

MARI CHORDÀ PIONERA DEL FEMINISMO ARTÍSTICO IBÉRICO

MARI CHORDÀ PIONEER OF IBERIAN ARTISTIC FEMINISM

SARAY ESPINOSA*
saray.espinosa@udg.edu

Este artículo reivindica el papel de la artista catalana Mari Chordà (Amposta, 1942) como pionera del feminismo artístico ibérico, al ser uno de los casos más tempranos y evidentes de imbricación entre creación artística y militancia feminista en la década de los setenta. Centrándonos en su primera etapa de creación en artes plásticas (1964–1974), y más concretamente en la serie *Autorretrats embarassada* [Autorretratos embarazada] (1966–67), veremos cómo su obra funcionó articuló desde un momento muy temprano una crítica contundente a los dictados de género y control de la sexualidad de los regímenes autoritarios ibéricos, anticipándose incluso a las experiencias del feminismo artístico norteamericano.

Palavras-Chave: Mari Chordà; feminismo artístico ibérico; arte feminista.

This article claims the role of the Catalan artist Mari Chordà (Amposta, 1942) as a pioneer of Iberian artistic feminism, being one of the earliest and most evident cases of imbrication between artistic creation and feminist militancy in the seventies. Focusing on her first stage of creation in the plastic arts (1964-1974), and more specifically on the series *Autorretrats embarassada* [Self-portraits pregnant] (1966-67), we will see how her work articulated from a very early moment a forceful critique of the dictates of gender and control of sexuality of the authoritarian Iberian regimes, even anticipating the experiences of North American artistic feminism.

Keywords: Mari Chordà; Iberian artistic feminism; feminist art.

Data de receção: 30-06-2024
Data de aceitação: 25-08-2024
DOI: 10.21814/2i.5859

* Investigadora predoctoral, Universitat de Girona, Facultat de Letras, Departamento de Historia e Historia del Arte, Girona, España. ORCID: 0000-0002-5294-0788

1. Un nuevo marco: el feminismo artístico ibérico

En 1996 la historiadora Mary Nash, figura de referencia en el estudio del feminismo catalán y español, criticaba la existencia de un sesgo anglosajón en la academia feminista y de género, creador de un modelo de análisis inadecuado, e incluso discriminador, para el estudio de otras realidades. Según esta percepción, el feminismo se entiende como un movimiento homogéneo que se importa a otros contextos, más atrasados, cuando estos asumen el punto de modernización necesaria; en consecuencia, se les niega la posibilidad de agencia, de creación teórica y experiencias de resistencia propias. Dicho aún en otros términos, la adopción de una visión hegemónica del feminismo excluye otros modelos evolutivos de este que no se ajusten estrictamente al canon establecido (p. 6). Al formular esta crítica, la autora piensa de manera muy específica en el Sur Europeo¹, y en cómo esta distorsión habría dificultado hasta entonces analizar de qué forma el llamado feminismo de segunda ola dialogó y convivió con los procesos de resistencia antidictatorial y transformación democrática que se producían en el contexto en dicho momento. Bajo una premisa similar, en septiembre de 1999, cerca de treinta historiadoras se daban encuentro en Arrábida, al sur de Portugal, para pensar juntas como *escribir la historia de las mujeres en la Europa del sur* (Bock y Cova, 2003)².

Aunque durante las últimas décadas, en ambos países han aparecido numerosas y generosas investigaciones que han fijado su atención en este entrecruzamiento entre dictadura, patriarcado y formación de la conciencia feminista³, seguimos necesitando aún un espacio académico y de pensamiento fuerte, que nos permita pensar de manera conjunta la península ibérica, dada la proximidad no solamente geográfica, sino también vivencial, entre la historia de ambos países. En la última década, parte de estos esfuerzos se han concentrado en los llamados estudios ibéricos, una disciplina académica derivada inicialmente de los estudios de literatura comparada pero que hoy engloba también los estudios culturales y visuales (Pérez, 2020), y que en su atención reciente a los estudios de los feminismos ibéricos (Bermúdez y Johnson, 2021; Cordero-Hoyo y Soto-Vázquez, 2020), se pregunta de qué forma concreta la experiencia dictatorial afectó la vida y obra de las mujeres de la península durante la mayor parte del siglo XX.

En el ámbito de la historia del arte, cabe destacar con especial énfasis el esfuerzo colectivo liderado por la investigadora Giulia Lamoni, afincada en Portugal, y la madrileña Patricia Mayayo, que recientemente se ha materializado en la exposición “El poder con que saltamos juntas. Mujeres artistas en España y Portugal entre la dictadura y la democracia” (2024), en coproducción entre el Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) y el Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (CAM-FCG)⁴. La muestra

¹ Esto es, en Portugal, Italia, Grecia y España, que ya por entonces empezaban a ser conocidos por algunos bajo el acrónimo despectivo de PIGS, los cerdos de Europa, por las siglas de sus nombres en inglés.

² Entre las asistentes a este congreso destacan las principales figuras de la academia feminista en Portugal –Irene Flunser Pimentel, Maria Antónia Fiadeiro y Manuela Tavares–. Significativamente, la academia española fue representada por la misma Mary Nash.

³ Sin pretensión de ofrecer un listado exhaustivo, en el contexto español cabe destacar las investigaciones de Juan Vicente Aliaga, Assumpta Bassas, Patricia Mayayo e Isabel Tejeda. Por lo que respecta al contexto portugués, donde la revisión feminista del arte ha empezado más recientemente, cabe destacar los esfuerzos descomunales de Leonor de Oliveira, Filipa Lowndes Vicente, Márcia Oliveira y Giulia Lamoni.

⁴ La exposición ha sido realizada en colaboración con la Fundación Banc Sabadell y Acció Cultural Española, y pudo verse en el IVAM entre el 30 de mayo y el 29 de septiembre de 2024, y en la CAM-FCG

pone en relación la obra de más de cincuenta artistas de este período, gran parte de ella no expuesta al público desde el momento de su creación; de este modo, y en palabras de las comisarias en la nota de prensa emitida por el centro⁵, lo que se pretende es trazar un espacio de análisis y recepción común para unas artistas marcadas por una posición triplemente periférica: “En la sociedad y en el arte de su país, por ser mujeres; en la escena artística internacional, por trabajar desde el Sur de Europa; y en los relatos del feminismo hegemónico, por no ajustarse al modelo de ‘artistas feministas’ establecido en el mundo anglosajón” (Lamoni y Mayayo, 2024, p. 3).

El desajuste al que hacen referencia Giulia Lamoni y Patricia Mayayo se debe al hecho de que, en el contexto ibérico, la relación entre el movimiento feminista organizado y las artistas fue, a la práctica, inexistente. Citando a la investigadora catalana Assumpta Bassas, en el Estado español “el movimiento de mujeres y el movimiento de prácticas emergentes en arte contemporáneo fueron mundos paralelos, desconocidos en sus dinámicas por unas/os y otra/os, y que, en parte, se miraron con cierta reticencia” (2008, p. 229). Esta misma sensación se extrae de las conclusiones que los investigadores portugueses Helena de Freitas y Bruno Marchand obtuvieron en del proceso de comisariado de la exposición *Tudo o que eu quero. Artistas portuguesas de 1900 à 2020* (2021)⁶, que exponía de forma conjunta la obra de cuarenta artistas portuguesas: “Nestas e noutras artistas encontramos a mesma liberdade, uma idêntica atitude desafiante e interpeladora, não raras vezes ideologicamente descomprometida. (...) A consciência aguda da condição das mulheres ser-lhes-á transversal, mas são raros os casos que, como Paula Rego, usam a palavra feminismo com entusiasmo” (2021, p. 30). Contrariamente, es habitual incluso encontrar actitudes de rechazo abierto a la etiqueta feminista en artistas y propuestas claramente leíbles desde una mirada y agenda feministas.

En el contexto portugués, un caso paradigmático sobre la relación problemática entre escena artística y feminista lo encontramos en la primera exposición de arte de mujeres, *Artistas Portuguesas* (Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977), comisariada por las artistas Clara Menéres y Emília Nadal, y la crítica de arte Silvia Chicó. La artista Salette Tavares iniciaba el prólogo del catálogo con las palabras siguientes: “A exposição de obras portuguesas, que hoje a SNBA propõe ao público, não é uma exposição feminista” (1977, p. 5); en este mismo sentido, Nadal, en representación del comisariado de la exposición, habría declarado ante la periodista portuguesa feminista Maria Antónia Palla: “Não somos feministas. Não temos nada com esses ideias e esses movimentos” (en 1977, p. 7). Tal como han analizado Márcia Oliveira (2018) y Giulia Lamoni (2023) este rechazo frontal al feminismo se debe a la estigmatización que sufrió el movimiento feminista portugués hasta bien entrada la década de los ochenta: el movimiento era entendido como una lucha propia de la burguesía, que dividía y distraía al pueblo de las reivindicaciones verdaderamente importantes, como la revolución socialista. Así lo comprobarían las activistas con sus propios cuerpos en el boicot multitudinario que sufrió

entre el 10 de abril y el 15 de setiembre de 2025. Además, debe entenderse como la continuación a una iniciativa organizada anteriormente por Lamoni y Mayayo: el simposio *Arte e feminismos em Espanha e Portugal*, celebrado el 13 de diciembre de 2019 en la FCG, y para la que invitaron a algunas de las principales figuras de la escena artística de ambos países.

⁵ Acudimos a ella ante la imposibilidad de consultar el catálogo editado en motivo de la exposición, aún en imprenta en el momento en que escribimos estas líneas, y que sin duda alguna ampliará significativamente el espacio de estudio de los feminismos ibéricos.

⁶ La exposición fue organizada por el Ministerio de Cultura de Portugal, la Dirección General de Patrimonio y la Fundação Calouste Gulbenkian, en coproducción con el Palacio de Bellas Artes, de Bruselas, y el Centro de Creación Contemporánea Olivier Debré (CCCOD), y en colaboración del Plano Nacional das Artes. Se pudo visitar en la FCG, del 2 de junio al 23 de agosto de 2021, y en el CCCOD del 25 de marzo al 4 de setiembre de 2022.

el primer acto público feminista post-25 de abril, convocado por el Movimento de Libertação das Mulheres el 13 de enero de 1975 (Tavares, 2011, pp. 253–255).

Las condiciones fueron muy distintas para con el contexto español: aun en situación de semi-clandestinidad, entre el 5 y el 8 de diciembre de 1975 –apenas dos semanas después de la muerte del caudillo Francisco Franco, el 20 de noviembre–, medio millar de mujeres se dieron cita en la ciudad de Madrid para celebrar las *Primeras Jornadas Feministas Nacionales por la Liberación de la Mujer*. Pocos meses después, entre el 27 y el 30 de mayo de 1976, en Barcelona se celebran las *Primeres Jornades Catalanes de la Dona* [Las Primeras Jornadas Catalanas de la Mujer], a las que se estima que acudieron cuatro mil mujeres del conjunto del territorio catalán, así como de otros puntos del Estado. Estos dos actos multitudinarios marcan el principio de unos años de organización feminista frenética alrededor del Estado, con mucha capacidad de movilización social e incidencia en la opinión pública⁷. Con todo, esta situación, claramente más favorable y amable en lo que respeta al feminismo, no se tradujo en una mejor relación de las artistas con el movimiento. Ejemplo de ello es la incomodidad manifiesta al ser pensada bajo la etiqueta de feminista que expresa la artista Fina Miralles (Sabadell, 1950), a pesar de ser la creadora de uno de los ejemplos más potentes a nivel visual y discursivo del feminismo artístico producido en el contexto catalán, *Standard* (1976), una acción de larga duración para la cual estuvo durante horas atada y amordazada en una silla de ruedas, obligada a consumir, una y otra vez, los dictados de género de la ideología franquista (Bassas, 2008, 2020). Entrevistada en 2011 por la historiadora del arte feminista Maite Garbayo Maeztu, la artista aclaraba, no sin cierto hartazgo: “Yo no hice *Standard* por mi condición de mujer. [...] Te lo digo porque he tenido que aclarar muchas veces la cuestión del feminismo en mi trabajo. En aquella época había feministas, pero fuera del arte, totalmente aparte. Aquí no hubo ninguna artista feminista” (en Garbayo, 2016, p. 105).

Sin embargo, la falta de adhesión consciente y voluntaria de las artistas ibéricas a la categoría feminista no imposibilita el análisis de su obra en estos términos. Al pensar comparativamente muchas de las producciones artísticas de este contexto emergen multitud de afinidades temáticas y estilísticas que no pueden entenderse si no es en reacción a la realidad que les tocó vivir como mujeres, y artistas, en una sociedad doblemente estructurada por el patriarcado y el régimen franquista y salazarista. Es el caso nuevamente de Emília Nadal quien, si bien aún hoy sigue mostrándose incómoda con la consideración de su obra como feminista⁸, se refería recientemente a su práctica artística como “o grito da minha inquietação, da minha intenção de liberdade” (2022, p. 202), así como “o meu protesto, a minha reacção profunda às situações anómalas ou chocantes que se me apresentam” (ibid., p. 201). En consecuencia, y siguiendo a Andrea Giunta, en este artículo distinguiremos entre el uso del concepto ‘arte feminista’, que depende de la posición personal y política de la artista respecto al movimiento, del de ‘feminismo artístico’, que depende, en su lugar, de un posicionamiento historiográfico: “I use the term *artistic feminism* to refer to the position of the historians who study art from the perspective of the feminist agenda [...] even when the artists themselves do not identify as feminist or consider their work feminist” (2017, p. 34).

Lo cierto es que, a pesar de la creencia de Fina Miralles, *aquí* –en Catalunya, en la península ibérica– sí existieron artistas feministas. Mientras en Portugal, Clara Menéres

⁷ Se suele tomar como inicio de la decadencia de este fenómeno los años 1982 y 1983, coincidiendo con el fin del proceso de transición democrática, el inicio del gobierno socialista de Felipe González (1982–1996) y la creación del organismo del Instituto de las Mujeres (1983). A partir de este momento, se inicia un proceso de institucionalización –y, por tanto, desmovilización–, de parte del movimiento feminista organizado español (Uría, 2009, pp. 139–144).

⁸ Entrevista personal con la artista en Lisboa, en diciembre de 2023.

(Braga, 1943–Lisboa, 2018) exigía para sí su papel como primera artista feminista del país (Oliveira, 2018, p. 222), al otro lado de la frontera, ese honor –si acaso tiene sentido hablar en estos términos– le corresponde por derecho propio a Mari Chordà (Amposta, 1942). A pesar de no haber sido incluida en la propuesta de Lamoni y Mayayo⁹, la vida y obra de la artista catalana constituye un caso excepcional, de extremo valor historiográfico, por la estrecha relación existente entre su práctica artística y la militancia política, entre la que cabe destacar su colaboración en la organización de las *Primeres Jornades Catalanes de la Dona*, anteriormente referidas. Como veremos en lo restante del artículo, Chordà fue pionera en la representación del cuerpo femenino, la sexualidad y la experiencia de la maternidad, hecho aún más relevante si tenemos en cuenta que su producción plástica se limita a un período de diez años, del 1964 al 1974 (Bassas y González, 2021, p. 331)¹⁰.

Recientemente, la importancia de la artista en tanto que pionera del arte feminista catalán y español ha sido reconocida por diversas iniciativas alrededor del Estado, en ocasiones de maneras tan explícita como en la exposición “Mari Chordà, una artista feminista pionera. Obres de 1962 a 1972” (2021–2022), en la Galería Mayoral de Barcelona¹¹. Su figura ha estado también reivindicada en la investigación *Fils Feministes. Fem Memòria. Fem Història* [Hilos Feministas. Hacemos Memoria. Hacemos Historia] (2021), un proyecto de recuperación de la memoria oral del feminismo catalán, y en el curso –y la publicación derivada– *La Mirada Feminista. Perspectivas Feministas en las Producciones Artísticas y Teóricas del Arte* (2021), en Artium, el Museo de Arte Contemporáneo Vasco, para el que se le encargó realizar la conferencia de clausura¹². En el momento en el que escribo este artículo, el sector cultural de Catalunya celebra la realización de la primera gran exposición monográfica retrospectiva de la artista, “Mari Chordà... i moltes altres coses” [Mari Chordà... y muchas otras cosas] (Sesé, 2024), que une y ahonda en su doble faceta como creadora plástica y como activista.

Como siempre, este reconocimiento –que, por suerte, llega en vida y conciencia de la artista– no habría sido posible sin el tesón de todas aquellas que, desde hace dos décadas, se han negado a dejar caer a Chordà en el olvido: Marisa Díez de la Fuente, comisaria de la primera exposición individual itinerante de la artista “Passar i traspasar la línia, 1960–2010. Mari Chordà” (2000); Marta Darder, comisaria de “Vinc d’una zona humida” (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, 2006–2007), así como las investigaciones y el afecto de Assumpta Bassas y María José González Madrid. Estas

⁹ Como veremos a continuación, la ausencia de Chordà en la exposición del IVAM podría deberse a la coincidencia de esta con la exposición monográfica retrospectiva que el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Museu d’Art Modern de Tarragona (MAMT) han preparado para este 2024 sobre la artista, “Mari Chordà... i moltes altres coses”, a cura de Teresa Grandas. La exposición pudo verse primero en el MAMT, del 2 de febrero al 28 de abril de 2024, y después en el MACBA, del 4 de julio de 2024 al 12 de enero de 2025.

¹⁰ Mari Chordà no reprende la creación en artes plásticas hasta el año 1991, pero no por ello deja de crear: a partir del 1974, compagina su actividad en la militancia feminista y la creación del bar-biblioteca la Sal (1977–1982), un espacio histórico del feminismo catalán (Almerini, 2014), con otras formas de creación como el cine, la televisión, la literatura y la poesía (Gil, 2022, p. 45). Entrevistada en 2021, la artista defendía la continuidad y coexistencia entre estas dos facetas creadoras: “No vull pensar que és més importar estar en un museu com a pintora o escultura que [...] estar creant aquell espai [laSal]” [No quiero pensar que es más importante estar en un museo como pintora o escultura que (...) crear aquel espacio (laSal)] (en *Fils Feministes*, 2021).

¹¹ Comisariada por Chus Martínez, la exposición pudo verse entre el 26 de noviembre de 2021 y el 21 de enero de 2022, con itinerancia a la sede de la galería en París, del 5 de abril al 14 de mayo de 2022, bajo el título “Mari Chordà. Paysages féministes”.

¹² Véase: Chordà, M. (2023). Sin título. En *La mirada feminista. Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte* (pp. 500–508). Artium Museoa.

atenciones fueron claves para la inclusión de la obra de la artista en el canon del arte feminista producido en el Estado español¹³.

2. Mari Chordà y las imágenes vulvares: tomar el propio cuerpo como modelo

Al construir su historia de vida, Mari Chordà apela siempre a sus años de formación en la Barcelona tardofranquista de principios de los sesenta; se formó en la Escola de Belles Arts de Sant Jordi, compaginando su formación con los estudios de Magisterio, por requerimiento familiar. Recuerda también organizarse bien tempranamente junto con un grupo de siete compañeras de clase –entre las que cabe destacar la artista valenciana Soledad Sevilla (1944)– para denunciar las desigualdades de género existentes en el plan docente. El conflicto estalló con las clases de Anatomía, para exigir un igual tratamiento del desnudo masculino y femenino: mientras las modelos estaban completamente desnudas, a ellos les hacían cubrirse el pene para proteger el pudor de las estudiantes presentes (Bassas y González, 2021, p. 331; Gil, 2022, p. 31). Adelantándose a los planteamientos de la primera crítica del arte feminista (Nochlin, 1988, pp. 158–164), el grupo de estudiantes sentía que se les estaba negando el acceso a un tipo de conocimiento fundamental para su formación como artistas. En palabras de Chordà: “Un dia vaig dir: ‘escolteu, això no ho podem suportar, perquè aquí també hi ha músculs, i ossos, i de tot. S’ha acabat. No entrem a classe si no es treu lo taparrabos este tíu’” [Un día dije: ‘escuchad, esto no lo podemos soportar, porque aquí también hay músculos, y huesos, y de todo. Se ha acabado. No entramos a clase si no se quita el taparrabos este tíu’] (en *Fils Feministes*, 2021, 2:51–3:07’9). En la Barcelona de la época, el pequeño grupo de estudiantes se quedaron solas en sus reivindicaciones¹⁴, por lo que acabaron por ceder y retomaron la formación un mes después del inicio de la huelga, ante la amenaza de la dirección del centro de un suspenso general. Aun así, no cabe duda de que esta experiencia tan temprana de reflexión sobre la política sexual de la mirada y la representación, marcó un antes y un después en la obra que la artista realizó a partir de este momento.

También en su etapa como estudiante, pinta la primera de las representaciones vulvares: *Vulva* (1964). Realizada a los veintidós años, se trata de un cartón pintado en cera que representa lo que el título promete. Sobre un fondo oscuro y neutro, Chordà superpone diversas capas de colores de tonalidad fría, azulados y violetas¹⁵. Juntas, estas formas componen una silueta semiabstracta, a medio camino entre una flor invertida y una montaña, coronada por una pequeña forma circular que traviesa todas las capas; si entendiéramos la pintura como un retrato, esta forma sería indudablemente el rostro. El título de la obra hace aún más evidente la temática de esta: es un elogio visual al clítoris.

¹³ Sin pretensión de realizar un listado exhaustivo, la obra de Chordà ha sido incluida en las exposiciones *Genealogías Feministas del Arte Español: 1960–2010* (MUSAC, 2013), a cura de Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Feminismes!* (CCCB, 2019–2020), a cura de Gabriele Schor y Marta Segarra, y la investigación *Arte en España (1939–2015) jideas, prácticas, políticas!* (2015) de Jorge Luis Marzo y, nuevamente, Patricia Mayayo.

¹⁴ Aún hoy, Mari Chordà recuerda la presión que recibió por parte de los hombres del grupo, ‘hasta de los más progresistas’, que las culpaban de hacerles perder el tiempo. Tampoco recibieron apoyo del resto de mujeres de la clase, que estaban ahí para formarse como profesoras de dibujo para diversas instituciones y centros educativos religiosos. (Entrevista personal con la artista en Barcelona, 19 de enero de 2024)

¹⁵ En la entrevista para *Fils Feministes*, a la que nos referiremos en diversos momentos de esta investigación, la artista destaca el uso de las tonalidades violetas, al que llega siguiendo su intuición. Si bien rápidamente el color se convertirá en el símbolo del feminismo, en la Barcelona de la época no estaba de moda; era un color atribuido al duelo (2021, 5:49–6:16’).

Tal como defienden nuevamente Assumpta Bassas y Maria José González Madrid, en esta obra la artista catalana “está planteando la evidencia de una sexualidad clitorica, sin haber leído a Carla Lonzi todavía” (2021, p. 331); deberemos esperar aún unos años para que Anne Koedt (1970), desde Norte-América, y Lonzi y Rivolta Femminile (1971), desde Italia, reivindiquen el potencial político del clítoris y el orgasmo clitoriano. Aun así, recientemente la artista ha explicado que, en un principio, no lo hizo de manera consciente, sino siguiendo su intuición (en *Fils Feministes*, 2021, 4:47–5:14¹⁶). Recuerda también no enseñar la pintura a nadie, a excepción de un par de confidentes de su grupo de amigas en la Escuela: “me parecía que no era lugar para que se entendiera lo que estaba haciendo” (Chordà, 2022, p. 501).

Finalizada su etapa formativa, y atraída por la promesa de una vida más libre, Chordà se casa con un compañero de la Escuela, también artista, y se trasladan juntos a París¹⁶. Es aquí donde, ya conscientemente, se convence de que “la història vaginal calia recuperar-la” [la historia vaginal es necesario recuperarla] (en *Fils Feministes*, 2021, 8:00–8:34¹⁷). Para hacerlo, su obra adopta una estética más cercana al Arte Pop, aunque la artista se ha esforzado siempre en desmarcarse de este movimiento. Temáticamente, no le interesa la representación de la cultura de masas ni la sociedad de consumo, sino la representación del propio cuerpo; el interés, insiste, es puramente formal: lo que le atrae del pop es el uso del color, las tintas planas y el trabajo en serie. Así lo explicaba ella misma al ser incluida en la exposición *The World Goes Pop* (2015–2016) en la Tate Modern de Londres¹⁷: “I wanted to ‘paint-talk’ about sexual life and sexual identity”¹⁸; “The images and themes that interested me were closely linked to my intimate and emotional life, and to the life of the people I was most close to. Above all, my body was my model” (ibid., p. 150).

La investigadora Kalliopi Minioudaki (2010) ha estudiado esta reacción ambivalente hacia el estilo pop, compartida por otras artistas ibéricas de este momento, como Ángela García Codoñer (Valencia, 1944) y Maria José Aguiar (Barcelos, 1948). Durante décadas, hemos tenido una visión absolutamente masculinista del movimiento, obviando que, durante los años sesenta, el arte pop funcionó como un espacio de desarrollo de práctica artística profeminista, como demuestra la obra de Evelyne Axell (Bélgica, 1935–1972) o Pauline Boty (Londres, 1933–1966). Para todas ellas –así como también para nuestras artistas ibéricas–, el uso de nuevas técnicas y medios artísticos y el diálogo con la cultura pop, les permitió reimaginar y repensar su imagen corporal, y hablar abiertamente de placer y sexualidad femenina (Minioudaki, 2010, pp. 92–94).

En cualquier caso, y como anunciábamos, durante el tiempo en París, Mari Chordà retoma, ahora de manera programática, la serie *Vaginals*, un conjunto de obras radicalmente modernas, que se anticipan al arte coño (*cunt art*) que se hará famoso en el arte feminista norteamericano un lustro después. Para hacerlo, la artista mantiene el trabajo en colores planos en cera sobre cartón, si bien ahora amplía el formato e introduce colores más brillantes, tales como el amarillo, el rojo o el naranja. La mayoría de las pinturas de la serie muestran figuras blandas que se repliegan las unas sobre las otras;

¹⁶ Decidimos omitir el nombre del artista en el artículo porque éste la maltrató durante años, tal como ha explicado Chordà en numerosas ocasiones. Véase, por ejemplo, Zaera y Salamé (2022).

¹⁷ La exposición pudo verse la Tate Modern Gallery entre el 17 de septiembre de 2015 y el 24 de enero de 2016. En esta exposición también se incluyó obra de las artistas valencianas Ángela García Codoñer e Isabel Oliver; la catalana Eulàlia Grau, y los colectivos artísticos Equipo Crónica (1965–1981) y Equipo Realidad (1966–1976). Por la parte portuguesa, incluyó obra de Teresinha Soares y Lourdes Castro.

¹⁸ Las declaraciones de Chordà fueron incluidas parcialmente en el catálogo editado en motivo de la exposición (2015). En paralelo, la entrevista completa ha sido colgada en la web del museo, que es de donde ha sido extraída la citación a la artista inmediatamente anterior a este pie de página. Véase: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-interview/mari-chorda>

huyendo de la figuración realista, a la artista lo que le interesa es imaginar “lo que és lo cos femení per dins” [lo que es el cuerpo femenino por dentro] (Alarcón, 2015, 16:36–16:41’). Las tonalidades violetas se mantienen en la obra más explícita de la serie, nombrada nuevamente *Vulva* (1968). En esta ocasión, representa los labios vaginales desplegándose sobre sí mismos a partir de un eje central vertical, flanqueados por dos bloques de color negro, en los que ha simulado la presencia del pelo púbico retirando parcialmente parte de la cera. La propuesta de Chordà no es, pero, la única práctica artística realizada por las mujeres artistas del espacio ibérico entorno el arte vulvar: des de finales de los años setenta, la artista vasca Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) aborda con insistencia la genitalidad en la serie fotográfica *El libro del sexo*, mientras que en Portugal, son bien conocidas las propuestas que realizan en este mismo momento Maria José Aguiar y, por supuesto, la misma Menéres, en *Mulher–Terra–Viva* (1977), *A Concha da Venus* (1977) y *Berbigão*. La coincidencia iconológica de estas artistas merece ser analizada teniendo en cuenta las especificidad que supuso en su vida y obra la diferencia dictatorial.

3. **Autorretrats embarassada (1966–67), o en contra de la maternidad obligatoria**

Pocos meses después de haberse instalado en París, Mari Chordà es forzada a reconsiderar su proyecto de vida, cuando descubre que se ha quedado embarazada en unos de los descansos de la píldora anticonceptiva. En un momento en que, para muchas mujeres de la península ibérica, la maternidad se presentaba como incompatible con la autonomía vital, Chordà se plantea en firme la posibilidad de abortar (Roig, 2021). Se trata de una reflexión valiente y significativa, teniendo en cuenta que en Francia el aborto no se despenalizaría hasta el año 1975, y que las mujeres del Estado español tuvieron que esperar hasta el 1985 para poder hacerlo con relativa tranquilidad¹⁹. Mientras Chordà se decidía, un día de pronto tomó consciencia de los cambios que estaba experimentando su cuerpo; fascinada, decidió proseguir con el embarazo y empezó –de nuevo, siguiendo el instinto– una de sus series más celebradas: *Autorretrats embarassada* [Autorretratos embarazada] (1966–67) [fig. 1]. Se trata nuevamente de una serie de cartones pintados en gouache con formas sinuosas y concéntricas; aunque originariamente la artista realizó nueve obras –una, por cada mes de embarazo–, hoy en día sólo tenemos localizadas tres de ellas, adquiridas por el Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC) entre el 2018 y el 2019.

De nuevo Assumpta Bassas ha descrito estas obras como el proceso de toma de conciencia de conversión en un cuerpo que materna. El punto de vista escogido es la perspectiva que la artista obtendría de su propio cuerpo al bañarse en su pequeña bañera de París; de las formas que, con el paso del tiempo, van emergiendo del agua (2017, p. 6). La atención al cambio no se limita a lo físico, sino que contempla también la dimensión emocional; así, aunque en las obras que conservamos se repite el uso del negro y las tonalidades magentas y azuladas, la fotografía de dos otras obras de la serie nos

¹⁹ El derecho al aborto libre y gratuito centró buena parte de las reivindicaciones del movimiento feminista del Estado español y Portugal de la época, teniendo implicaciones también en la obra de las artistas ibéricas. Uno de los casos más evidentes de este hecho es el de la artista portuguesa Clara Menéres, quien participó activamente en la fundación de la primera organización pro-derecho en Portugal, el *Movimento para a Contracepção e Aborto Livre e Gratuito* (MCALG) en abril del 1975. Este mismo año, la artista vasca Marisa González (Bilbao, 1942), realiza la serie *Maternidad*, en las que representa las pesadillas que tuvo durante un viaje clandestino a Londres para abortar, si bien finalmente decidió no someterse al procedimiento.

permite ver también la presencia del amarillo y tonos anaranjados²⁰. Siguiendo el análisis de Bassas y González:

La paleta de colores brillantes y contrastados tiene que ver, en su caso, con su intención de registrar los diferentes estados de ánimo en el proceso de cambio constante de su cuerpo. Se trata, como el título indica, de un autorretrato, entendido como un diario de sensaciones corporales y emocionales durante la gestación de su hija Àngela. (Bassas y González, 2021, p. 335)



Fig. 1 Mari Chordà, *Autorretrat embarassada* (1966–1967). Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), adquisición, 2018. Fotografía: MNAC, Barcelona, 2024. © Mari Chordà, VEGAP.

La reflexión de Chordà se anticipa nuevamente a los esfuerzos colectivos que realizarán las primeras generaciones de artistas feministas anglosajonas a partir de los años setenta, en el intento de proponer una imaginería propia y positiva para pensar y representar sus vivencias, como son la menstruación, el embarazo o el parto. Diez años después de la propuesta de Chordà, la artista norteamericana Susan Hiller (Tallahassee, Florida, 1940–Londres, 2019), afincada en la ciudad de Londres desde principios de los años sesenta, utiliza su embarazo como punto de partida en *Ten Months* (1977–79), explorando también los cambios físicos y emocionales que experimenta su cuerpo durante el proceso de gestación. El resultado es un conjunto fotográfico conformado por diez piezas, cada una de veintiocho fotografías, una por día del ciclo lunar, que acompaña con fragmentos extraídos de su diario personal. Es el caso también del célebre proyecto *Post-Partum Document* (1973–1979) de Mary Kelly (Fort Dodge, Iowa, 1941), que en esta ocasión documenta la relación sobre la madre y el niño recién nacido o, también, del *The Birth Project* (1980–1985) de Judy Chicago (Chicago, 1939), nacido de la voluntad consciente de revertir la ausencia de imaginería sobre el momento parto.

Teniendo en cuenta la atención minuciosa que el salazarismo y el franquismo dedicaron a las políticas de promoción de la natalidad (Nash, 1991; Neves, 1986) no es de extrañar que esta cuestión centrara la atención de parte de las artistas ibéricas. En 1963, también en su etapa de estudiante, Clara Menéres realiza *O parto*, una pequeña estatua en bronce que representa su propio proceso de embarazo y parto, que hoy puede consultarse

²⁰ Estas imágenes han sido reproducidas en el catálogo de la exposición “Vinc d’una zona humida”, en el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison (2006, p. 17).

en el fondo del Centro de Arte Moderna de la Fundação Calouste Gulbenkian. A nivel formal, destaca la asimetría entre la atención dedicada a la zona genital, trabajada con un detalle casi próximo a la violencia, y la resta de la forma del cuerpo femenino, que a veces se pierde hasta perderse fundirse en un muñón o incluso, como ocurre con uno de los brazos, hasta a desaparecer. Puesta en relación con los discursos críticos sobre la maternidad que elaborarán las feministas portuguesas y españolas en los años siguientes, en respuesta a las políticas pronatalistas salazaristas y franquistas, la propuesta de Menéres se convierte en la imagen del proceso de pérdida de la identidad de una misma al maternar.

En una línea muy parecida, también en el año 1967 –coincidiendo por tanto con la propuesta de Chordà–, la atención al cuerpo cambiante maternal protagoniza de nuevo la obra de otra artista catalana; se trata de *Maternasis*, el primer libro de artista de la ilustradora feminista Núria Pompeia (Barcelona, 1931–2016), el nombre artístico con el que se conoce a Núria Vilaplana Buixons. En esta ocasión, la obra presenta una aproximación mucho menos dulcificada del embarazo y la maternidad, entendida como un trasiego que pone en pausa la vida de la mujer y sus pretensiones de individualidad; cabe tener en cuenta que Pompeia realiza esta obra después de quince años dedicados en exclusiva a parir y criar, durante los que tuvo seis hijos, uno de los cuales murió poco después del parto. Leída por Ana Pániker, responsable de la reedición del libro (2021) y una de las hijas de la artista, la obra representa “el relato mudo de los nueve meses de embarazo de una mujer. Su asombro, sus miedos, su ternura, su soledad. Su cuerpo” (2023, p. 15).

En *Maternasis* destaca la ausencia total de la palabra; todo el peso visual se concentra únicamente en la mujer protagonista de la historia, dibujada esquemáticamente. La llegada sin previo aviso de las náuseas la obliga a apartarse del libro que hasta entonces estaba leyendo para taparse la boca; aunque en este primer momento este gesto pretende contener el vómito, ya no la retira en lo que queda de libro. Las investigadoras Claudia Jareño y Anne-Claire Sanz-Gavillon (2018) también han centrado su atención en esta mano “que aprisiona la boca de la protagonista en cada página [e] interpela al lector” (2018, p. 63).

Si al principio parece simbolizar las náuseas características del inicio del embarazo, la gestación avanza y la mano permanece inmóvil, despertando a lo largo de las páginas cierta perplejidad e incluso incomodidad en el lector acerca de su significado. Las interpretaciones son múltiples: la ausencia de palabras podría traducir la imposibilidad física de hablar, es decir, de afirmarse a sí misma como sujeto. Esta imposibilidad podría ser la consecuencia directa de la discrepancia entre los discursos vigentes sobre la maternidad –única vía de realización femenina– y la realidad de su experiencia. En este sentido, no parece descabellado pensar que la protagonista siente vergüenza o culpa porque no se ajusta al arquetipo femenino que promueve la sociedad. ¿Sirve para contener, tal vez, un grito? (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018, p. 63)

Sin el soporte de la palabra escrita, pasando las páginas descubrimos junto a la protagonista como todo su cuerpo se transforma: se engrandece por momentos, las piernas se le hinchan y le pesan, y la invaden un sinfín de antojos y emociones que no llega a entender. Sufrimos también con ella las violencias a las que, lamentablemente, es sometido aun hoy el cuerpo embarazado, tanto en el día a día –como indica en una de las viñetas la presencia de una mano enorme externa que intenta tocar la barriga– como en el ámbito médico, que se presenta como un espacio hostil, marcado por la vulnerabilidad y la ansiedad. En esta ocasión, el momento del parto es omitido y representado por la sucesión de unas páginas en negro, quizá haciendo referencia a la irrepresentabilidad del parto; quizá apuntando a la pérdida de control sobre su cuerpo, hoy conocida como violencia obstétrica, que muchas mujeres denuncian durante el momento de dar a luz. Las

dos últimas imágenes muestran a la protagonista en el hospital, ya después del parto: en la primera, vemos como se retira por primera vez la mano de la boca para llevársela al vientre, en un intento de reconocer un nuevo cambio en un cuerpo que ya empezaba a sentir suyo. Este proceso de autorreconocimiento queda truncado automáticamente después, y en la siguiente imagen encontramos a la protagonista aplastada bajo la imponente presencia de un bebé llorón y demandante, de medida descomunal, introducido mediante el collage [fig. 2]. Leída nuevamente por su hija, esta última imagen nos ofrece una representación de la maternidad que, lejos de ser el espacio de realización personal prometido a las mujeres, se presenta como “un proceso solitario que culminaba con el nacimiento de un ser que te devoraba después” (Pániker, 2023, p. 15).

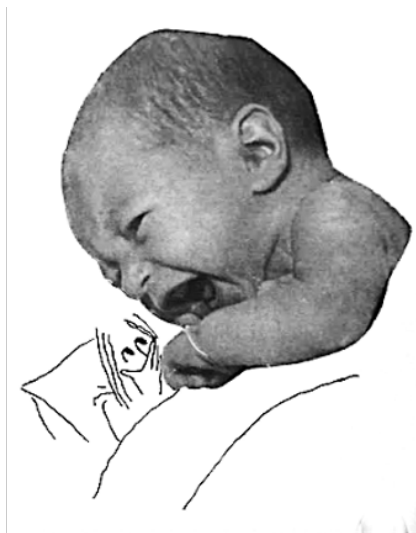


Fig. 2 Núria Pompeia, *Original para Maternasis* (1967). Museu Nacional d'Art de Catalunya, depósito de la Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art, 2021. Fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; © Herederos de la artista.

Por supuesto, más allá de su experiencia íntima con el proceso de gestación, la obra de Mari Chordà no estuvo exenta de la crítica a la maternidad: en los meses posteriores al parto, realiza *Coitus Pop* (1968), en el que las ondulaciones fluctuantes características de sus vaginales se ven interrumpidas por la presencia de un gran falo bicolor, que rompe la composición del lienzo verticalmente. En la conversación para *Fils Feministes*, la artista explica que, más allá de la broma visual, la imagen hacía referencia a la soledad que muchas madres –incluida ella– experimentan durante la crianza en el marco de la pareja heterosexual: “Te follan, te fan una criatura y *después, ya te apañarás*. Tu ets la que ho has de fer tot” [Te follan, te hacen una criatura y después, ya te apañarás. Tú eres la que deberás hacerlo todo] (2021, 12:14–12:18’). Tomó conciencia de ello cuando, acabada de parir, aún en el hospital, el que entonces era su pareja –y, pronto, también su maltratador– no fue capaz de cambiarle el pañal a la hija de ambos. Con esta pintura, Chordà se anticipa de este modo a lo que recientemente desde la teoría feminista hemos conceptualizado como incompetencia estratégica (en inglés, *weaponized incompetence*), una forma de violencia cotidiana habitual en la pareja, usada para no responsabilizarse de tareas compartidas. Por suerte, entonces ya quedaba menos para la eclosión pública del feminismo en la península, para la gran fiesta que fueron las *Jornades Catalanes* y la creación del bar-biblioteca laSal donde, recuerda la artista, una de las condiciones innegociables que se marcaron para la elección del local, fue que pudieran instalar al menos una o dos lavadoras, para cuidar juntas, entre amigas, a sus hijas.

4. Un espacio por construir (a modo de conclusión)

En las líneas que nos preceden, hemos defendido la importancia y utilidad de incluir la obra plástica de Mari Chordà en el canon artístico del feminismo ibérico, aún por construir. La estrecha imbricación entre creación y militancia en la vida y obra de la artista nos permite dotar de luz la obra de tantas otras artistas que, a pesar de trabajar en una línea estética y/o discursiva muy parecida, mantuvieron una relación más problemática para con el movimiento y la lucha feminista. Con una lucidez casi visionaria, su obra plástica materializa la consigna con la marcharan multitud de feministas a ambos lados de la frontera: la importancia del derecho al propio cuerpo, así como el derecho al placer. De separar, por tanto, la sexualidad femenina de la maternidad, después de casi medio siglo en qué las mujeres no podían hacer nada más que parir.

A pesar de que ella escogió proseguir con su embarazo y forjó formas de resignificar la maternidad desde el feminismo, Mari Chordà ha defendido siempre el derecho de cada mujer a decidir en libertad. Ya como poeta, la artista en 1978 *El Quadern del Cos i de l'Aigua* [El Cuaderno del Cuerpo y del Agua], con ilustraciones de Montserrat Clavé (Cádiz, 1946), donde escribe: “quin descans quan sents que la sexualitat és una cosa i que la festa de la maternitat –perquè pot ser una gran festa– va per un altre cantó! Com si de sobte descobrissis la lluna per primera vegada i després el sol” [“¡qué descanso cuando sientes que la sexualidad es una cosa y que la fiesta de la maternidad –porque puede ser una gran fiesta– va por otro lado! Como si de repente descubrieras la luna por primera vez y después el sol”] (s.p.)

REFERENCIAS

- Alarcón, S. (2015). Mari Chordà. Dones amb Nom Propi [Programa de Televisión]. *Canal 21 Ebre*. Consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=ovj6ech_dx8
- Aliaga, J.V. y Mayayo, P. (2013). *Genealogías feministas del arte español: 1960–2010*. Madrid: This Side Up.
- Almerini, K. (2014). LaSal, bar-biblioteca feminista en Barcelona. Empoderamiento femenino y cultura visual. *Boletín de arte*, n. 35, 83–100.
- Artistas portuguesas* (1977). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
- Bassas, A. (2008). El impacto del feminismo en las prácticas artísticas de la década de los setenta en Cataluña. Algunas reflexiones a raíz de mi investigación sobre las trayectorias de varias artistas en las llamadas ‘prácticas artísticas del conceptual en Cataluña’: Eugènia Balcells, Fina Miralles, Àngels Ribé i Eulàlia. En *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros* (pp. 219-237). Vigo: Xunta de Galicia, CGAC.
- _____ (2018). Mari Chordà. Marines i paisatges del subsol. En *Mari Chordà. Llots i torbes* (pp. 3–18). Amposta: Lo Pati, Centre d’Art Terres de l’Ebre.
- _____ (2020). Deslliurar la raó materna. Inflexions em l’obra de Fina Miralles. En *Germinal. Sobre l’obra de Fina Miralles* (pp. 93–119). Girona: Documenta Universitaria.

- Bassas, A. y González, M.J. (2021). Las artistas y el Pop Art en Cataluña en la década de 1960: Carne Aguadé, Silvia Gubern, Mari Chordà. *Asparkia*, 38, pp. 315–340.
- Bermúdez, S. y Johnson, R. (Eds.) (2021). *Una Nueva Historia de los Feminismos Ibéricos*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Bock, G. y Cova, A. (Dir.) (2003). *Écrire l'Histoire des Femmes en Europe du Sud. XIXe-XXe Siècles*. Oeiras: Celta Editora.
- Chordà, M. (2022). Sin título. En *La Mirada Feminista. Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte* (pp. 500-508). Vitoria–Gasteiz: Artium Museoa.
- Chordà, M. y Clavé, M. (1978). *El Quadern del cos i de l'aigua*. laSal. Edicions de les dones.
- Cordero-Hoyo, E. y Soto-Vázquez, B. (Eds.) (2020). *Women in Iberian Filmic Culture*. Bristol y Chicago: Intellect.
- Darder, M. (2006). *Vinc d'una zona humida*. Centre de Cultura de les Dones Francesca Bonnemaison.
- Fils Feministes (2021). *Entrevista Mari Chordà* [Registro en vídeo] Consultado en: <https://vimeo.com/515206046>
- Freitas, H. y Marchand, B. (Eds.) (2021) *Tudo o que eu quero. Artistas portuguesas de 1900 a 2020*. Catálogo de exposición. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Direção-Geral do Património Cultural.
- Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.
- Gil, N. (2022). *Història de vida de Mari Chordà: artista multidisciplinària, poeta i activista feminista*. Barcelona y Tarragona: Edicions de la Universitat de Barcelona y Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.
- Giunta, A. (2017). The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Artists. En *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (pp. 29–35). Los Angeles: Hammer Museum of Art and Cultural Center, Brooklyn Museum.
- Jareño, C. y Sanz-Gavillon, A.C. (2018). Dibujar el feminismo: la obra temprana de Núria Pompeia. *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (3), 59–76.
- Koedt, A. (1970). *The Myth of Vaginal Orgasm*. Somerville: Free Press.
- Lamoni, G. (2023). “A ambas as extremidades da cadeia”: Algumas reflexões sobre as relações entre artes plásticas e feminismos nos anos setenta em Portugal. *Modos: Revista de História da Arte*, 7(1), 493–517.

- Lonzi, C. (1971). *La donna clitoridea e la donna vaginale*. Roma: Scritti di Rivolta Femminile.
- IVAM – Centro Julio González (2024). *El poder con que saltamos juntas. Mujeres artistas en España y Portugal entre la dictadura y la democracia*. Dossier de prensa. Consultado en https://ivam.es/wp-content/uploads/exposiciones/el-poder-con-que-saltamos-juntas-mujeres-artistas-en-espana-y-portugal-entre-la-dictadura-y-la-democracia/Dossier-prensa_El-Poder_ES_DEF.pdf
- Marzo, J.L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España, ¡ideas, prácticas, políticas!* Madrid: Cátedra.
- Morgan, J. y Frigeri, F. (Eds.) (2015). *The World Goes Pop*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Minioudaki, K. (2010). Pop Proto-Feminisms: Beyond the Paradox of the Woman Pop Artist. En *Seductive Subversion: Women Pop Artists: 1958–1968* (pp. 90–142). Filadelfia y Nueva York: Abbeville Press.
- Nadal, E. (2022). A arte foi sempre o grito da minha inquietação. En *Mulheres, Artes e Ditadura. Diálogos interartísticos e narrativas de memória* (pp. 199–202). Ribeirão: Edições Húmus.
- Nash, M. (1991). Pronatalism and motherhood in Franco’s Spain. En *Maternity and gender policies. Women and the rise of the European Welfare States, 1880s–1950s* (pp. 160–177). Londres y Nueva York: Routledge.
- _____ (1996). Diverse Identities: Constructing European Feminism. *Global Forum Series. Occasional Papers*, no. 96–02.
- Neves, H. (1986). Eles, os inimigos – A mobilização dos ventres. En *Mulheres*, pp. 26–38.
- Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists? En *Women, Art, and Power* (pp. 145–178). New York: Harper and Row.
- Oliveira, M. (2018). Portuguese Women Artists at the National Society of Fine Arts: Why Was This Not a Feminist Exhibition? En *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (pp. 209–227). Liverpool: Liverpool University Press.
- Pániker, A. (2023). Prólogo. En *Núria Pompeia. Ayer, hoy y siempre* (pp. 11–17). Alcalá de Henares: Instituto Quevedo de las Artes del Humor de la Fundación General de la Universidad de Alcalá y la Cátedra ECC-UAH de Investigación y Cultura del Cómic.
- Pérez Isasi, S. (2020). ¿Hacia unos Estudios Ibéricos 2.0? Críticas, debates y caminos abiertos. *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*. Vol. 3, n. 2, pp. 145–167.
- Pompeia, N. (1967). *Maternasis*. Barcelona: Kairós.
- Roig, R. (2021). Entrevista a Mari Chordà: ‘Necessitàvem paraules des del cony i per als conys’. *La Conca 5.1*. Consultado en: <https://www.laconca51.cat/mari-chorda-necessitavem-paraules-des-del-cony-i-per-als-conys/>

Sesé, Marta (Ed.) (2024). *Mari Chordà ... i moltes altres coses*. MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Tavares, Manuela (2011). *Feminismos. Percursos e desafios*. Lisboa: Texto Editores.

The World Goes Pop (2015). *Artist Interview: Mari Chordà* [Página web]. Consultado en: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-interview/mari-chorda>

Uría, P. (2009). *El feminismo que no llegó al poder: trayectoria de un feminismo crítico*. Madrid: Talasa.

Zaera, A. y Salamé, A. (2022, 26 de enero). Mari Chordà: 'Jo he sofert terrorisme domèstic, que era molt pitjor que el d'ETA. *Vilaweb*. Consultado en: <https://www.vilaweb.cat/noticies/mari-chorda-jo-he-patit-terrorisme-domestic-que-era-molt-pitjor-que-el-deta/>