte del dictador, más de 350 mujeres continuaban encarceladas por los llamados “delitos específicos de la mujer”: aborto, adulterio y prostitución. Una de las luchas principales de arranque del movimiento feminista fue la petición de amnistía para estas mujeres que todavía continuaban en prisión, a la vez que se reivindicaban la

despenalización del aborto y del adulterio, la legalización de los anticonceptivos y del aborto, y la consecución de una ley del divorcio. El movimiento feminista en España fue callejero, transversal, y muy cercano a los partidos de la izquierda antifranquista de corte marxista.

- 6 Entrevista a dos feministas organizadoras de las Jornadas que en aquel momento formaban parte de la *Comissió de Barcelona pel dret a l'avortament* y estuvieron presentes en la rueda de prensa. Barcelona, 2019.
- 7 Carlos Pazos (Barcelona, 1949) es un artista que inició su carrera dentro del arte conceptual catalán, con trabajos que reflexionaban sobre su propia imagen y su identidad artística y corporal. Desde entonces, ha continuado activo, y en 2004 fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas del Gobierno de España. Pazos estuvo casado con Olga L. Pijoan hasta 1974, y las obras principales que la artista realizó, así como su documentación, se encuentran hoy en su archivo personal. Carles Hac Mor (1940-2016) fue un poeta y escritor catalán que participó del contexto del arte conceptual durante la década de los setenta. Angels Ribé (Barcelona, 1943) fue una de las principales artistas del arte conceptual en Cataluña. Su trabajo es especialmente relevante para analizar las prácticas de acción en la época. El reconocimiento de su trayectoria llega sobre todo a partir del año 2011, cuando el MACBA de Barcelona le dedica una exposición retrospectiva. En 2019 gana el Premio Nacional de las Artes Plásticas. Alicia Fingerhut (Barcelona, 1948-2017) fue una artista activa en los primeros años del arte conceptual catalán. Realizó algunas acciones que fueron expuestas en la época. A partir de 1975, coincidiendo con el nacimiento de su primer hijo, abandonó la práctica artística. Su trabajo no es demasiado conocido debido a que estuvo activa únicamente durante tres años, por lo que realizó pocos trabajos.
- 8 Las fotografías que registran la acción *Herba* (1973), de Olga L. Pijoan, fueron presentadas en un encuentro de arte conceptual catalán en la Universidad de Verano de Prada (Francia) en 1973. Son dos instantáneas que nos hablan de una desaparición. En la primera fotografía, la artista está presente, y en la segunda vemos que su cuerpo ha desaparecido, pues hay una silueta dibujada que lo sustituye.
- 9 *Ibidem*.
- 10 El término “destape”, acuñado por el periodista Ángel Casas, hace referencia principalmente a un género cinematográfico propio de la España de los últimos años del franquismo y primeros de la transición. Coincidiendo con la relajación de la censura, proliferó un tipo de cine de contenido erótico y machista, y escasa calidad cinematográfica.
- 11 Ca la Dona es un espacio feminista situado en el centro de Barcelona, en el que existen un centro de documentación y un archivo dedicados a la historia del feminismo en el contexto catalán. Se pueden encontrar en él carteles, pegatinas, fotografías, noticias de prensa y documentación variada del movimiento feminista desde los años setenta hasta la actualidad. Ver: <https://caladona.org/centre-documentacio/>
- 12 El archivo del Centro de Estudios y Documentación del MACBA guarda la mayor parte de documentación existente sobre el arte conceptual catalán. Gran parte de la documentación de la época continúa sin embargo en archivos privados, los de los propios/as artistas. La documentación disponible sobre mujeres artistas de la época no es abundante en el CED del MACBA, es más bien marginal, debido a que esta documentación está en los archivos personales de los/as artistas y/o sus familiares, y, en el caso de la artista Fina Miralles, se encuentra en el Museu d'Art de la ciudad de Sabadell.

- 13 Fina Miralles (Sabadell, 1950) es una de las artistas más reconocidas de arte conceptual catalán de la década de los setenta. Realizó numerosas acciones e instalaciones en la época y posteriormente se dedicó sobre todo al dibujo y a la pintura. En los últimos años ha continuado activa, sobre todo en el campo de la performance. Fina Miralles donó toda su obra al Museu d'Art de Sabadell, su localidad natal, situada a 20 Km de Barcelona. Se trata de un museo menor, centrado en la historia y en el arte de la ciudad de Sabadell. La artista realizó esta donación en 1999, un momento en el que su obra estaba bastante olvidada y no despertaba el interés que suscita en la actualidad, cuando están realizándose numerosas exposiciones individuales sobre su trabajo, la más relevante, *Fina Miralles: Soy todas las que he sido*, en el 2021 en el MACBA.
- 14 *El Valle de los Caídos*, oficialmente renombrado como Valle de Cuelgamuros desde octubre de 2022, es un grupo de edificios situado en la Comunidad de Madrid que Franco mandó construir para enterrar y honrar a los franquistas muertos en la Guerra Civil española. El mismo Franco, a pesar de que no murió durante la guerra, ha estado enterrado allí hasta 2019, cuando se ordenó su exhumación y en traslado de sus restos a un cementerio.
- 15 Txiki (Juan Paredes Manot), fue torturado por las autoridades franquistas y fusilado el 27 de septiembre de 1975.
- 16 Cifra facilitada por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. España sería, según la Asociación, el segundo país del mundo con mayor número de desaparecidos, superado únicamente por Camboya. Desaparecidos cuya ausencia no ha sido aun oficialmente reconocida cuatro décadas después del fin de la dictadura, ni siquiera lingüísticamente, pues el término “desaparecido” raramente se utiliza en el Estado español para nombrar a las víctimas del exterminio franquista. Las autoridades internacionales los han reconocido como "desaparecidos", pero el Estado ha evitado durante décadas su responsabilidad en localizar a las víctimas. Debido a la dificultad para obtener reconocimiento y reparación, las víctimas, los familiares de víctimas, y las asociaciones que los representan, han argumentado la importancia del uso del término “desaparecido”. En 2022 se ha aprobado en España la Ley de Memoria Democrática, basada en los principios de verdad, justicia, reparación y garantía de no repetición, que condena por primera vez el golpe militar de 1936 y la dictadura, y en la que se contempla que el Estado asume el liderazgo en la búsqueda y la identificación de los desaparecidos.
- 17 “Nena” es un término coloquial que se utiliza en castellano. Su equivalente en inglés sería “baby”.
- 18 Se conoce como “pacto del olvido” al acuerdo nunca escrito entre las fuerzas políticas de la Transición democrática (el centro izquierda, representado por el Partido Socialista Obrero Español incluido), para evitar hacer una labor de activación de la memoria histórica con lo ocurrido tanto durante la Guerra Civil española como durante la dictadura. En lugar de ello, el pasado se enterró en pos de una supuesta reconciliación nacional que provocó que las víctimas no fueran reparadas.
- 19 La dictadura produjo un corte en el proceso de emancipación femenina que se había iniciado en España con la Segunda República (1931-1939), donde, entre otros avances, las mujeres obtuvieron el derecho al voto y se legalizó el divorcio. Estos y otros avances posibilitaron también que un mayor número de mujeres, normalmente pertenecientes a las clases altas, se dedicasen a la literatura o al arte, dando lugar a un periodo en el que las aportaciones de mujeres al ámbito de la cultura fueron más que reseñables, como muestra, por ejemplo, la presencia de numerosas mujeres poetas, artistas y escritoras en la llamada Generación del 36. Este proceso de emancipación se vio bruscamente interrumpido con la llegada de la dictadura franquista, aunque algunas autoras, como María Rosón (2016), han analizado la permanencia de las resistencias femeninas y feministas durante el

franquismo. Muchas de aquellas intelectuales y artistas (María Zambrano, Maruja Mallo, Remedios Varo...) se exiliaron en distintos países de Europa y Latinoamérica, y las que se quedaron tuvieron que hacer frente a un contexto hostil hacia las libertades femeninas y desarrollar formas de resistencia y subsistencia.

Artículo presentado en noviembre de 2022. Aprobado en enero de 2023.

Artigo enviado em novembro de 2022. Aprovado em janeiro de 2023.