

SARA RIVERA MARTORELL
CARMEN GAITÁN SALINAS

Alumnas Máster en Historia del Arte Contemporáneo y
Cultura visual, Universidad Complutense de Madrid

sarariveramartorell@gmail.com

carmengaisa@hotmail.com

La Polisemia de las Imágenes

Un análisis de la obra de Eulalia Grau
Discriminació de la dona (1977) desde la
perspectiva del feminismo socialista.

POLISEMIC IMAGES.**AN ANALYSIS OF THE WORK OF EULALIA GRAU *DISCRIMINACÓ DE LA DONA* (1977) FROM THE PERSPECTIVE OF SOCIALIST FEMINISM.****ABSTRACT**

This essay is an attempt to be an approach to Eulàlia Grau's work, *Discriminació de la Dona*, in order to elucidate an interpretation concerning feminism, not only about social issues, as it was used to be done before, setting specific parameters about this art done with fighting awareness by some artists on those years. We seek to restore a work that goes further conceptual issues, to settle itself in a critical position towards the two oppressing forces that the artist deals with throughout this work: patriarchy and capitalism. That's why the framework provided by the theory known as "socialist feminism" is the most suitable for to address the interpretation and analysis of this work.

Keywords

Eulàlia Grau, feminist art, hard-working woman, artists women seventies, Catalanian artists, conceptual art

RESUMEN

Este texto intenta ser una aproximación a la obra de Eulàlia Grau, *Discriminació de la dona*, con el objetivo de dilucidar una interpretación de índole feminista, y no sólo social como se ha acostumbrado a hacer, que establezca unos parámetros concretos del arte que con consciencia luchadora era llevado a cabo en esos años por algunas artistas. Se trata de reivindicar una obra que va más allá de lo conceptual para establecerse en un territorio crítico hacia las dos fuerzas opresoras que la artista considera a través de esta obra: el patriarcado y el capitalismo. De ahí que el marco proporcionado por la teoría denominada como feminismo socialista sea el más propicio para poder afrontar la interpretación y análisis de esta pieza.

Palabras Clave

Eulàlia Grau, arte feminista, mujer trabajadora, mujeres artistas años setenta, artistas catalanas, arte conceptual

1 INTRODUCCIÓN: APROXIMACIONES AL CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y ARTÍSTICO EN LA ESPAÑA DE LOS SETENTA

Encontrarían un gran número de mujeres superiores por el mundo si se tomasen la molestia de buscarlas.

Christine de Pizan

La transición a la democracia española ha sido un fenómeno exhaustivamente analizado, una de las transiciones más estudiadas ya que, por su parte, finalizó con “éxito”. No obstante, dentro del profundo estudio de sus complicados años, la atención prestada al movimiento de mujeres en lucha es ínfima, por no decir inexistente, quedando silenciado así uno más de los factores que ayuda a comprender el transcurso del fenómeno, sus avenencias y disconformidades y, en definitiva, porqué fue así y no de otro modo. El debate que suscita el devenir de este silenciamiento gira en torno al hecho de si se debería considerar al movimiento feminista español como una pieza más del puzle del relato de aquellos años, o si, por otra parte, esas reivindicaciones, hambrientas de modernidad, podrían contribuir a un cambio de perspectiva a la hora de interpretar la historia española más reciente.

Sin lugar a dudas, aunque laxo y fragmentario, el movimiento feminista de los setenta, nacido en el seno de los partidos de izquierdas, había formulado ya algunos objetivos básicos, que fueron definidos entre la primera coordinación clandestina en 1975 en Madrid, considerada como acto fundacional, y la Plataforma de Organizaciones Feministas en 1978 (Martínez Ten, Gutiérrez López y González Ruiz, 2009, p. 12). Entre estos objetivos de urgencia se encontraban demandas en torno a los derechos individuales, a los anticonceptivos, al divorcio, al aborto, a la coeducación, a la autonomía económica, etc., objetivos que, muy claramente, pedían a gritos una necesaria escisión entre Iglesia y Estado. El ideario

sobre la moral, la familia y el matrimonio inculcado por la tradicional iglesia católica, aparte de subyugar a la mujer, la relegaba al ámbito doméstico en detrimento del laboral, coartando la modernización y el debido desarrollo de una economía completamente estancada por el letargo de la autarquía. Durante casi cuarenta años se asiste a la anulación de cualquier intento de renovación, condenando a España a un aislamiento cultural. Pese a ello, las incipientes reivindicaciones gestaban, en el fondo, algunas soluciones. Definitivamente, las mujeres eran necesarias, por lo que es necesario también conocer el grado de valía de su aportación.

En los intentos de recuperar y visualizar la importancia de esta ausencia no únicamente se está ampliando y recuperando figuras protagonistas para añadir nuevo material, sino que la relectura de la historia en clave feminista ayuda a repensarla en su conjunto. Parafraseando a Boix, “no sólo se ensancha la historia sino que se transforma, alterando no sólo la visión de lo que ocurrió, sino también el significado de los acontecimientos” (2005).

De forma redundante cabe señalar que, si a nivel genérico, existe una escasez de estudios sobre el feminismo en España, el abanico se reduce si, por su parte, lo acotamos a la relación entre arte y feminismo. Sin un discurso teórico firme no se podía esperar una producción artística contundente, pero no por ello inexistente. La compleja situación del país limitaba la posibilidad de producción en un sistema doblemente colapsado, por un lado por la presión patriarcal y por otro por la represión de la dictadura que vedaba el espacio de la libertad de expresión. El resultado fue una maraña dispersa de registros y tendencias. Aún así, esta maraña, necesaria para la comprensión del período, queda prácticamente sin estudiar y las obras, convertidas en este caso en documentos históricos, son material fundamental para una reconstrucción más verídica de los hechos. Artistas como Esther Ferrer, Àngels Ribé, Fina Miralles, Olga Pijoan, Concha Jerez, Eugenia

Balcells, Silvia Gubern y entre ellas, Eulàlia Grau -objeto de estudio del presente trabajo- constituyen un eslabón fundamental para la interpretación de esta etapa, cuya producción trata de condenar una situación de injusticia social: la desigualdad.

Sin ser conscientes de ello, este grupo de mujeres estaba gestando lo que sería la primera generación de artistas feministas. Activas durante los años 70 y pese a declararse hoy en día como feministas, no estuvieron adheridas a ningún movimiento en el momento de producción de sus obras, aunque éstas desprendan connotaciones explícitas muy evidentes. Esta negativa pudo darse por varias razones. Como bien señala Isabel Tejada (2011, p. 102), podría ser por desinterés, por cautela a que la calificación de feministas las excluyera doblemente de la escena artística, o por el desarrollo de estrategias de mimesis, donde asumir el papel que se esperaba de ellas facilitaba que fueran aceptadas en el sistema. Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila apuntan que simplemente estaban desprovistas de un soporte teórico que las asistiese, y muchas de ellas se mostraron recelosas de que la crítica tergiversara el valor integral de su obra, o bien temieron verse reducidas a un gueto al que no deseaban pertenecer. En el caso de Eulàlia la artista afirma con rotundidad que ella era y es feminista: “Soy feminista porque soy mujer, me sale de dentro. Si fuera de color defendería mi raza” (entrevista personal, 18 de diciembre de 2011). Se declara libertaria, independiente y sin implicaciones políticas. Conociendo su obra y en base a sus declaraciones, conmovida por la indignante situación de la mujer en España, decidió proceder a su denuncia. Este hecho conduce a pensar en la gravedad de la situación, donde cada artista por su cuenta y sin respaldo alguno, tuvo la necesidad intuitiva y visceral de protestar por una causa común, pudiendo hoy reunir las para hablar de las pioneras del arte feminista español.

2 REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA SOBRE EULÀLIA GRAU Y SU OBRA

*El cambio en una época histórica
puede determinarse siempre por el
progreso de la mujer hacia la libertad*

Charles Fourier

Acercarse a la obra de la artista Eulàlia Grau supone, como ocurre con la mayoría de artistas de este momento, todo un reto. La escasez bibliográfica dificulta, a menudo, la elaboración de estudios depurados, pero aun así, es necesario seguir indagando e intentar contribuir con nuevas interpretaciones.

Haciendo una recopilación de todas aquellas fuentes que aportan datos sobre la artista, se evidencia una notable diferencia entre cómo fue valorada en el momento de producción de su obra más reivindicativa – finales de la década de los setenta- y cómo ha sido catalogada más recientemente, viendo su obra con cierta perspectiva. Las primeras referencias que encontramos son básicamente artículos de prensa, que ofrecen descripciones superficiales sobre su obra o se limitan a anunciar futuras exposiciones o colaboraciones de la artista. La revista *Serra d'Or* en su noticiero escrito por Alicia Suárez y Mercè Vidal será el ejemplo más claro de esta realidad. Resulta sintomático observar cómo, a finales de los setenta, aquello que más se valora y se tiende a incidir al hablar sobre la artista son aquellos aspectos novedosos para una sociedad en incipiente proceso de desarrollo. Por un lado, lo revolucionario que resulta la utilización de imágenes extraídas de los medios de comunicación de masas, el uso del montaje y la utilización del diseño, estrategias poco familiares que suscitan interés y que reaparecen sistemáticamente en la mayor parte de los artículos. Este hecho se observa, por ejemplo, en el texto de Cirici para la revista *Serra d'Or* (Cirici, 1975), donde aparte de un recorrido biográfico sobre la

artista se centra en resaltar la importancia del montaje en su obra; José María Carandell recoge la misma inquietud en la revista *Nueva Lente* (Carandell, 1976); Arnaldo Puig y Daniel Giralte lo hacen en *Gazeta del arte* (Puig, 1974) y en *Guadalimar* (Giralte, 1976, p. 96) respectivamente; y María Antonia Capmany lo recalca en “Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges” (Capmany, 1980), escrito para la inauguración de su exposición *Discriminació de la dona '77*, en la Galería Ciento de Barcelona en 1980. Y es que si bien este lenguaje podía resultar novedoso, también lo era el trasfondo que escondía; en palabras de Assumpta Rosés:

Eulàlia trabaja con medios que todavía son nuevos para algunos de nosotros: fotografía, grafismos, imágenes de los medios de comunicación de masas, los cuales reordenados o desordenados por ella, crean un discurso verídico sensible y dramático a la vez. (1980)

Por otro lado, el segundo aspecto destacable localizado repetidamente en los artículos recién citados es la importancia que otorga Eulàlia al papel del espectador quien, necesariamente participe en la lectura de su obra, deberá tratar de buscar y establecer relaciones posibles entre las imágenes a dos niveles: en unos casos relaciones de causa-efecto y en otros relaciones de concomitancia (Suàrez y Vidal, 1976, pp. 53-54), siempre atento a los toques de alerta en relación a la información procedente de los *media*. Probablemente la incidencia respecto a esta cuestión recae en un espectador poco acostumbrado a tener que esforzarse en la lectura de las obras, por lo que esta nueva interacción merece ser recalcada como un hecho que, si bien no es novedoso, sí curioso para el momento.

Será a partir de la década de los noventa, concretamente en 1992, cuando se empiecen a encontrar algunas lecturas sobre la obra de Eulàlia desde la óptica del conceptual

catalán, como hará Pilar Parcerisas en *Idees i actituds en torn a l'art conceptual a Catalunya* (Parcerisas, 1992, p. 132). En esta misma publicación, la propia Eulàlia afirma que la orientación hacia el arte conceptual proviene de su interés por los problemas sociales y la gente, más que estrictamente por su estética o convencionalismos artísticos, aunque no considera que pueda hablarse de su obra como conceptual en términos estrictos (Parcerisas, 1992, p. 132). No es de extrañar que hubiera una tendencia a catalogar su obra como conceptual, ya que, aparte del argumento expuesto por la propia artista, ésta coincidió geográfica y temporalmente con el grupo, tuvo contacto con algunos de sus miembros, llegando incluso a colaborar en proyectos como *Les Sotrilleres* (Suàrez y Vida, 1978), junto con Abad y Miralda, y a exponer conjuntamente en espacios como la Galería G (Giralte, 1976, p. 96). La importancia de los procesos a la hora de encarar las obras, las profundas investigaciones, el trabajo de campo y, en ocasiones, la poca atención que presta a la obra física acabada, son aspectos que enlazan perfectamente con el carácter conceptual.

No será hasta el 2005 cuando la historiografía dé un giro y sitúe a Eulàlia dentro del llamado profeminismo español. Pese a las claras evidencias de la obra, es sorprendente observar como esta lectura ha llegado con demora, cosa que nos hace pensar en la reticencia y en el poco interés por dar visibilidad a un tema peliagudo, camuflándolo, hasta el momento, bajo postulados sociológicos susceptibles de menos polémica. Así pues, será en el proyecto *Desacuerdos* donde se realizará esta primera lectura en clave feminista, tanto en el segundo de sus volúmenes (Navarrete, Ruido y Vila, 2005) como en el tercero (Carrillo et al., 2005). Eulàlia aparecerá de nuevo englobada dentro del citado profeminismo en el reciente texto publicado por Isabel Tejada (Tejada, 2011) para la nueva ampliación del museo Reina Sofía, con motivo de la exposición de su obra en la sala titulada “Revolución Feminista”.

Y para cerrar este acercamiento al estado de la cuestión, es importante incidir en cómo el tema de la mujer y el trabajo laboral, protagonista en la obra *Discriminació de la dona*, será tomado tanto en *La batalla de los géneros* (Aliaga, 2007) como en *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción* (Mayayo, 2011) para hacer una lectura más allá de la simple evidencia que pueda suscitar la obra, como afirma Patricia Mayayo, “poniendo de relieve las limitaciones del marxismo clásico a la hora de analizar la división sexual del trabajo” (Mayayo, 2011, p. 14). La cuestión será tomada como excusa, para hablar de la condición de la mujer en el ámbito laboral, evidenciando que Eulàlia no constituye un caso aislado dentro del panorama artístico feminista, sino que otras muchas artistas, a nivel internacional, han tratado este mismo asunto. Este hecho queda patente en el capítulo escrito por Pollock “Maternidad, explotación laboral y otras opresiones” (Aliaga, 2007) donde monográficamente se aúnan artistas de la talla de Martha Rosler, Chantal Akerman o Laura Mulvey, entre las que se encuentra Eulàlia Grau.

3 EULÀLIA GRAU: SUS INICIOS, FORMACIÓN Y DECEPCIÓN ARTÍSTICA

[...] Los artistas [...] son los ojos representantes de la sociedad, y designan a través de su creación, las características que la sociedad otorga a lo representado.

Marián López F. Cao

Para poder comprender la obra *Discriminació de la dona* (1977), no sólo a nivel analítico sino también de forma contextual, es necesario retrotraerse hacia la educación de la artista, Eulàlia Grau, para dilucidar su formación y aprendizaje artísticos.

Eulàlia, nacida en Terrasa en 1946, establece su primera toma de contacto con el quehacer

del arte a partir de que se inscribiera como alumna libre –pues no podía ser de otra manera- en la Escuela de Bellas Artes para, a través de esta disciplina, criticar la falsa sociedad recién descubierta por ella tras el recibimiento de la educación básica en un colegio religioso de monjas. Sin duda alguna, este hecho le había condicionado su visión del mundo. Un mundo que no correspondía con el que le habían contado y que, en consecuencia, Eulàlia se proponía cuestionar.

Pero su entrada en la Escuela de Bellas Artes no le resultó satisfactoria. Pronto la artista atisbó el doblegamiento que el arte sufre ante la sociedad y el sistema y, por ello, abandonó estas clases para sustituirlas por unas bien diferentes. En 1968, Grau siente otras inquietudes. Su fascinación por el cine la llevó a estudiar con el reconocido Pere Portabella pero nada más iniciarse en esta actividad, decidió declinarse por otras que la acercaran más a la pura realidad, a la verdad de la vida misma. Fue el diseño gráfico la disciplina que parecía prometer el medio ideal. Para ello estudió en la escuela Eina con Rafael Casamadas, Josep María Carandell y Alexandre Cirici y, posteriormente, se especializó en Milán donde daría por terminada su dedicación al diseño propiamente dicho, pues en palabras de Alexandre Cirici “allí «un amigo que sabe de estas cosas» la convenció de abandonar el diseño diciéndole que no tenía la estructura mental adecuada. Ella le hizo caso, pero no sin tristeza” (1975, p. 46), y continúa diciendo: “sólo más tarde ha pensado que, en efecto, el diseño es un instrumento de los negocios para dominar mejor la mecánica económica, social y cultural” (p. 46).

Por eso, Eulàlia llegado un momento se sirvió de aquellos elementos del diseño gráfico que mejor se adaptaban a su obra. El uso del blanco y negro, el gusto por la serigrafía, la obtención de imágenes de los medios de masas o la contraposición de fotografías son algunas de las herramientas de las que se apoderará para crear un lenguaje propio y

nuevo: los *collages* o montajes. Con ellos “podía así volver la vista al hábitat personal al «don de Dios», prescindir de la fantasía para interesarse por la realidad de su obra” (Cirici, 1975, p. 47). Era este tipo de creaciones mediante el que Eulàlia podía expresar sus pensamientos más sinceros. Y es que la artista apuesta por el choque de imágenes, por lo verdaderamente impactante en esa obsesión de captar la realidad, de tal manera que lo que al final resulta es algo parecido al fotograma; fotografías actuales que en muchas ocasiones no se entendían, “era casi periodismo” (E. Grau, entrevista personal, 18 de diciembre de 2011).

Todas estas experimentaciones son desarrolladas en un año que fue decisivo para Eulàlia pues, a partir de 1971, no abandonará su nuevo lenguaje del *collage*. En esta técnica propia elaboró, durante la década de los setenta, una serie de trabajos, tal y como ella los denomina (entrevista personal, 18 de diciembre de 2011), en los que ensayaría toda una temática concluyente en *Discriminació de la dona*.

Probablemente las obras más relevantes son, además de las primerizas *Etnografía 1* y *2* (1974), la *Cultura de la muerte* (1975) en la que se ponen de manifiesto imágenes que “querían evidenciar los aspectos negativos del sistema económico y social capitalista” (Grandas, 2007, p. 101), *Orden público* (1977) donde se representa el poder ejercido desde las jerarquías de los sectores sociales (familia, escuela, estado, etc.) y *El coste de la vida* (1979), trabajo que cuestiona la producción capitalista de la que la sociedad es esclava, sin poner en valor la propia vida. Cada uno de estos asuntos queda recogido en la última obra de los setenta, *Per què?* (1979), en la que incorpora el interés por la mujer, ya explorado dos años antes en *Discriminació de la dona*. Se trata del único encargo que Eulàlia ha realizado y que consistió en la recopilación de imágenes de tebeos y cómics para la elaboración de un libro infantil. Aquí

se dan cita el trabajo, la violencia, el control y la mujer pues “las imágenes de Eulàlia nos conducen a reflexionar acerca de la ética del sistema que describe y de su finalidad: la insatisfacción, el agotamiento, la destrucción, la muerte” (Valdeolmillos, 1980, p. 3).

4 DISCRIMINACIÓ DE LA DONA (1977)

A vosotros, obreros que sois las víctimas de la desigualdad de hecho y de la injusticia, a vosotros os toca establecer al fin sobre la tierra el reino de la justicia y de la igualdad absoluta entre la mujer y el hombre. Dad un gran ejemplo al mundo (...) y mientras reclamáis la justicia para vosotros, demostrad que sois justos, equitativos; proclamad, vosotros, los hombres fuertes, los hombres de brazos desnudos, que reconocéis a la mujer como a vuestra igual, y que, a este título, le reconocéis un derecho igual a los beneficios de la unión universal de los obreros y obreras.

Flora Tristán

a Trabajo, mujer y socialismo: Del marxismo al feminismo socialista

Los apartados desarrollados anteriormente se han centrado, como se ha podido comprobar, en situar a la artista Eulàlia Grau fuera de los sectores a los que tradicionalmente se la ha relacionado, a saber, el conceptualismo catalán, el interés por un arte sociológico, o el exclusivo formalismo de su obra. Y es que el principal objetivo aquí propuesto es el de analizar desde una perspectiva diferente la obra titulada *Discriminació de la dona*, en concreto, bajo las dos cuestiones centrales que abarca su autora: la mujer y el trabajo. Por ello, no está demás acercarse a una aproximación de la situación laboral de la mujer a finales del siglo XIX, algo que desembocará con todas sus consecuencias en el siglo posterior, y al surgimiento de dos pensamientos claves: el socialismo y el marxismo.

No es de extrañar que en la segunda mitad del siglo XX surgieran debates en torno al trabajo y a la mujer, pues es una cuestión que viene desde antaño. A finales del siglo XIX ya se evidenciaban ciertas incomodidades que, sin duda alguna, estaban fraguándose desde mucho antes y que resaltaban el deseo de la mujer por participar en la producción – en el sentido más amplio de la palabra, es decir, intelectual, cultural y mercantil- como individuo capaz de tomar decisiones, de pensar y de crear fuera del ámbito doméstico.

Ni que decir tiene que la relación con un sentimiento feminista liberal, en el siglo XIX y con el propio movimiento posteriormente, se hace patente. Habría que retrotraerse hasta Virginia Woolf con la reivindicación de una habitación propia y hasta las pintoras de la época para tan sólo intentar atisbar la situación femenina de aquel entonces. El Ángel del hogar (Pollock, 2010, p. 252), como la denominó Woolf, estaba recluida en el ámbito doméstico, dedicada a sus tareas y a tres aspectos que constituían su única ocupación: la familia, la sexualidad y la maternidad. Un ámbito aburrido, repetitivo, trabajoso y falso que partía prácticamente desde la adolescencia de las niñas hasta una avanzada edad, cuando pasarían a ser cuidadas por sus hijas; una situación que prácticamente es debida a dos pensamientos centrales en la sociedad occidental del siglo XIX como son la ilustración y la religión católica (Martínez-Collado, 2008, pp. 36-38). Las relaciones de dominio procedentes de la ideología kantiana y la dualidad femenina a través de la cual se formulan los estereotipos de mujer casta y de mujer de “moralidad dudosa”, unidos al determinismo biológico defendido por Vogt en su obra *Lecciones del hombre y del lugar que debe ocupar en la naturaleza* (1868) o Rousseau con *Émile* (1762) (Amorós, 1985, p. 35), hicieron que la sociedad patriarcal considerara a la mujer como un individuo al que hay que domesticar y recluir al ámbito doméstico, pues debido a su inferioridad – física e intelectual- no es capaz de desarrollar tareas y trabajos complejos.

He aquí el *quid* de la cuestión. La mujer estaba apartada del mundo laboral no sólo por estas razones sino también por cuestiones añadidas como la remuneración del trabajo o la dedicación a otras actividades que restaban tiempo al hogar, concepción que, en algunos casos, perdura hasta casi hoy día. Llevar a cabo una labor fuera del entorno doméstico, y mucho más a nivel artístico o intelectual, era prácticamente imposible, pues la libertad coartada únicamente permitía un desarrollo muy edulcorado de, en casos puntuales, la profesión –ni siquiera reconocida como tal-; así lo confirman las declaraciones de Marie Bashkirtseff:

Lo que más envidio es la libertad de pasearme sola, de ir y venir, de sentarme en los bancos del jardín de las Tullerías y, sobre todo, en el Luxemburgo; perderme, detenerme en las vidrieras artísticas, entrar en las iglesias y en los muros, pasearme al atardecer por las viejas calles. He aquí lo que envidio y he aquí la libertad sin la cual no es posible transformarse en un verdadero artista. (1962, p. 41).

Por tanto, las mujeres quedaban excluidas del sector laboral y las que participaban algún tipo de actividad eran casos aislados, estableciéndose aún más en la periferia de ésta: son mujeres y además mujeres trabajadoras no reconocidas. Durante el siglo XIX gran parte de la población conformada por mujeres y niños tomó parte en la producción capitalista industrial trabajando en condiciones laborales denigrantes, hecho del que eran conscientes tanto Friedrich Engels como Karl Marx, quienes fueron partidarios de la implicación de ambos sectores en la producción pero según de qué modo. El marxismo evidenciaba la división de clases en una trabajadora o proletaria, que no posee medios de producción pero que constituye la mano obrera, y en una burguesa, que se establece como opresora mediante dicha posesión. Mientras que el socialismo proponía la anulación y eliminación de una división que había perpetuado hasta entonces la jerarquización de la sociedad en términos

económicos y, en consecuencia, fomentado la desigualdad social. Así, el socialismo abogaba por una puesta en común de los medios de producción y la creación de una ganancia colectiva en detrimento del capitalismo opresor, un capitalismo que subyugaba a hombres y mujeres pues

Los progresos sociales y los cambios de periodos se operan en razón directa del progreso de las mujeres hacia la libertad y las decadencias del orden social se operan en razón del decrecimiento de la libertad de las mujeres... porque aquí, en la relación de hombres y mujeres, del débil y el fuerte, la victoria de la naturaleza humana sobre la brutalidad, es más evidente. El grado de emancipación de la mujer es la medida natural de la emancipación general. (Marx y Engels, 1981, p. 215).

A la vista está que la cuestión del trabajo ha sido ampliamente tratada desde el siglo XIX, ya sea mediante el discurso feminista y la crítica a la sociedad patriarcal, ya por el marxismo y el socialismo en una constante búsqueda de la igualdad económica y social. En última instancia ambas ideologías no pretenden más que eso, una equiparación de ambos sexos, una equiparación de clases sociales en las que no se produzcan distinciones de ningún tipo. No es baladí, entonces, la aparición de un pensamiento que aúne ambos aspectos. El feminismo socialista da nombre así a una ideología que condenará al patriarcado y al capitalismo como agentes esenciales de la opresión femenina promulgando la máxima por excelencia de la tercera ola feminista, "lo personal es político".

A él se dedicaron teóricas como Alexandra Kollontai (Rusia, 1872-1952) quien escribió *Los fundamentos sociales de la cuestión femenina* (1907) donde se preocupaba por la situación de la mujer trabajadora y su relación con la familia; Flora Tristán (París, 1803-1844) defensora de la emancipación de la mujer y de los derechos de los trabajadores; Clara Zetkin

(Alemania, 1857-1933), feminista y creadora del periódico *Igualdad* (1891-1917) o María Cambrils (Valencia, 1878-1939) quien trajo a España esta idea a través de su obra prologada por Clara Campoamor *El feminismo socialista* (1925).

b El caso español: Escisión entre el feminismo socialista y el feminismo radical

En el contexto de la España de los 70 el discurso feminista presenciara una compleja polémica marcada, en parte, por la disyuntiva de posturas ideológicas, que acabarán por escindir al incipiente movimiento en dos tendencias diferenciadas: el feminismo socialista y el radical. Esta terminología proviene del debate internacional y es utilizada para el caso español por investigadoras como Mercedes Agustín Puerta o Pilar Folguera, pese a que se pueden encontrar también denominaciones como feminismo-lucha de clases o feminismo de partido, y feminismo independiente o autónomo, respectivamente. No obstante, aunque acotados y asociados a determinados comportamientos, no se deben concebir estos apelativos como realidades herméticas, sino más bien proceder a su relativización en casos determinados.

Hasta mediados de los setenta las feministas actuaron como un bloque unitario en torno a unas demandas políticas centrales: amnistía para las mujeres, despenalización del adulterio, sexualidad libre, derecho a los anticonceptivos, al aborto (Agustín, 2009). Había que empezar por el principio y estos aspectos se presentaban como urgentes ante el enfrascamiento patriarcal de una España dominada por hombres y sólo por hombres. Pero este primer feminismo con un claro objetivo, la emancipación de la mujer, rápidamente perdería cohesión, presentándose dos opciones escindidas que defendían estrategias diferentes para conseguir el mismo fin. Surgieron, entonces,

las partidarias de la implicación feminista con independencia de organizaciones políticas y sindicales –lo que más tarde definiría al feminismo radical-, frente a las que apoyaban la reivindicación feminista a la par que se implicaban en la lucha genérica para restablecer la democracia en España desde el seno de los partidos de izquierdas, condenando como causantes de su opresión tanto al patriarcado como al capitalismo –el llamado feminismo socialista-. Este debate se puso en tela de juicio en 1975 en las *Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer* en Madrid. Un año más tarde, la postura del feminismo socialista se haría eco en las *Jornades Catalanes de la Dona*, viéndose como la mejor estrategia para lograr la emancipación de la mujer así como la estabilidad de una España democrática regida bajo postulados socialistas. Tal como afirmaba Pilar Folguera “la lucha por la emancipación de la mujer es parte integrante de la revolución socialista [...] y ésta pasa por conquistar la democracia junto con todos los sectores oprimidos de la sociedad” (Folguera, 1988, p. 93). El éxito del feminismo socialista se vería cuestionado en 1979 cuando, en las *Jornadas Feministas* celebradas en Granada en mayo de ese mismo año, se produjo la escisión definitiva de aquellas dos posturas: ¿una o doble militancia? Si bien es cierto que la implicación de los partidos en cuanto a la lucha feminista se presentó como un punto fuerte en sendos programas, al poco tiempo éstos se relajaron y encontraron prioridades que acabaron relegando el compromiso a un segundo plano y priorizando en otras cuestiones, considerando que la emancipación de la mujer podía esperar. Se planteaba el debate de si realmente los partidos estaban legitimados para intervenir en los asuntos de las mujeres, si su labor podía constituir un motor de impulso al desarrollo de su lucha, o si por el contrario, constituían más bien un freno para el desarrollo del movimiento, que debería plantear alternativas al margen de ellos, desde organizaciones exclusivamente feministas (Agustín, 2003, p. 157).

Todo este largo camino de vicisitudes pretende dejar clara la naturaleza del feminismo socialista, para observar cómo Eulàlia Grau en su obra *Discriminació de la dona* (1977) representa de forma gráfica una estigmatización del patriarcado y del capitalismo. Sus serigrafías permiten transportar a la esfera artística una parte del complejo debate que tuvo lugar en el periodo de gestación del movimiento, contribuyendo a condenar la opresión de la mujer, a servir de propaganda e incentivo a la lucha y, a su vez, a legitimar su posición como mujer artista, ergo mujer activa y trabajadora al lado de sus compañeros varones. La dualidad de aspectos que cuestiona el mismo feminismo socialista serán los temas que Eulàlia pondrá en tela de juicio en su obra y que de forma literal perfila Zilha Einsenstein al definir el feminismo socialista.

c Análisis descriptivo

La obra *Discriminació de la dona* (1977), se inserta en la trayectoria de Eulàlia Grau en un momento incipiente, pero por otro lado, lo suficientemente avanzado como para utilizar el lenguaje que caracterizará a toda su obra: el montaje y el uso de imágenes de los *media*. Esta pieza consta de cinco paneles serigráficos (ver figs. 1-6) compuestos por una selección de imágenes que, descontextualizadas de su propio origen –revistas, diarios, prensa...- son dotadas de un nuevo significado que permite, a su vez, una doble lectura: por un lado, la lectura individual de cada una de estas imágenes aisladas, donde se condensa un significado más concreto y/o más crítico que, seguramente, el del contexto que las originó; y por otro lado una lectura estratégica mediante el choque de varias imágenes que permite establecer nuevas relaciones semánticas y, por supuesto, nuevos significados.



Figuras 1, 2 y 3. EULÀLIA GRAU, *Discriminació de la dona*, 1977.



Figuras 4, 5 y 6. EULÀLIA GRAU, *Discriminació de la dona*, 1977.

A nivel iconográfico la artista trata varios aspectos, que serán analizados con mayor profundidad en la aplicación interpretativa desde la óptica del feminismo socialista. Así mismo, las cuestiones tratadas por Eulàlia pueden dividirse en cuatro grupos diferenciados, pero a su vez conectados entre sí: la división de roles y esferas masculinas y femeninas, la mujer en el entorno laboral, la mujer como objeto de consumo y una serie de imágenes carcelarias.

Poniendo especial atención en la técnica utilizada, no deja de ser sintomático que Eulàlia opte por la serigrafía, un medio de reproductibilidad seriada que, por un lado vendría a cuestionar el papel tradicional del artista como productor de “unicums” y, por otro, su faceta de “creador”, ya que para la realización de las obras la artista reaprovecha material eligiendo, seleccionando y componiendo, más que creando. Los acabados de la serigrafía tienden a presentar fuertes contrastes y poca nitidez, y como bien apuntan Vidal y Suàrez, “en este mundo de

«perfección técnica» estas imágenes resultan paradójicamente tan sucias, oscuras y mal hechas como aquello que se esconde tras esa perfección” (Suàrez y Vidal, 1980, p. 57). No se está, pues, ante un hecho gratuito, sino que la intencionalidad de la artista como cuestionadora de las estrategias utilizadas por los medios de comunicación de masas se ve, a su vez, evidenciada, tanto a la hora de utilizar la técnica serigráfica, como en el mismo uso del lenguaje de los *media* para hablar, criticar y condenar a los propios *media*, recurso que ya se veía en otros artistas como Rabascall o Antoni Muntadas.

Llegando a este punto, no se puede obviar la importancia de los modos de recepción de la obra, algo que implica tanto a la artista como al espectador. La artista se convierte en una traductora de procedimientos “trampa” utilizados por los *media*, una reveladora de mensajes subliminales, en este caso ligados a la construcción de estereotipos; una decodificadora de la información que subyace por debajo de los mensajes *más evidentes*.

Por otra parte se involucra de forma directa al espectador, quien ante este panorama debe implicarse en la lectura de las obras, a través de la búsqueda de nexos para construir un nuevo discurso crítico, diferente al fin primigenio para el que estas imágenes fueron creadas.

d Análisis interpretativo

Proceder a una lectura profunda de *Discriminació de la dona* no es fácil. A simple vista y motivado, entre otras cosas, por lo que pudiera evocar el título, podría parecer una interpretación simple, pero nada más lejos de la realidad. Al acudir de forma individualizada a las imágenes se puede comprobar cómo las fotografías representan más de lo que en un principio pudieran suscitar, generando toda una rica y ambigua polisemia a su alrededor debido también a la confrontación de escenas que la artista lleva a cabo.

Por otro lado, hay que puntualizar que Eulàlia en ningún momento se identifica, como ya se ha mencionado anteriormente, con movimiento o ideología alguna, por tanto, el análisis interpretativo que desde el feminismo socialista se efectúa aquí es propiamente eso: una interpretación pertinente en función de los contenidos narrativos de su obra.

De este modo, y siguiendo las cuestiones propuestas en el análisis descriptivo ya desarrollado, la división de esferas y roles que propone Grau se hace patente en una serie de imágenes concretas en las que, a menudo, se muestra a la mujer en el ámbito doméstico cuidando de los niños y del hogar mientras que el hombre se desenvuelve en ambientes públicos ascendiendo en su carrera profesional (ver figs. 8 y 9). Pero además, a este respecto, hay unas fotografías ambiguas y muy sugerentes, aptas para un sinfín de elucubraciones, que mueven al espectador a pensar y reflexionar sobre ellas. Estas son las que Eulàlia dedica a la visión de un pasillo de una cárcel y a los estantes de una biblioteca (ver fig. 16). El ser humano está ausente, tan sólo esas realidades de la sociedad evocan pensamientos que probablemente, en una apreciación por separado de ambas imágenes, no se produjeran. Así, éstas podrían suscitar la lectura de la mujer encarcelada, social, sexual y económicamente, mientras que los libros que plagan los estantes harían referencia al hombre como poseedor de la cultura, el conocimiento y la intelectualidad.

En otras ocasiones, la maternidad es representada mediante la madre que viene de la compra y se dispone a atender a los hijos y a la casa para, de esta manera, contribuir al círculo patriarcal capitalista en el que el hombre es el trabajador por



Figuras 8 y 9. EULÀLIA GRAU,

Discriminació de la dona: fotografías del libro creado para la inauguración en la Galería Ciento, 1980.

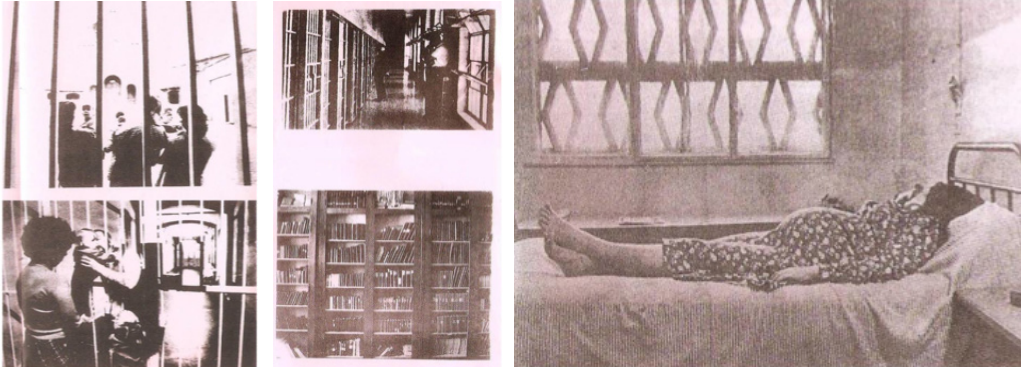


Figura 15, 16 y 17. EULÀLIA GRAU,
Discriminació de la dona: fotografías del libro creado para la inauguración en la Galería Ciento, 1980.

excelencia que debe descansar para poder continuar desempeñando su actividad. Sin embargo, la mujer, que también lleva a cabo una cantidad ingente de tareas dentro del espacio doméstico, no es reconocida aunque sí totalmente necesaria para que este sistema se mantenga. La cuestión de la maternidad (ver fig. 17) se complica si se atienden a las fotografías que Eulàlia dedicó a la cárcel. En ellas se muestran tanto cárceles femeninas como masculinas (ver fig. 15). No obstante, la diferencia es consustancial. La artista reflexiona a través de ellas, tras haber realizado varios estudios *in situ*, sobre el papel de la mujer quien, al ser castigada por la ley, no sólo sufre ella las consecuencias sino que la trascendencia es mayor pues los cuidados hacia los hijos quedan totalmente desatendidos. Unas tareas de cuidados, por utilizar el término de Patricia Mayayo, que el hombre no sabía, quería o podía hacer en

esos momentos puesto que estos roles no le habían sido atribuidos históricamente.

Pero si los aspectos tratados hasta ahora se centran en los trabajos no remunerados o reconocidos de la mujer, Eulàlia también explora la problemática que suscita la inclusión femenina en el ámbito laboral propiamente dicho. Y es que llegado el momento de su incorporación, la mujer es destinada a realizar, normalmente, tareas dictadas, repetitivas y autómatas (ver figs. 11 y 13) de carácter poco especializado pues, de algún modo, todavía perdura ese determinismo biológico extendido en la Ilustración, mientras que el hombre aparece siempre en un escalafón laboral superior (ver fig. 10), cuyo trabajo suele ser más cualificado, importante y decisivo. Por tanto, la idea a la que George Simmel se refería allá por 1911 sigue estando vigente:



Figuras 11, 13 y 10. EULÀLIA GRAU,
Discriminació de la dona: fotografías del libro creado para la inauguración en la Galería Ciento, 1980.

[...] Nuestra cultura objetiva es [...] predominantemente masculina. [...] En cualquier caso, a él se debe que sean declarados «femeninos» trabajos deficientes en los más diversos terrenos y que se celebren como «muy masculinos» trabajos femeninos extraordinarios. (1999, pp. 177-178).

No obstante, Eulàlia no olvida ningún ámbito de trabajo femenino. El patriarcado capitalista ha hecho de la mujer un objeto, llevándola tanto a la prostitución como a la pornografía (ver figs. 12 y 14). Ambos son fruto de este sistema que establece al hombre como individuo activo quien consume, de uno u otro modo, el cuerpo femenino.

Las consecuencias de todo ello, son expuestas por la artista. Eulàlia incide en el hecho de que tanto el capitalismo como el patriarcado oprimen a la mujer desde diferentes puntos de vista, a saber, la restricción de acceso a trabajos altamente cualificados, la privación de desarrollo en ámbitos públicos, la obligación de dedicarse a tareas domésticas, la presión de los medios de masas que transmiten un ideal de mujer, etc., aspectos que, en muchas ocasiones, la llevan a sumirse en un complejo de inferioridad, siendo éstos los causantes de numerosas problemáticas como la depresión (ver fig. 18). De ahí la tendencia al consumo de antidepresivos y otras sustancias que las alejen de la realidad, que las hace infelices, que les impide *estar* en

el mundo. Sin duda, una auténtica llamada a la urgencia de cambio; un manifiesto que trata de hacer apología a la erradicación de esas fuerzas opresoras que encorsetan, en situaciones insostenibles, a la mujer.

5 CONCLUSIONES

La asunción básica con la que debemos comenzar cualquier teorización del pasado es que hombres y mujeres construyeron conjuntamente la civilización.

Gerda Lerner

Esta propuesta parte de una urgencia, una necesidad; la necesidad que se desprende del ser mujer en la España actual y no encontrar referentes al género mismo que evidencien la presencia y el protagonismo existente, pero a su vez silenciado, de este sector de la sociedad, en aras de un pasado vacío de feminidad. ¿Dónde están estas representantes? Y es que, de algún modo, el cuestionamiento de Linda Nochlin (1970), sigue estando presente. Tras este intento de sacar a la luz una pequeña parte de la contribución de una de tantas mujeres al panorama artístico de la historia española reciente, se ha podido comprobar cuan complicado resulta encarar una investigación en parámetros femeninos, de lo que hasta el momento había sido una historia



Figuras 12, 14 y 18. EULÀLIA GRAU,

Discriminació de la dona: fotografías del libro creado para la inauguración en la Galería Ciento, 1980.

construida completamente desde el opuesto: la masculinidad.

Además de esta laguna científica respecto al arte más reciente realizado por mujeres, se presentaba la problemática de establecer y acotar una lectura desde el punto de vista de género de una artista que, como la mayoría, ha sido leída normalmente desde un contexto sociológico, o en ocasiones político, por lo que, pese a estar englobada dentro de esta categoría, la atención prestada por parte de la historiografía, más allá de meras y superficiales menciones, es prácticamente inexistente. De ahí que haya sido pertinente esbozar el contexto del momento, con todas sus avenencias, para poder ubicar a la artista; analizar su obra de forma minuciosa partiendo de la observación de la propia obra, a saber, mediante un análisis descriptivo e interpretativo; e intentar aplicar los postulados del feminismo socialista como marco de lectura, para llegar a la firme y clara conclusión de que la obra de Eulàlia Grau supone una importante contribución al estudio y comprensión del panorama artístico de la España de los 70.

Más allá de su valor a nivel artístico, *Discriminació de la dona* (1977) puede considerarse como un auténtico documento histórico. Esta obra representa cuál era la posición de la mujer en un momento de cambio incipiente, de cómo era, a su vez, el entorno laboral a ella asignado permitiendo enjuiciar la opresión por parte del capitalismo patriarcal y proponiendo una consciente crítica a las estrategias utilizadas por los *media*. Por ello, la lectura feminista de esta pieza se hacía inminente, puesto que, como se anunció con anterioridad, no ha habido investigaciones profundas y detalladas de esta obra desde una postura feminista. De ahí que sea verdaderamente llamativo que, siendo el contenido de *Discriminació de la dona* tan evidente, se haya obviado, como con muchas otras obras, tal interpretación. Como relato histórico también permite hablar de la mujer

artista, quien hace del arte una herramienta reivindicativa: Eulàlia desarrolla una mirada crítica a su entorno social y político más inmediato. El producto de su reclamación, esto es, su obra, retrotrae al espectador a la situación de la esfera artística del momento, dominada por un descontento generalizado en el contexto de la institución, donde muchos artistas empiezan a cuestionarse el carácter duradero y objetual del arte vinculado al mercado, así como los formatos a los que se vinculaba tradicionalmente y las vías hegemónicas donde se exponía. Éste fue principalmente el papel del conceptual, donde al lado de sus protagonistas varones, también se encontraron grandes mujeres protagonistas o ¿debería plantearse cuál es la posición del sujeto del segundo sexo en este llamado primer mundo?, tal como hacía Jo Anna Isaak a propósito de la exposición *Dialogue with the Other* (Guasch, 2000, p. 137). En cualquier caso, éste permanece, como mínimo, en desventaja respecto al primero, puesto que la mujer, además de no protagonizar las páginas de la historiografía del arte, tampoco se encuentra inserta, como debería, en los discursos expositivos.

Mirando hacia el presente, y con motivo de la nueva y recién inaugurada colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, las desventajas mencionadas aquí dan la razón. Partiendo de las premisas de Carol Duncan (Duncan, 2007, p. 12), quien concibe el museo, no como un espacio neutro destinado a custodiar objetos, sino como el escenario que invita a los visitantes a interpretar una determinada representación, resulta alarmante si ésa es la interpretación que debe hacer el visitante de lo que fue la revolución feminista, donde la reducida sala acaba ridiculizando por completo al fenómeno. Queda patente así la reducción del discurso feminista de, al menos, este círculo expositivo. Volviendo a la obra de análisis en cuestión, dicho museo, pese a ser poseedor de la correspondiente pieza, no la ha

integrado en ese espacio destinado a aglutinar, con tan sólo una muestra testimonial, lo que abarcó inicialmente dos décadas, una parte importante del devenir histórico español. Sería necesario plantear, por tanto, qué criterios se están utilizando en los nuevos discursos expositivos, donde la cuestión de género parece no establecerse seriamente, y si éstos pretenden ofrecer valores y creencias sobre la identidad social, sexual y política, en forma de experiencia viva y directa (Duncan, 2007: 12). Unos discursos que parecen no actualizarse

y, por el contrario, haberse anclado, en cierto modo, en los planteados tiempos atrás, pues como ya anunció María Teresa Alario:

A finales de la década de 1980 [...] comienza a ser reconocida y a interesar la mirada feminista en el arte. Sin embargo, no hay que olvidar que este interés se produce en un contexto mayoritario de desideologización del arte, en el que el término feminista ha sido visto con recelo, como un elemento extraño. (2008, pp. 99-100).

Bibliografía

Agustín, M. (2009). Claves del feminismo español en la Transición Política. Algunas hipótesis a debate. En *Federación Estatal de Organizaciones Feministas*. Recuperado el 28 de enero, 2012 de http://www.feministas.org/IMG/pdf/Mercedes_Agustin.pdf

----- (2003). *Feminismo: identidad personal y lucha clectiva. Análisis del movimiento feminista español en los años 1975 a 1985*. Granada: Universidad de Granada.

Alario, M. T. (2008). *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

Aliaga, J. V. (coord.). (2007). *La batalla de los géneros*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consejería de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporáneo.

Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.

Bashkirtseff, M. (1962). *Diario de mi vida*. Madrid: Espasa-Calpe.

Boix, M. (2005). La historia de las mujeres, todavía una asignatura pendiente. En *El periódico Feminista en Red*. Recuperado el 28 de enero, 2012 de <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article272>

Capmany, A. (1980). Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges. En *Discriminació de la dona, Pinturas '77*. Barcelona: Galeria Ciento.

Carandell, J. M. (1976). Eulàlia. En *Nueva Lente*, 56, 16-17.

Carrillo, J. et al. (2005). Feminismos, años setenta. En J. Carrillo, et al. (Coord.) *Desacuerdos. Sobre arte y política en el Estado español*, 3 (pp. 128-137). Barcelona: Arteleku/MACBA/UNIA

Cirici, A. (1975). Eulàlia Grau o la descodificació del caos. En *Serra d'Or*, 188, 45-47.

Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä.

Folguera, P. (1988). El feminismo en la era de cambio. En *Historia 16*, 145, 91-99.

Giralt, D. (1976). Les activitats de la Galeria G. En *Guadalimar*, 17, 96.

Grandas, T. (2007). Eulàlia Grau: etnografies de l'ordre públic (1973-1979). En *Papers d'Art*, 92, 99-104.

Guasch, A. M. (Ed.) (2000). *Los Manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal.

Martínez-Collado, A. (2008). *Tendenci@s feministas en el arte actual*. Murcia: CENDEAC.

Martínez Ten, C., Gutiérrez López, P. y González Ruiz, P. (Eds.) (2009). *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra.

Marx, K. y Engels, F. (1981). *La sagrada familia*. Madrid: Akal.

Mayayo, P. (2011). *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: UOC.

Navarrete, C., Ruido, M. y Vila, F. (2005). Trastornos para devenir: entre artes políticas y *queer* en el Estado español. En Carrillo, J. et al. (Coord.). *Desacuerdos. Sobre arte y política en el Estado español*, 2 (pp. 158-187). Barcelona: Arteleku/MACBA/UNIA.

Nochlin, L., (2008 [1970]) ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En *Amazonas del arte nuevo* (pp. 283-289). Madrid: Fundación Mapfre.

Parcerisas, P. (Coord.). (1992). *Idees i actituds, entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Barcelona: Centro de arte Santa Mónica, 132-133.

Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: ensayos Arte Cátedra.

Puig, A. (1974). Eulàlia. *Gaeta del arte*, 6.

Rosés, A. (1980). Presentación. El coste de la vida. En *Eulàlia, '77-78"*. *El coste de la vida*. Reus: Escuela taller de arte. Diputación provincial.

Simmel, G. (1999 [1911]). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba editorial.

Suàrez, A. y Vidal, M. (1976). Noticiari. En *Serra d'Or*, 201, 53-54.

----- (1978). Suggestions olfactivas, art sociològic i video. En *Serra d'Or*, 231, 96-98.

----- (1980). Discriminació de la dona. En *Serra d'Or*, 245, 57.

Tejeda, I. (2011). Prácticas artísticas y feminismos en los años 70. En M. Borja-Villel, R. Peiró y J. Carrillo (Coords.). *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* (pp. 95-111). Madrid: MNCARS.

Valdeolmillos, M. C. (1980). El coste de la vida. En *Eulàlia '77 '78: El cost de la vida* (pp. 2-3). Reus: Escola taller d'art