

Mari Chordà: la rebelión de la intimidad

Mari Chordà: the rebellion of intimacy

Susana Gámez-González

Departamento de Artes y Humanidades, Universidad Rey Juan Carlos

Madrid, España

susana.gamez@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0003-1238-0031>

Raquel Sardá Sánchez

Departamento de Artes y Humanidades, Universidad Rey Juan Carlos

Madrid, España

raquel.sarda@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0002-0164-3265>

Recibido / Received: 12/09/2023

Aprobado / Approved: 04/12/2023

Resumen

El presente artículo se ha centrado en el carácter innovador y pionero de las obras de la artista tarraconense Mari Chordà en torno a la sexualidad femenina. Su manera de representar el cuerpo de la mujer acota y dirige la mirada del espectador hacia un tema tabú, en ocasiones prohibido u oculto socialmente, como es el proceso del embarazo. A través de sus pinturas expresa los cambios corporales y emocionales experimentados

durante la gestación, transformando la mirada y convirtiéndose en el sujeto activo de la creación, lo que ha posibilitado la reflexión acerca de los mecanismos que operan en la validación de la representación sexual de la mujer dentro del sistema tradicional del arte. Tras una introducción sobre las características de la representación del cuerpo femenino, especialmente en los relatos mitológicos clásicos, se ha realizado una conexión con la obra de Chordà, estableciendo analogías y diferencias para valorar las distintas interpretaciones sobre la representación de lo íntimo y su carácter subversivo para la norma y el orden simbólico de la historiografía oficial.

Palabras clave: Arte; cuerpo; feminismo; embarazo; subversión; patriarcado.

Gámez, S. & Sardá, R. (2024). Mari Chordà: la rebelión de la intimidad. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 13, 26-48.

Abstract / Resumen

The present article has focused on the innovative and pioneering nature of the works by the artist from Tarragona, Mari Chordà, regarding female sexuality. Her way of representing the female body defines and directs the viewer's gaze towards a taboo subject, sometimes socially forbidden or concealed, such as the process of pregnancy. Through her paintings, she expresses the bodily and emotional changes experienced during gestation, transforming the perspective, and becoming the active subject of creation. This has enabled reflection on the mechanisms that operate in validating the sexual representation of women within the traditional art system. Following an introduction to the characteristics of representing the female body, especially in classical mythological narratives, a connection has been established with Chordà's work, drawing analogies and differences to assess the various interpretations of the representation of the intimate and its subversive nature to the norm and the symbolic order of official historiography.

Keywords: Art; body; feminism; pregnancy; subversion; patriarchy.

Gámez, S. & Sardá, R. (2024). Mari Chordà: the rebellion of intimacy. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 13, 26-48.

Sumario: 1. Introducción. Culto y mito: la mujer objeto. 2. Autoexploración e identidad. 3. La mujer creadora. 4. Conclusiones: la rebelión de la intimidad. Referencias

1. Introducción. Culto y mito: la mujer objeto

El papel de la mujer en la historia del arte, prácticamente hasta el siglo XX, ha sido el de ser representada, lo que manifiesta el lugar que ocupa en las sociedades patriarcales. Haciendo un ejercicio de reduccionismo podríamos decir que, esencialmente, dos perfiles de féminas se repiten de manera recurrente: la madre o la mala mujer. La primera encarna lo correcto y marca el camino a seguir y su destino final: el hogar, los cuidados y la familia; la segunda la perdición del hombre, el deseo, la amenaza o el sexo. Una respetada y la otra repudiada, opuestas, pero ambas anuladas; seres sin voluntad y cuya existencia queda definida por el hombre.

En ese rol de la mujer como madre se muestra una mirada hacia una maternidad limpia, que elimina cualquier rastro de la naturaleza y fisicidad del proceso de concepción, gestación y alumbramiento; en resumen, el propio acto de creación. La mujer se nos presenta así, ya inmersa en el ejercicio del cuidado de su descendencia sin dar muestra de ninguna secuela del ciclo natural previo al parto. Principalmente, la maternidad se manifestará en escenas de carácter religioso que tienen como protagonistas a Vírgenes férreas, imperturbables y que exhiben los símbolos de su pureza. Son menos las ocasiones en las que se muestra la maternidad en escenas costumbristas donde se manifiesta la cotidianeidad del papel de las mujeres en su ejercicio diario, sin la idealización de posados para retratos o recreaciones simbolistas.

Cuando se representa a personajes femeninos en acciones consideradas pecaminosas, desviadas o reprobables, normalmente se manifiestan como unas figuras sumisas, pasivas y desnudas. Bajo el velo de la mitología se ha justificado la representación cosificada de la mujer que es sometida a todo tipo de vejaciones. Hallamos un ejemplo claro en el *Juicio de Paris*, mito que ha motivado numerosas interpretaciones pictóricas y que aborda alguno de los aspectos que a continuación vamos a tratar. Autoras como la filóloga Pilar Gómez ha revisado la narración de tres autores: Luciano, Coluto y Ovidio, con el fin de ahondar en los matices de

dicho relato (2019). Como es sabido, el conflicto surge cuando Eris, Diosa de la Discordia, se presenta en la celebración de las bodas de los Dioses Tetis y Peleo con una manzana dorada que sería para la más bella de las Diosas allí presentes: Hera, Atenea y Afrodita. Para dirimir quién de ellas era la merecedora de dicho atributo, Zeus designa a Paris, Príncipe Pastor de Troya, como juez. Cada una de ellas juega sus cartas, Atenea le ofrece coraje, Hera posesiones y Afrodita el amor, en este caso el de Helena. Vemos aquí como se aborda la cosificación de la mujer: un trofeo para conseguir otro trofeo; la anulación es doble, la de las Diosas y la de la esposa del Rey de Esparta. Detengámonos aquí a analizar varias cuestiones; la primera, el valor simbólico que entraña la manzana como elemento de discordia, la segunda, una mujer, la Diosa Eris, provocadora del conflicto y la tercera, la lucha entre ellas por complacer al Pastor Paris y así, determinar quién es la más bella. Tres diosas sometidas a un príncipe conocido también como Alejandro (del griego Αλέξανδρος) cuyo significado etimológico es el protector del varón, es decir, de la masculinidad. Un mortal somete a tres diosas, demostrando el poder del hombre sobre la mujer, sin jerarquías.

Volvamos al texto de Pilar Gómez, en concreto a la versión de Luciano de Samósata (s. II d.C.), sobre el mito del que “constata una notable abundancia de términos relacionados con el campo semántico de la visión” (2019, p.261). En una parte del texto se recoge la petición del pastor a Hermes de poder ver desnudas a las diosas, aumentando el carácter de objetos, a lo que responde: “Eso es cosa tuya: tú eres el juez y puedes ordenar cuanto quieras” para a continuación indicar a las diosas: “Vosotras, desnudaos; tú, obsérvalas bien. Que yo me retiro” (*Ibid.* p.262). Para John Berger “la presencia social de una mujer es de un género diferente a la del hombre” (2023, p.26); la de ellos indica lo qué puede hacer y la de ellas lo qué se le puede hacer, en otras palabras, los hombres actúan y miran a las mujeres mientras ellas se contemplan a sí mismas. Pero ellos no sólo miran, también crean y se apropian, son los artistas, los propietarios y los espectadores ideales de una imagen en la que las mujeres son convertidas “en un objeto visual, en una visión” (*Ibid.* p.27).

Denigradas, las divinidades pierden la voluntad y se convierten en pura corporalidad. En los numerosos lienzos sobre el mito encontramos formas muy similares de representación, cuerpos dóciles de color blanquecino, que contrasta con la piel oscura de quien las observa y semicubiertos por telas claras en alusión a la pureza y a la inocencia (Fig. 1).



Fig. 1. *El juicio de Paris* (1638), Pedro Pablo Rubens. Museo Nacional del Prado. © Dominio público.

En este mito, no solo la belleza determinará el veredicto. Será el persuasivo relato de la diosa del amor y la organización de su encuentro, ayudado por Hímeros y Eros, lo que incline la balanza hacia Afrodita. El discurso de la rivalidad entre las féminas por la conquista del varón y el triunfo del amor y la belleza será un discurso universal aceptado e interiorizado por las mujeres durante siglos.

Continuando con esta aproximación inicial a la idea de mujer como objeto, no debemos olvidarnos del papel de las deidades clásicas, como la Diosa romana Venus (Afrodita), que encarna los símbolos del amor, la belleza y la fertilidad. Su imagen, aún vigente en el contexto actual del arte, ha sido objeto de múltiples representaciones desde los hallazgos de aquellas primeras estatuillas prehistóricas de autoría desconocida. Ante estas figuras, dotadas de notables protuberancias en glúteos, abdomen y pechos, los historiadores consensuaron un origen común de la

divinidad. Las interpretaciones más generalizadas estaban relacionadas con rituales de adoración a la fertilidad; “la representación del mundo, como el mismo mundo, es una operación de los hombres; lo describen desde su propio punto de vista, que confunden con la verdad absoluta” (Beauvoir, 2005, p.212). Si bien, el cuerpo femenino se interpreta como el medio vehicular para la creación masculina, considerando que “al llegar el patriarcado, el macho reivindica firmemente su posteridad; no queda más remedio que conceder un papel a la madre en la procreación, pero se admite que se limita a llevar y a engordar la simiente viva: el padre es el único creador” (Ibid., p.67).

En uno de los hallazgos más recientes junto a la localidad francesa de Amiens (Fig. 2), en los descubrimientos prehistóricos de Renancourt (2019), el director de excavaciones de INRAP (Instituto Nacional de Investigación Arqueológica Preventiva), Clément Paris, afirmó que estas Venus podrían significar “una expresión simbólica de la mujer y más particularmente de la fertilidad” (El Mundo, 2019, párr. 11).



Fig. 2. Vénus aux cheveux découverte en 2019 à Amiens-Renancourt. © Stéphane Lancelot, Inrap

Si atendemos a los dos posibles roles asignados por la visión patriarcal y el orden simbólico mencionado, ante la representación de un cuerpo femenino, una vez eliminada la posible función erótica, encajaría en el de maternidad o en lo que el pensador clave de la filosofía occidental, Aristóteles, consideraba como “vasijas nutrientes pasivas que recibían la semilla para que ésta desarrollase sus potencialidades” (Puleo, 2015, p.125). Es decir, si no responde al canon de belleza del momento, se presupone en ella un homenaje a la fertilidad, como vasija que contiene la semilla de la descendencia masculina, pero nunca el de una autorrepresentación ni una posible autoría femenina.

Los hombres son la acción, los creadores, y sólo Dios tiene la capacidad de dar vida. Así lo demuestran otros muchos mitos de la cultura occidental, el principal quizás, el que recoge el Génesis en su libro primero:

Entonces el señor Dios hizo caer un sueño profundo sobre el hombre, y éste se durmió; y Dios tomó una de sus costillas, y cerró la carne en ese lugar. Y de la costilla que el señor Dios había tomado del hombre, formó una mujer y la trajo al hombre (cap.2, 2:21)

Ambos participan, hombre y divinidad, en la creación de la mujer para deleite del macho; es decir, un ser bello, cuidador y que rinde admiración y sumisión al varón. Esta doble autoría se vuelve más explícita en el mito de Pigmalión, donde además se refleja claramente el papel del hombre y la mujer dentro del mundo del arte: él como creador, genio y artista y ella como objeto, modelo y musa. Como describe Ovidio, el escultor célibe de esposa, porque ofendido está de los numerosos vicios que la naturaleza dio a la mente femenina, otorgó al marfil “una forma con la que ninguna mujer nacer puede” (Nason, 2002, p.202). Y de nuevo asistimos a la acción divina que accede a convertir la piedra en carne y colmar los deseos del hombre de una compañera, un cuerpo pasivo creado para complacerle al que agasaja y viste, como si de una muñeca se tratara.

Se resume pues aquí, mediante la descripción de estos mitos, parte de los hitos principales del relato y representación androcéntrica y misógina que se reflejará en el arte de forma sistemática y que desvelará quién ejerce el poder y quién se somete a este. Estos apuntes sirven como preámbulo para señalar algunos de los aspectos más extendidos en la historia del arte en torno a la representación de la mujer. Considerando la vigencia de los mitos clásicos en la creación contemporánea, resulta pertinente establecer conexiones con creadoras contemporáneas, para poder obtener una mirada femenina sobre asuntos que atañen a la mujer directamente y valorar si los estereotipos y roles apuntados previamente se manifiestan del mismo modo en la producción artística actual. Para dar respuesta a estas cuestiones se propone como caso de estudio la producción de Mari Chordà y la valoración de su obra como acto combativo hacia lo oficialmente establecido y representado, validado por una mirada patriarcal de la Historia del arte. La elección de la artista tarraconense está motivada por el claro cambio en la mirada hacia lo femenino y el control sobre su propio discurso que eliminará cualquier posibilidad de lectura patriarcal. Como objetivos para verificar estos supuestos se propone la identificación de mecanismos que operan en la validación de la representación sexual de la mujer dentro del sistema tradicional del arte mediante una aproximación a la obra pictórica de Mari Chordà como precursora del arte feminista. Además, se pretende determinar cómo la representación de la intimidad por la propia artista supone un acto subversivo para la historiografía oficial y androcéntrica del arte.

2. Autoexploración e identidad

Mari Chordà (Amposta, 1942) tuvo un papel relevante como activista política y cultural demostrando la vinculación entre el arte y el movimiento feminista como herramienta de transformación y de denuncia. Representa el paradigma de arte político y toma el lema del feminismo radical “lo personal es político” (Puleo, 2005, p.44), para darle forma en sus pinturas y escritos en los que reflexiona sobre la sexualidad de las mujeres a través de su propia experiencia, desde un proceso

que podríamos calificar de íntimo y de autoexploración y autoconciencia, que elevó a la esfera de lo público. Ejemplo de *mulier sapiens*¹ entendió, antes incluso que las artistas feministas americanas, que mostrar los resultados de la exploración de su propio cuerpo supone un acto subversivo y útil en la lucha por la igualdad.

En el año 1964, con 22 años, Chordà realizó la obra *Vulva* (Fig. 3); unas ceras y una cartulina le bastaron para dar un lugar relevante al único órgano femenino cuya función exclusiva es generar placer: el clítoris. No solo ha sido recurrentemente censurado, sino que era un gran desconocido para una mayoría de mujeres de la época. No sabemos si la joven artista era consciente de la relevancia y trascendencia que aquella pintura intimista tenía, pero dejó claro su protagonismo rodeando con dos planos luminosos dentro de una composición de colores oscuros un círculo gris que en palabras de Bassas “denota una sensación de descubrimiento de los estados sensoriales y emocionales singulares y placenteros” (2021, p. 332).



Fig. 3. *Vulva* (1964), Mari Chordà. Museo Metropolitano de Arte. (Bassas, 2021, p.332)

¹ Término utilizado para expresar la capacidad de la mujer como pensadora y creadora en oposición al término *Homo Sapiens* como la primera especie capaz de “comunicarse por medio de símbolos e imágenes que relacionan lo observable y lo representable” (Miranda, 2012, p. 88) referido únicamente al varón, bajo una lectura androcéntrica de la superioridad masculina y la dicotomía naturaleza-mujer, hombre-cultura.

En obras posteriores aumenta el contraste mediante el uso de colores más saturados, lo que podría confundirse con un acercamiento al lenguaje pop, en auge en ese momento. Sin embargo, tiene que ver con el descubrimiento de la obra *Nanas* de Niki de Saint Phalle, que entusiasmó a la artista sintiéndolas “como una glorificación del cuerpo de las mujeres” (*Ibid.*, p. 333). Comienza así un proceso de trabajo cuya base se encuentra en el placer y el autoconocimiento como mujer y que entroncaría con muchos de los principios del feminismo radical y la política sexual. Con la serie de obras en torno a la vagina (Fig. 4), que desarrolló en años sucesivos, enfrenta el tabú representando una parte del cuerpo “demonizada por la religión y el orden patriarcal, en la mojigata España de la época” (Aliaga, 2013, p.58) y calificada de “rareza” (*Ibid.*, p.58). Con estas propuestas se adelanta a los trabajos que posteriormente llevarán a cabo artistas como Judy Chicago, cuyo punto de partida son las vivencias propias de las mujeres, y que serán conocidos como “iconología vaginal” (Aliaga, 2013, p.58).



Fig. 4. *La gran vagina* (1966), Mari Chordà. Fig. 5. *Vaginals* (1966), Mari Chordà. MNCARS MNCARS

Dichas obras (Fig.4 y 5) están conformadas por manchas planas de color con formas redondeadas ejecutadas, de nuevo, con materiales humildes, cera sobre papel, en busca de “una expresión específicamente femenina” (Tejeda, 2013, p.214). El formato (41 x 53 cm.) también acompaña a esa idea de, no sólo mostrar sus experiencias sexuales como mujer, sino una forma de representación alejada

de la gran obra al óleo que simboliza el arte masculino aportando algo de gran valor: una nueva mirada.

Dos años más tarde realiza las obras: *Coitus Pop* (1968) y *Secreciones* (1968), en las que la artista catalana aborda el tema del placer femenino desde dos puntos muy distantes. En la primera de ellas hace una referencia directa al coito con una estética pop clara (manifiesta en el propio título) y donde subyace una crítica a la hegemonía del falo que domina el terreno de las relaciones entre hombres y mujeres a través de los falsos mitos y la creencia generalizada de que al orgasmo sólo se llega mediante la penetración (Fig. 6). Dominan el lienzo formas sencillas y básicas de tonos saturados que describen el momento en que un pene iluminado se introduce en un orificio rojo, centro de la estructura concéntrica de aros de color verde, rojo y azul. En contraposición a este coitus, la artista catalana describe el momento del goce femenino como una celebración y reivindicación de la capacidad de disfrute con el que todas las mujeres contamos y que ha sido silenciado y reprimido (Fig. 7): el auto placer frente al placer externo.



Fig. 6. *Coitus Pop* (1968), Mari Chordà. Museu Nacional d'Art de Catalunya. © Mari Chordà

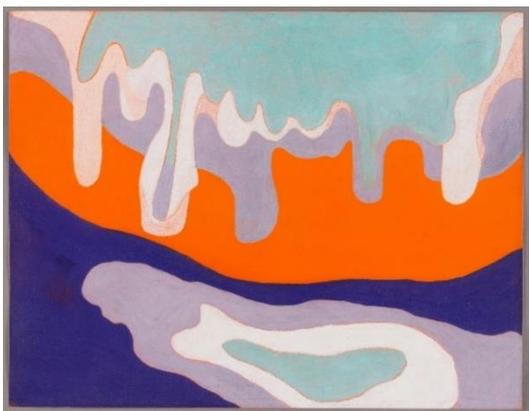


Fig.7. *Secreciones* (1968), Mari Chordà. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Bajo la justificación biológica, al macho se le ha presupuesto un instinto y necesidad diferente al de las féminas, algo que ha supuesto una de las principales causas que sostiene el mercado de la explotación sexual y la pornografía. En su obra *Secreciones*, Mari Chordà representa el desbordamiento de una masa orgánica

incontenida, descontrolada y deforme que remite al fluido que las mujeres producen ante la excitación sexual y al deseo que les ha sido negado. Por ello, dicha imagen se convierte en una acción política fundamental ya que supone un acto subversivo contra el sistema patriarcal que ha inundado no solo el arte, sino cada rincón de nuestra sociedad.

3. La mujer creadora

Nos centraremos en este punto en el concepto de identidad en relación con el de mujer creadora en un sentido amplio. Por un lado, como artista, conectándolo con la necesidad de denunciar un sistema cultural androcéntrico, irremediamente, desde la esfera de lo público; y por otro desde el espacio privado, el íntimo y personal, representando el acto de creación como capacidad de dar la vida. Ya apuntaba Simone de Beauvoir que las mujeres “sueñan a través de los sueños de los hombres” (2005, p.212). La construcción de nuevos retos y formas de ver el mundo y la necesidad de participar en él en igualdad de condiciones que el hombre, se hace especialmente difícil para las mujeres ya que, como manifestaba Susan Sontag en el volumen 4 de la revista *Libre* publicada en el año 1972:

La opresión de la mujer constituye la estructura represiva más fundamental de todas las sociedades organizadas. Es la forma de opresión más antigua, anterior a todas las opresiones basadas en motivos de clase, casta o raza; es la forma más primitiva de jerarquía. (de Madrid, S. C. F., 1977, p.37).

Esto provoca que muchas mujeres pretendan llegar a todos los ámbitos y niveles del sistema en lugar de transformarlo. En el mundo de la cultura, como en muchas otros, solo unas pocas son las elegidas bajo la justificación de un hacer masculino; representan lo anecdótico, la Alteridad que de forma brillante describe Beauvoir en *El Segundo sexo* (2005). Por eso es de suma importancia la lucha llevada a cabo por las mujeres en la conocida como segunda ola y que difundían el mensaje de lo personal es político apoyándose en la tesis *Política Sexual* (1995) de Kate Millet. Reivindicaban que las mujeres fuesen tratadas como personas, como ciudadanas y

como sujetos políticos desde el análisis profundo de las raíces del sistema patriarcal: “quizá el mito de la mujer se apague algún día: cuanto más se afirmen las mujeres como seres humanos, más morirá en ellas la maravillosa calidad de la Alteridad” (Beauvoir, 2005, p.212).

En el momento en que Mari Chordà comienza su carrera artística, España se encontraba en un contexto muy particular en el que las españolas debían luchar por una doble liberación: de la dictadura y del patriarcado. Cataluña fue uno de los focos más activos. En el año 1976 tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona las Jornadas Catalanas de la Dona dónde tres millares de mujeres iniciaron un debate teórico decisivo del que resultaron dos tendencias que terminarían por dividir el movimiento: el feminismo radical y el feminismo de clase. En los años de transición aquellas mujeres que militaban en los partidos de izquierdas tomaron conciencia de que sus demandas no serían tenidas en cuenta. De nuevo, tras haber participado en la lucha por la democracia, fueron traicionadas por sus compañeros. Este hecho les hizo preguntarse por su propia liberación y en consecuencia profundizar en las causas de la dominación patriarcal, en buscar la raíz de la explotación. Así se fueron formando numerosos grupos y asociaciones que participaban en jornadas y reuniones donde no sólo debatían temas fundamentales, sino que se establecían estrategias que convertirían al movimiento feminista español en el más activo y radical de Europa (Falcón, 1999). Eran mujeres que venían de una situación muy compleja y de anulación como persona, por lo que aumentar su autoestima era fundamental para abordar un activismo político que se demostró imparable: “el motor de transformaciones nunca vistas en nuestro país y nada esperadas en el concierto de pactos y componendas con que los hombres pilotaron la transición democrática” (Falcón, 1999, citado en Llinàs, 2016, p.11). En definitiva, demostraron que las cosas se pueden hacer de otra forma, que todo lo conocido había sido diseñado por el hombre y que todo estaba por construir.

Con respecto a la cultura, en 1977 se constituyeron en Barcelona dos espacios emblemáticos: *La librería de las mujeres* y *La sal*, una combinación de

centro cultural y bar en el que se realizaban proyecciones de películas y piezas artísticas como *Boy meets Girl* (1978), de Eugènia Balcells, además de exposiciones, performances, conciertos, etc. De todo ello nació, un año después, la primera editorial feminista denominada *laSal, edicions de les dones* y fundada por Mari Chordà, Mariló Fernández, Isabel Martínez e Isabel Monteagudo. Dado que el mundo académico estaba dominado por el pensamiento androcéntrico era necesario crear textos y material gráfico nuevo y mirar al pasado con ojos de mujer para “ampliar horizontes y dotar a la cultura de una riqueza que había permanecido oculta o ninguneada” (Llinàs, 2016, p.36). Así comenzaron a circular obras que se convertirían en referentes para el movimiento feminista como son *La Mujer en Cataluña* (1966) de Maria Aurèlia Capmany, *Maternasis* (1967) de Núria Pompeia, *Manifiesto para la liberación de la mujer* (1975) de Victoria Sau, ... *I moltes altres coses* (1976) y *Cuaderno del cuerpo y del agua* (1978) de Mari Chordà o *Bruja de Luto* (1979) de Maria Mercè Marçal, entre muchas otras. Un año más tarde se funda otro lugar emblemático del feminismo catalán: *El Casal de la Dona* en Terrassa, un espacio autogestionado y participativo donde debatir y compartir todo lo aprendido y del que se conserva una gran muestra documental.

“Las mujeres se reflejan las unas en las otras y a partir de ese reconocerse en la otra se construye la propia identidad” (Redondo *et al.*, 2021, párr. 4). A Mari Chordà le gusta poner el acento en la importancia del apoyo entre mujeres y lo que significó para ella la actividad cultural y feminista que se desarrolló desde finales de la década de los sesenta, cuando regresó a España tras su estancia en París. Demostró una conciencia política desde una edad temprana cuando durante sus estudios de Bellas Artes reclamó, junto a un grupo de compañeras, un trato igualitario pidiendo que los modelos masculinos y femeninos posaran de igual forma, ya que ellos, a diferencia de las mujeres, siempre posaban con sus genitales tapados (Tramullas, 2015). A pesar de haber recibido una educación católica siempre se sintió libre y así lo demuestran sus obras cuyo enfoque y tratamiento se adelantaron incluso a las artistas extranjeras que vivían en sociedades menos represivas. Probablemente, el periodo que pasó en Francia, alejada de su país, acrecentó esta forma de pensar y entender la vida. El hecho de vivir la experiencia

de la maternidad aislada de su entorno y todo lo que estaba aconteciendo en los últimos años del régimen terminaron por confirmar que la lucha, la sororidad y el arte de denuncia se convertirían en el eje de su vida: “ser artista también es abrir paso a otros artistas” (Rivas, 2021, párr.3)

En el año 1966, Chordá experimenta por primera vez la maternidad, durante los meses de embarazo la artista realizó un total de nueve gouaches donde, a modo de diario, registró las transformaciones físicas de su cuerpo (Fig.8). Un punto de vista picado que refleja un proceso creativo íntimo, sin intermediarios; una mirada hacia sí misma que expresa las percepciones sensoriales y emocionales que la situación le producía mediante el empleo de una paleta limitada de colores vivos y saturados.



Fig. 8. *Autoretrat embarassada* (1966), Mari Chordà.
Museu Nacional d'Art de Catalunya

En esta obra manifiesta su vivencia en estado puro alejándose de cualquier punto de representación realista y elimina cualquier punto de vista externo, como pudiera ser el uso de un espejo para autorretratarse, rompiendo así con el discurso objeto-sujeto y con el orden simbólico que organiza y otorga un significado al cuerpo biológico femenino, es decir, a la cosificación que implica la representación tradicional de la mujer pasiva que se contempla a sí misma mientras se sabe observada (Berger, 2023). Destruye por tanto el poder, otorgado por el sistema

patriarcal, de quién tiene autoridad para representar el cuerpo, para decidir quién y cómo es representado y de manera consciente, o no, de la relevancia de su cuerpo como espacio de producción ideológica y como símbolo de quién ejerce el poder. Presenta su embarazo de manera poderosa y alejada del concepto de belleza y de cualquier alusión al deseo y al erotismo. Como afirmaba Michel Foucault, “en los tiempos modernos el cuerpo se ha convertido en un objeto altamente político, un lugar crucial para el ejercicio y la regulación del poder”, (citado por Lynda Nead, 1998, p.24). La historiadora del arte, en su análisis sobre el desnudo femenino, explica como la mediación de la expresión artística transforma esa masa de carne, que es la mujer, en formas limitadas que proporcionan una experiencia estética no perturbadora; es decir, frente a la naturaleza (lo femenino), la cultura (lo masculino) ordena y controla. Y añade: “La relación fundamental no es mente-cuerpo o forma-materia, sino la distinción crítica de interior y exterior y la consiguiente delineación de las fronteras del cuerpo” (*Ibid.*, p.42). Lo abyecto, como categoría estética, “invoca espanto y temor al reconocer algo que está más allá de la limitación y el control humanos” (*Ibid.*)

No hay mayor naturaleza que el acto de gestar y dar vida, ni formas menos limitadas que un cuerpo gestando. Un cuerpo embarazado es lo radicalmente opuesto al desnudo tradicional aceptado por el gran arte, quieto, pasivo, de piel blanca y joven. Por el contrario, en las pinturas de Chordà, la figura es sintetizada, mediante intensos planos de color, a un lenguaje cercano a la abstracción y a la estética pop, muy alejada de las representaciones clásicas y el tratamiento realista, e incluso escultórico, de la corriente neoclásica y mucho más aún de las ideas surrealistas y los conceptos de cuerpo-máquina y docilidad. Un cuerpo incontrolable que Chordà abraza, acompaña y registra de forma íntima y autónoma. Son ella y su hija y todo lo que despierta en ella ese viaje solitario y difícil, pero lleno de experiencias nuevas y únicas.

Sin embargo, no es la primera pieza de una mujer embarazada autorretratándose, en el estudio llevado a cabo por la profesora Catherine Hodge

McCoid del departamento de Historia y Antropología de la Universidad Central de Missouri, junto al profesor Leroy D. McDermott, se cuestiona la creencia generalizada de que las famosas estatuillas de cuerpos femeninos desnudos talladas en la Prehistoria fueran realizadas por hombres. Comparando fotografías tomadas a sí misma por una mujer embarazada con otras de la famosa Venus de Willendorf (27.500 y 25.000 a. C.) (Fig. 9), desde el mismo punto de vista (Fig. 10), demuestran una gran similitud; concluyendo que las aparentes distorsiones de la anatomía atribuidas a un presunto homenaje masculino a la fertilidad femenina “se convierten en representaciones adecuadas si consideramos el cuerpo visto por una mujer que se mira a sí misma”, descubriendo así la posibilidad de que durante décadas “hayamos mirado desde el ángulo incorrecto” (McCoid, 1996, p.320), confirmando la importancia del sesgo de la mirada y el hecho de que la mujer no ha sido solo musa, sino creadora desde el origen de la humanidad.



Fig. 9. *Venus de Willendorf*, 27.500 y 25.000 a. C., Museo de Historia Natural de Viena. Fuente: <https://mymodernmet.com/es/venus-de-willendorf/>. Wikimedia Commons GNU FDL

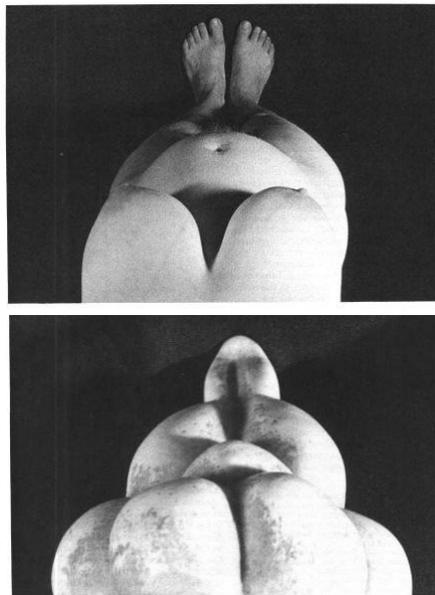


Fig. 10. Vista de la parte superior del cuerpo de una mujer de 26 años, embarazada de cinco meses y de peso promedio y vista de la parte superior del cuerpo de la figura de *Willendorf* desde la misma perspectiva. (McCoid, 1996, p.321).

Si además sumamos una característica común a todas estas estatuillas prehistóricas como es la falta de rostro, una posible interpretación que reforzaría esta teoría sería que dicho punto de vista elimina necesariamente la observación de la propia cara. Por último, otro hecho relevante es que han sido halladas en ambientes domésticos, lugares habitados por las mujeres, espacios de intimidad donde parece plausible que encontraran el momento de autoexploración y expresión.

Lo que le da un carácter subversivo al trabajo de Mari Chordà, además de no dejar dudas acerca de la autoría, es que, debido al momento en que fue realizada, la obra de la artista catalana se reconoce como un símbolo de oposición a la representación tradicional de la feminidad y en consecuencia a la norma impuesta por el patriarcado. Podría decirse que en ese ejercicio de autoconocimiento encuentra un espacio en el que se siente libre, en todos los sentidos, de la carga patriarcal como artista y como mujer, de “la pesada y compacta tradición pictórica academicista, matérica y misógina que heredaban las jóvenes que querían ser pintoras” (Bassas, 2013, p.241).



Fig. 11. *Autoretrat embarassada* (1966), Mari Chordà. Museu Nacional d'Art de Catalunya

La propia artista explica su obra como el resultado de “la necesidad de identificar la propia creación y la identidad sexual, reforzar esos dos conceptos” (Ajuntament de Barcelona, 2023). Creación e identidad, como mujer y como artista, evidenciando la capacidad de crear de las mujeres de la forma más explícita, frente a los falsos mitos, como el del Dios que da vida a la costilla de Adán o a la escultura de Pigmalión.



Fig. 12. Comparativa del estudio realizado por Catherine Hodge McCoid (McCoid, 1996, p.321) y una pintura de la serie *Autoretrat embarassada* (1966) de Mari Chordà, Museu Nacional d'Art de Catalunya

4. Conclusiones: la rebelión de la intimidad

Hemos visto como la lectura androcéntrica convierte un autorretrato en una divinidad anulando el acto creador de una posible autoría femenina. También como el feminismo ha demostrado la necesidad de una nueva mirada que cuestione lo establecido, pues no se trata de conquistar sino de transformar, de encontrar la identidad y los sueños propios. Y así ocurrió en la España de la transición donde algunas artistas “iniciaron procesos de autoconciencia femenina, exploraron su identidad como pintoras y plantearon ideas artísticas, políticas y espirituales propias” (Bassas, 2021, p.315). Encontramos en el caso de Mari Chordà, una activista feminista consciente de la necesidad de ocupar el espacio público y de la lucha colectiva, como el autoconocimiento y la autoexploración se convierten en el proceso creativo idóneo para esa búsqueda de identidad como mujer y como artista, del reconocimiento personal y profesional en un contexto donde ni las mujeres ni las nuevas ideas y formas de expresión tenían cabida.

La pregunta que tratamos de contestar con este estudio es ¿por qué la representación de la intimidad por la propia artista supone un acto subversivo? Para responder, en primer lugar, se hace necesario revisar algunos mecanismos que operan en la validación de la representación de la mujer dentro del sistema tradicional del arte, comenzando por el tema.

Con los asuntos que la artista catalana trata en torno a la sexualidad femenina se convierte en precursora del arte feminista. Escoge cuestiones que conciernen a las mujeres, las únicas capaces de engendrar vida, rompiendo con los temas recurrentes y tradicionales. Frente a la cosificación femenina vista a lo largo de la Historia del arte, con cuerpos infantilizados de piel blanquecina y sin ningún signo de modificación corporal a causa del embarazo, ella nos muestra los cambios, es decir, el movimiento frente a la representación pasiva. En el estudio realizado sobre el desnudo femenino, Lynda Nead concluye que éste es el resultado de la mediación del gran arte, del artista varón que modela y limita la naturaleza salvaje y potencialmente incontrolable de la fémina, convirtiéndola en una experiencia estética no perturbadora. En oposición a esta idea, la artista catalana nos muestra la naturaleza incontrolable de la gestación, transformando esa vulnerabilidad de las figuras sumisas y pasivas, representadas en los mitos y en el arte, en una mujer poderosa.

Otro de los instrumentos identificados es la autoría, del reconocimiento a través del acto creador, y como en muchas ocasiones es atribuido al hombre. De las muchas definiciones existentes, el filósofo soviético Mark Moisevich Rosental la describe la creación como:

Actividad humana que produce valores materiales y espirituales cualitativamente nuevos. La creación constituye una facultad del hombre surgida gracias al trabajo, la cual le permite formar una nueva realidad con el material que tiene a su alcance (basándose en el conocimiento de las leyes del mundo objetivo) para dar satisfacción a múltiples necesidades sociales (1973, p.91)

Y eso es lo que la artista construye con su trabajo, una nueva realidad al mostrar lo que permanece oculto. En este caso la necesidad social de visibilizar lo natural, el momento que las mujeres atraviesan ante un cambio vital como será la maternidad. En el ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975) de la teórica británica Laura Mulvey, acerca de la estructuración de la sociedad y la influencia del sistema patriarcal en la cultura visual, concluye que ésta tiene su base en el desequilibrio sexual y en la división del proceso narrativo en dos partes, la activa que corresponde al varón y la pasiva a la mujer, ellas “significan el deseo masculino, soportan su mirada y actúan para él” (1988, p.370). El espectador varón dota de significación a la imagen con su mirada, es el sujeto, pero en el caso de los *Autoretrats embarassada* expulsa esa validación externa, es ella consigo misma, es el sujeto de la acción, como productora plástica y de vida, frente a los relatos androcéntricos del hombre como creador. Esta cualidad de sujeto se percibe también en el acabado plástico y formal de sus obras, formatos pequeños llenos de color y de vida, frente a la representación repetida a lo largo de la historia de los cuerpos-máquina cartesianos. Un concepto de imperativo racional que ha dominado la cultura y que es el centro de la crítica de la Premio Princesa de Asturias de las Letras 2019 Siri Hustvedt:

La emoción y el arte han tenido una larga y difícil relación desde que Platón expulsó a los poetas de su República. Si bien los filósofos y los científicos siguen hablando de qué son las emociones o afectos, y de cómo funcionan, en la cultura occidental persiste una percepción de la emoción como algo peligroso que hay que controlar, sofocar y someter a la razón. La mayoría de los historiadores de arte se sienten igual de intranquilos ante la emoción y la evitan escribiendo sobre la forma, el color, las influencias o el contexto histórico. Sin embargo, el sentimiento no solo es inevitable sino también crucial para comprender una obra de arte. De hecho, sin él una obra de arte pierde el sentido. (2017, p.23)

La emoción y el afecto se encuentran en la base del proceso artístico de Chordà y son utilizados como medios de expresión y herramientas de esa búsqueda de identidad. Teorías actuales como las formuladas por la ensayista

estadounidense van reconfigurando el escenario, permitiendo recuperar figuras como la de Chordà, y darles el lugar y el reconocimiento que no tuvieron en su momento.

Referencias

- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. (s.f.). *Mari Chordà Recasens. Primeras Jornadas Catalanas de la Mujer. Mayo de 1976. Testimonios en primera persona.* Ajuntament de Barcelona.
<https://ajuntament.barcelona.cat/arxiunicipal/arxiuhistoric/es/primeras-jornadas-catalanas-de-la-mujer-mayo-de-1976/mari-chorda-recasens>
- Aliaga, J.V. (2013). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. En Aliaga, J. V. y Mayayo, P. (Ed.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 51-88). This Side Up.
- Bassas, A. y González, M. J. (2021). Las artistas y el Pop Art en Cataluña en la década de 1960: Carme Aguadé, Silvia Gubern, Mari Chordà. *Asparkia*, (38), 315-340.
<https://doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.16>
- Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo* (1949). Cátedra.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- De Madrid, S. C. F. (1977). *El feminismo español en la década de los 70*.
- El Mundo (5 diciembre 2019). Descubren "la asombrosa Venus del Paleolítico Superior".
<https://www.elmundo.es/cultura/2019/12/05/5de8c098fc6c83ab6b8b462d.html>
- Falcón, L. (1999). *Memorias políticas (1959-1999)*. Editorial Planeta.
- Gómez, P. (2019). Tres notas sobre el juicio de París. *Liburna. Revista Internacional de Humanidades*, (14), 259-273.
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Seix Barral.
- Llinàs Carmona, C. (2016). Feminismos de la Transición en Cataluña. *Labrys, études féministes*.
- McCoid, C. H., & McDermott, L. D. (1996) Toward Decolonizing Gender. Female Vision in the Upper Paleolithic. *American Anthropologist, New Series*, 98 (2), 319-326.
- Millet, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra

- Miranda García, J. D. (2012). El Homo Sapiens simbólico: los discursos de la mitología patriarcal en la cultura occidental. *Feminismos/s*, 81-105
- Mulvey, Laura (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Estudios culturales. 365-377.
Recuperado el 21 de abril de 2023 de:
<https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>
- Nason, O. P. (2002). *Metamorfosis*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Nead, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos.
- Puleo, A. (2005). Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. En Amorós, C. y De Miguel, A. (Ed.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización* (pp. 35-67). Biblioteca Nueva
- Puleo, Alicia (2015). Ese oscuro objeto del deseo: cuerpo y violencia. *Investigaciones feministas*, 6(1), 122-138. http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51383
- Redondo S., Rosich M. y Vidal Í. (22 de julio de 2021). Transformar la mirada: la visibilidad de las mujeres artistas. *Museu Nacional d'Art de Catalunya*.
<https://blog.museunacional.cat/es/transformar-la-mirada-la-visibilidad-de-las-mujeres-artistas/>
- Rivas Tur, A. (9 de julio de 2021). Las artistas reclaman igualdad en Arco. *Diari ARA*.
https://es.ara.cat/cultura/artistas-reclaman-igualdad-arco_1_4048516.html
- Rosental, M. M. y Iudin, P. F. (1973). *Diccionario filosófico*. Ediciones Universo.
- Tejeda, I. (2013). Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta. En Aliaga, J. V. y Mayayo, P. (ed.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp.193-220). This Side Up.
- Tramullas G., (20 de noviembre del 2015) Mari Chordà: «No teníamos nada, solo el sentimiento de ser mujeres». *El Periódico de Catalunya*.
<https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20151120/mari-chorda-no-teniamos-nada-solo-el-sentimiento-de-ser-mujeres-4690859>
- Valera, R. (2009). *Santa Biblia*. La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.