

elles

Ana Agudo Cristina Alabau
Elena Asins Patricia Bonet
Monika Buch Carmen Calvo
Teresa Cebrián Teresa Cháfer
Carolina Ferrer Juana Francés
Fuencisla Francés Jacinta Gil
Menchu Lamas Equipo Límite
Ángeles Marco Natividad Navalón
Ana Navarrete Isabel Oliver
Ana Peters Rebeca Plana
Marigela Pueyrredon
Concha Ros Mery Sales
Encarna Sepúlveda Soledad Sevilla
Rosa Torres Aurora Valero

elles

Ana Agudo Cristina Alabau
Elena Asins Patricia Bonet
Monika Buch Carmen Calvo
Teresa Cebrián Teresa Cháfer
Carolina Ferrer Juana Francés
Fuencisla Francés Jacinta Gil
Menchu Lamas Equipo Límite
Ángeles Marco Natividad Navalón
Ana Navarrete Isabel Oliver
Ana Peters Rebeca Plana
Marigela Pueyrredon
Concha Ros Mery Sales
Encarna Sepúlveda Soledad Sevilla
Rosa Torres Aurora Valero

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

Regidoria de Patrimoni
i Recursos Culturals
Regidora:
Gloria Tello Company

Servici de Patrimoni Històric i Artístic
Museu de la Ciutat
Directora (en funcions):
Marta López Ricarte
Plaça de l’Arquebisbe, 3, 46003 València

FUNDACIÓ CHIRIVELLA SORIANO
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President
Manuel Chirivella Bonet
Vicepresidenta
Alicia Soriano Lleó
Secretari
Eugenio Chirivella Soriano
Vocals
Generalitat Valenciana:
Raquel Tamarit
-Secretaria Autònoma de Cultura-
Diputació de València:
Francesc Xavier Rius
Ajuntament de València
Glòria Tello
-Regidora de Patrimoni
i Recursos Culturals-
Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
Bienvenido Simón

La Fundació Chirivella Soriano va rebre:

La Medalla de les Belles Arts 2007, que li
va concedir la Reial Acadèmia de BBAA de
Sant Carles, per la labor que desenvolupa
a favor dels artistes valencians.

El Premi Important del diari Levante-EMV
l'any 2007

La Medalla de Plata del Consell Valencià
de Cultura 2007 -que es va atorgar per
primera vegada- com a “Benefactora del
Patrimoni” per estimular la realització
d’activitats dirigides a posar en valor el
patrimoni des de la iniciativa privada.

I la Medalla de Sant Carles 2013
entregada per la Facultat de Belles Arts
de la Universitat Politècnica de València
per la seua labor com a dinamitzadora de
l’escena cultural de la nostra ciutat i per la
seua destacada activitat pública.

EXPOSICIÓ

Organització
Fundación Chirivella Soriano
de la C. V.

Comissariat
Fundación Chirivella Soriano
de la C. V.

Disseny de l'exposició
Rafael Tejedor

Coordinació tècnica
Bienvenido Simón
Begoña Garzón

Transport
Espais d'Art

Producció retolació
Marc Martí

Muntatge
Equip de la Fundació
Chirivella Soriano

Assegurances
AXA

CATÀLEG

Text Fundació
Manuel Chirivella Bonet

Disseny gràfic i maquetació
Rafael Tejedor

Fotografia
Tato Baeza

Traducció
Rafel Moreno

Impressió i enquadernació
La Imprenta CG

© dels textos: els autors
© de les imatges:
Fundación Chirivella Soriano
de la C. V.
© de la present edició:
Ajuntament de València

ISBN: 978-84-9089-467-5
Depòsit legal: V-249-2023

AGRAÏMENTS

Gloria Tello Company
-regidora de Patrimoni i
Recursos Culturals-, Xavier
Martí -cap de Secció de
Museus i Monuments-

elles

Museu de la Ciutat

desembre 2022 - febrer 2023

Esta era una exposición necesaria.

Lo era porque la discriminación de género en el mundo del arte ha sido históricamente un hecho indiscutible, e incluso ahora, a pesar de lo que hemos avanzado, todavía queda mucho por hacer para conseguir la igualdad entre hombres y mujeres artistas.

La cosa viene de lejos, pues, durante siglos, en el acceso al oficio de pintor o escultor, especialmente a las posiciones más altas del oficio, las mujeres estaban vetadas.

Con la Ilustración, algunas consiguieron superar esas trabas, pero no tanto para ejercer un arte liberal, como por el goce del conocimiento y del desarrollo personal, solo reservado a damas de la nobleza y la alta burguesía.

En el siglo XIX y parte del XX las mujeres no tenían permitido entrar a las clases de dibujo y pintura de las Academias, donde se trabajaba con modelos desnudos, por no ofender la moralidad y el decoro.

Charlotte Gould señaló que “el hombre es siempre el creador, el que, con toda su subjetividad, pasa a ser espectador, cuando no directamente “voyeur”. La mujer, en cambio, ofrece su cuerpo a los ojos del artista”.

En esta dicotomía, el primero resulta poseedor y dominante y la segunda, pasiva y sumisa.

A veces es la musa, el espíritu cándido, otras, la encarnación de las pasiones, la “femme fatale”.

Durante mucho tiempo, en el arte, las mujeres han tenido que soportar ser reducidas en un cuerpo magnificado, sagrado y sexualizado.

Esta es, en parte, la razón que explica porque, cuando empiezan a tener un papel autónomo en el arte, giran su mirada hacia su cuerpo, una mirada vivamente reivindicativa de una imagen y una corporeidad, que había sido elaborada desde la visión masculina, y con la cual no se sienten en absoluto identificadas.

Esta lucha toma la forma de una exploración del cuerpo femenino, una representación de su intimidad, a menudo provocativa, con la cual, las artistas mujeres, intentan recuperar sus cuerpos.

La historia, sin embargo, no ha acabado aquí.

A pesar de la notoria mayoría de mujeres en las aulas y los talleres de las escuelas de arte, de su participación masiva en las convocatorias de becas, estancias y premios, de su presencia ascendente en los jurados y en el frente de los museos, todavía no se ha conseguido la igualdad.

Son más los hombres que viven del arte, a pesar de que la mayoría, hombres y mujeres, tenga que luchar —y mucho— para hacerlo; son más los hombres en los lugares de relevancia y de toma de decisión; el arte no es un camino de rosas y ni las diásporas que requiere, ni los horarios, ni las condiciones de trabajo ayudan.

Queda mucho por hacer.

Por eso, como digo, esta era una exposición necesaria.

La Fundación Chirivella Soriano y el Museo de la Ciudad, hemos recuperado la voz y el trabajo de una amplia generación de pintoras españolas y valencianas, que han desarrollado su creatividad, desde la década de los 50 hasta la actualidad.

En la muestra hay obras de artistas con discursos, formas de expresión y trayectorias muy diferentes, pero sin la presencia de las cuales, no se entiende la historia del arte en el último medio siglo.

Todo un lujo.

*Gloria Tello Company
Concejala de Patrimonio y Recursos Culturales*

Esta era una exposició necessària.

Ho era perquè la discriminació de gènere en el món de l'art ha sigut històricament un fet indiscutible, i fins i tot ara, a pesar del que hem avançat, encara queda molt a fer per aconseguir la igualtat entre homes i dones artistes.

La cosa ve de lluny, doncs, durant segles, en l'accés a l'ofici de pintor o escultor, especialment a les posicions més altes de la menestralia gremial, les dones estaven vetades.

Amb la Il·lustració, algunes aconseguiren superar eixes traves, però no tant per exercir un art liberal, com pel gaudi del coneixement i del desenvolupament personal, només reservat a dames de la noblesa i l'alta burgesia.

Al segle XIX i part del XX les dones no tenien permès entrar a les classes de dibuix i pintura de les Acadèmies, on es treballava amb models nus, per no ofendre la moralitat i el decor.

Charlotte Gould va assenyalar que “l'home és sempre el creador, el que, amb tota la seua subjectivitat, esdevé espectador, quan no directament “voyeur”. La dona, en canvi, ofereix el seu cos als ulls de l'artista”.

En esta dicotomia, el primer esdevé posseïdor i dominant i la segona, passiva i submisa.

De vegades és la musa, l'esperit càndid, d'altres, l'encarnació de les passions, la “femme fatale”.

Durant molt de temps, en l'art, les dones han hagut de suportar ser reduïdes a un cos magnificat, sagrat i sexualitzat.

Esta és, en part, la raó que explica perquè, quan comencen a tindre un paper autònom en l'art, giren la seua mirada cap al seu cos, un esguard vivament reivindicatiu d'una imatge i una corporeïtat, que havia estat elaborada des de la visió masculina, i amb la qual no se senten gens identificades.

Esta lluita pren la forma d'una exploració del cos femení, una representació de la seua intimitat, a sovint provocativa, amb la qual, les artistes dones, intenten recuperar els seus cossos.

La història, però, no ha acabat ací.

Tot i l'aclaparadora majoria de dones en les aules i els tallers de les escoles d'art, de la seua participació massiva en les convocatòries de beques, estàncies i premis, de la seua presència ascendent en els jurats i al front dels museus, encara no s'ha aconseguit la igualtat.

Són més els homes que viuen de l'art, tot i que la majoria, homes i dones, haja de lluitar —i molt— per fer-ho; són més els homes en els llocs de rellevància i de presa de decisió; l'art no és un camí de roses i ni les diàspores que requereix, ni els horaris, ni les condicions de treball ajuden.

Queda molt per fer.

Per això, com dic, esta era una exposició necessària.

La Fundació Chirivella Soriano i el Museu de la Ciutat, hem recuperat la veu i el treball d'una àmplia generació de pintores espanyoles i valencianes, que han desenvolupat la seua creativitat, des de la dècada dels 50 fins a l'actualitat.

A la mostra hi ha obres d'artistes amb discursos, formes d'expressió i trajectòries molt diferents, però sense la presència de les quals, no s'entén la història de l'art en el darrer mig segle.

Tot un luxe.

*Gloria Tello Company
Regidora de Patrimoni i Recursos Culturals*



ELLES. REDEFINIR EL CÀNON

*“Dona soc amb la llengua emmordassada.
Dona muda que crida amb les empremtes
de l’esmolada veu de la mirada.”*

María Dolores de Pablos

A MANERA D’INTRODUCCIÓ

Comence este text recurrent a una estrofa del poema titulat “Dona” de María Dolores de Pablos inclòs en el llibre *La voz encontrada* que arreplega la totalitat de la seua obra poètica, datada entre final de la dècada de 1940 fins a la primera meitat dels anys cinquanta, desconeguda fins a l’edició del llibre esmentat el més d’abril del 2022.

Desconeixement, silenci, oblit o omissió intencionada poden ser unes quantes de les raons que han condicionat el coneixement i la valoració de la dimensió artística de moltes dones en l’art contemporani espanyol.

Esta exposició, tercer fruit resultant de la via de col·laboració oberta entre l’Ajuntament de València, a través de la Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, i la nostra Fundació, vol posar l’accent en la importància que han tingut i tenen moltes dones artistes, sense les quals eixe art no es pot explicar ni entendre de manera completa.

La mostra pren com a referència cronològica el que s’ha qualificat com l’inici de la modernitat artística al nostre país, que coincidix amb l’aparició dels grups Parpalló i El Paso (en tots dos va haver-hi representació femenina) fins als nostres dies.

Este període és el que abasta els fons de la nostra Fundació que han servit com a base de l’exposició, juntament amb les aportacions de la col·lecció Arts Citerior i d’unes quantes artistes representades. Algunes d’estes artistes han fet l’esforç de crear noves obres *ad hoc* que ara es veuran per primera vegada.

Com a criteri selectiu, en quasi tots els casos s’ha valorat el fet que siguen artistes valencianes de naixement o que hagen desplegat la seua trajectòria artística a la Comunitat Valenciana.

De segur que hi ha artistes que es mereixerien formar part de l’exposició però que no hi són. Val a dir que fer una selecció bàsicament per raons d’espai físic sempre crea, per definició, exclusions inevitables o, més ben dit, no incursions mai desitjades.

EL MODEL ANGLOSAXÓ

La historiadora nord-americana Linda Nochlin segurament pensava en oblots, silencis o omissions quan fa més de cinquanta anys es preguntava “per què no hi ha hagut grans dones artistes?”. (1)

Com afirma Estrella de Diego, “es tractava d’una pregunta pertinent –com solen ser-ho sempre les preguntes incòmodes. I era pertinent, sobretot, per òbvia. Si bé abans d’eixa pregunta en feia una altra que era més necessària encara: hi ha hagut dones artistes i, si n’hi ha hagudes, per què s’han silenciats?”. (2)

Nochlin, en vista de l’evidència que les dones havien restat excloses de la història de l’art i que esta exclusió no era només per oblit, va considerar que la primera cosa que calia fer era rescatar els noms de les artistes i ressituar-los en la història de l’art.

Eixos primers objectius van ser els detonants de l’exposició pionera de dones artistes “Women Artists, 1550-1950”, comissariada per la mateixa Nochlin i Ann Sutherland Harris i que va emprendre un reeixit periple que començà a Los Angeles Country Museum of Art, en 1978, i que continuà per altres ciutats estatunidenques.

A part de la tasca de rescat i reinserció, Harris tenia un

objectiu més ambiciós que quedava plasmat en el catàleg d’aquella mostra: “esta exposició serà un èxit si ajuda a posar fi una vegada per sempre a la justificació d’exposicions similars”. (3)

Exposicions similars no havien de convertir-se en una pràctica rutinària. Per contra, les dones s’havien d’integrar en el seu context cultural. Les dones artistes no podien ser analitzades aïlladament, com una excepció a un cànon tradicional i inamovible promogut des del poder que observa el món amb la mirada de l’exclusió, adoptant els paradigmes de la qualitat i del concepte de *geni* com a únics criteris aplicables.

Nochlin va insistir en textos posteriors en la subversió d’eixos paradigmes fins al punt d’incidir en les mateixes bases estructurals de la història de l’art, perquè estos criteris no servien per a encarar el problema dels femenins ni tampoc tots aquells problemes que no foren *excepcions positives*. Amb ironia evident es preguntava: “Què hauria passat si Picasso haguera nascut dona? Hauria dedicat el senyor Ruiz tanta atenció o hauria estimulat d’igual manera l’ambició per l’èxit en el petit Pablito?”. (4)

Com destaca Estrella de Diego: “El que el feminisme aporta, ja fins i tot des d’eixe treball primer de Nochlin, és que la història de l’art ha de ser substituïda per les històries de l’art, la mirada unifocal per les mirades divergents”. (5)

Eixa reinserció de dones artistes dins de la història de l’art que va comportar “Women Artists 1550-1950” també es va entendre com un intent feminista d’incloure dones dins del cànon existent. Les investigadores britàniques Rozsika Parker i Grisela Pollock van publicar en 1981 un text considerat essencial per a la història de l’art femení titulat *Old Mistresses Women, Art and Ideology*, en el qual, aplicant l’exclusió aparent de les dones com a artistes, es revelava que, estructuralment, “el discurs de la història de l’art fal·locèntrica recolzava sobre la categoria d’una feminitat negada a fi d’assegurar la supremacia masculina en l’esfera de la creativitat”. (6)

Per tant, a banda de la mera recuperació de noms, presentava el problema de la representació, des de l’esfera femenina en particular i des de la història de l’art en general, i de la necessària revisió del cànon la crítica del qual sempre l’han originada “aquells que se senten sense veu i privats d’una

història cultural reconeguda perquè el cànon exclou els textos escrits, pintats, compostos i interpretats per la seua comunitat social, cultural o de gènere. Sense un tal reconeixement, estos grups senten la falta de representacions de si mateixos per a contestar a aquelles altres representacions estereotipades, discriminadores i opressives que figuren en el cànon”. (7)

A final de la dècada dels huitanta, al centre del debat que la postmodernitat va dur, el feminisme no es va entendre “en termes de dicotomia (masculí/femení, dominador/dominat, l’un/l’altre i, en últim extrem, positiu/negatiu), sinó a través de les estratègies desconstructives aplicades als rols estereotipats de masculinitat i feminitat”. (8)

El feminisme se sumava a la revisió del concepte mateix de subjecte i a la desconnexió en el terreny artístic de categories com ara *geni*, expressió individual i obra original sobre les quals es basava la pràctica artística que seguien els museus.

A conseqüència d’això, l’art postmodern va tindre també un vessant activista que reconsiderava les relacions entre l’objecte d’art i la seua audiència. El feminisme activista va tindre el màxim exponent en el col·lectiu Guerrilla Girls, integrat per dones artistes anònimes que es van autoqualificar de *consciència del món de l’art*.

És molt coneguda la irrupció d’activistes d’esta moviment a l’accés principal del MOMA en 1985 amb el rostre cobert per màscares de goril·la a fi de cridar l’atenció sobre la falta d’obres de dones artistes en la institució museística. Anna Maria Guasch, amb la finor habitual, considera l’ús de la màscara com “una manera de preservar la identitat individual, una forma de cridar l’atenció i un mitjà per a objectivar el procés creatiu. Cal tindre en compte a més, que en anglés **guerrilla** i **gorilla** es pronuncien pràcticament igual, i que en els dos termes es juxtaposen els conceptes de geni/goril·la, mascle/femella i creador/destructor”. (9)

En la dècada dels noranta, juntament amb la proliferació d’estudis estadístics sobre la presència de la dona als fòrums artístics, als museus i a les grans exposicions, van créixer els intents de recuperar les veus essencials i els treballs feministes de la dècada dels setanta. I un dels primers resultats d’esta revisió va ser l’exposició “Bad Girls” a l’Institut d’Art Contemporani de Londres en 1993, on participaren més de

cent artistes que a través de diversos formats van presentar “la qüestió de l’autorepresentació de la dona com a mitjà per a canviar el seu estatus social i el dret al propi plaer per a assegurar no sols allò que cadascú és, sinó allò que vol ser”. (10)

Esta manera d’entendre el concepte de gènere es va reforçar en una exposició que l’any 1994 es va fer al MOMA de Nova York: “Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalists in the Nineties”. En aquella exposició s’intentava reconciliar un discurs minimalista masculí més neutral i un minimalisme més subjectiu i sensible femení amb els discursos del feminisme teòric de Linda Nochlin i Griselda Pollock. L’esquema evolutiu en el món anglosaxó de la historiografia feminista, exposat succintament, en certa manera es va internacionalitzar i, finalment, va culminar, amb postures pròximes a la teoria *queer*, qüestionant la primacia del *subjecte* dona com a subjecte polític central en la lluita feminista i decantant-se per una supressió de les categories identitàries (*dona artista o art feminista*).

EL CAS ESPANYOL

La trajectòria bastant lineal de la historiografia feminista en l’àmbit anglosaxó no sembla directament extrapolable al context espanyol.

Patricia Mayayo considera que les causes que impedeixen eixe transvasament deriven en primer lloc del fet que “a l’Espanya dels setanta, les artistes es van mostrar molt reticents a identificar-se com a *feministes*. La persistència soterrada de models de conducta heretats del nacionalcatolicisme, l’estigmatització del terme *feminista* en una societat tan masclista com la del tardofranquisme... i la prioritat que tenia a Espanya la lluita contra la dictadura per damunt de qualsevol altra reivindicació política, van fer que moltes artistes manifestaren reticències respecte al moviment de dones”. (11)

En segon lloc, sosté que a diferència de l’òrbita anglosaxona, on hi ha hagut referents en generacions anteriors, a Espanya “la història de les relacions entre la pràctica artística i les polítiques feministes ha sigut marcada per freqüents discontinuïtats i ruptures”. (12)

Estes causes han tingut com a conseqüències inevitables la tardana inserció dels discursos feministes en la nostra història de l’art i, també, que eixa penetració haja sigut desordenada tant en el temps com les formes.

Mayayo assenyalava com a exemple el fet que “la recepció de la teoria *queer* haja ocorregut abans, a vegades, que la de models suposadament més *antics* com la història de les dones artistes; o que hagen conviscut al mateix temps a les sales dels museus espanyols exposicions sobre dones artistes, pràctiques feministes i moviments transfeministes; o que l’obra de les artistes més joves haja sigut, sovint, més vista i estudiada que la de les *pioneres* dels setanta, que han hagut d’esperar a la segona meitat de la dècada del 2000 perquè el seu paper comence a ser reconegut com es mereix”. (13)

L’exposició “100%”, comissariada per Mar Villaespesa al Museu d’Art Contemporani de Sevilla en 1993, se sol considerar la primera mostra d’art feminista al nostre país que obrí el camí d’altres exposicions que, des del principi dels anys noranta, han anat introduint discursos feministes en el panorama artístic espanyol.

Olga Fernández afirma que la majoria de les exposicions feministes en les últimes dècades es produeixen “de forma descentralitzada respecte als centres tradicionals. En concret, crida l’atenció la concentració a Andalusia, a la Comunitat Valenciana, al País Basc i a Galícia. Tot i així, la gran majoria no es produeixen en els nous museus i centres d’art contemporani de caràcter autonòmic, sinó més aviat en el que hem denominat circuit addicional, format pel conjunt disseminat de sales municipals i provincials, avançant-se a la sanció institucional”. (14)

A la Comunitat Valenciana podem destacar les mostres “Territoris indefinits. Discursos sobre la construcció de la identitat femenina”, comissariada per Isabel Tejeda i Eduardo Lastres al Museu d’Art Contemporani d’Elx en 1995; “Estació de trànsit”, comissariada per Núria Enguita al Club Diario Levante en 1995 i el cicle expositiu “Femení plural. Reflexions des de la diversitat”, comissariada per David Pérez en 1999 i que va recórrer diverses comarques valencianes.

Juntament amb la descentralització geogràfica, que indica una certa falta d’interés dels centres artístics i museus més coneguts del país per incloure en la seua programació el llegat feminista, les exposicions fetes en les dècades dels

noranta i del dos mil “se centraven en un període, context geogràfic o en artistes molt concretes”. (15)

Estes circumstàncies del cas espanyol demanaven un estudi i una recerca més àmplia per a intentar establir una visió tan completa com fora possible de les relacions entre l’art i les polítiques feministes a Espanya a partir del tardofranquisme com a inici temporal.

L’exposició “Genealogies feministes en l’art espanyol: 1960-2010”, comissariada per Patricia Mayayo i Juan Vicente Alia-ga al MUSAC de Lleó, un museu també perifèric, entre els mesos de juliol del 2012 i febrer 2013, va nèixer amb eixe propòsit.

Com afirma Patricia Mayayo en el catàleg de l’exposició, l’aspiració final era que poguera “sorgir eixa conversa entre generacions que no pogué ser; que es facen visibles les complicitats i divergències entre obres i artistes d’edats i contextos diferents, però unides per un malestar compartit respecte a les estructures i els codis (hetero) patriarcals”. (16)

Esta mostra, que representa fins ara la fita expositiva més important quant a l’establiment d’una historiografia de l’art feminista pròpia, subratlla les peculiaritats del cas espanyol que no poden estudiar-se i analitzar-se mitjançant una mera translació del model anglosaxó.

Per raons que només poden qualificar-se d’inexplicables, esta exposició que va comportar uns quants anys de faena i la reunió de més de 150 obres, no es va exposar en cap altra institució espanyola.

Este fet constata una certa resistència dels centres museístics de referència al nostre país per a acollir en la seua programació el llegat feminista.

Ressenyem a continuació unes quantes dades que confirmen l’asseveració anterior.

Segons l’informe del MAV (Dones en les Arts Visuals) número 19, en què s’analitzen vint museus i centres d’art en el període 2011-2019, el percentatge d’exposicions individuals d’autoria femenina és el 31%.

L’informe del MAV referit a l’última edició d’Arco, la fira d’art contemporani més important a Espanya, revela respecte a les galeries nacionals que les artistes dones que exposen són el 31,5% del total.

Estes dades queden lluny de la finalitat perseguida per la Llei orgànica 3/2007 per a la igualtat efectiva de dones i ho-

mes, llei que en l’article 26 insta les institucions culturals de titularitat pública a promoure accions positives en favor de la igualtat.

El panorama descrit suscita diverses qüestions sense que semble haver-hi una solució única.

Cal continuar organitzant exposicions de dones artistes o val més aconseguir una quota igualitària de participació femenina en exposicions mixtes?

En els diversos museus, val més crear en les seues col·leccions permanents sales concretes reservades a la producció de dones o integrar esta producció dins del recorregut expositiu?

Patricia Mayayo considera que hi ha arguments per a defensar les dos opcions.

D’una banda, com que és evident que “tant l’aportació de les dones com les lluites feministes han sigut invisibilitzades al llarg de la història en els discursos dominants, cal destacar la presència femenina creant espais i projectes específics que es dediquen, en exclusiva, a estudiar el llegat de les dones artistes”. (17)

Si este llegat s’incorpora només com un altre element a projectes de caràcter més general, podria quedar diluïda per al públic/receptor la importància de les aportacions de les dones i, a més, crear una imatge de normalitat on només hi ha hagut discriminació permanent.

La creació de sales reservades a obres de dones artistes és una manera de ressaltar allò que ha quedat enfosquit en el passat. Per contra, però, també posa en relleu els processos ideològics que han afavorit eixe oblit.

A MANERA DE CONCLUSIÓ? REDEFINIR EL CÀNON

En vista d’estes disjuntives, potser han de continuar actuant-se totes les possibilitats.

L’aplicació de la Llei orgànica 3/2007 esmentada ha de fer-se efectiva no sols en l’activitat dels museus i centres artístics de titularitat pública, sinó també en l’estructura i en els òrgans directius, excessivament verticals i amb jerarquies molt acusades.

D’altra banda, aprofitant l’herència intel·lectual del feminisme com a afavoridora de noves maneres de narrar, sempre més transversals i facilitadores de la coparticipació del pú-

blic, el disseny de les exposicions hauria d’incloure, de bell principi, un programa educatiu i divulgatiu adjunt.

En este sentit, esta exposició inclou cinc tallers o classes magistrals impartits en un local habilitat, propietat de l’Ajuntament, situat al barri de Velluters.

A estos tallers, impartits per Concha Ros, Carmen Roig, Rebeca Plana, Mery Sales i Patricia Bonet, hi han assistit seixanta alumnes de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València en coordinació directa amb el Vicedeganat de Cultura de la Facultat.

Totes estes iniciatives continuaran sent necessàries mentre en el context sociocultural predominant on tenen lloc els llenguatges artístics es minimitzen quantitativament o qualitativament les obres creades per dones.

Encara que la situació ha millorat al nostre país des dels darrers anys de la dècada dels noranta del segle passat, les dades ressenyades més amunt continuen sent eloqüents i reveladores de la tendència imperant d’un cànon bàsicament patriarcal i androcèntric.

El cànon, segons Griselda Pollock “es relaciona amb la tradició, amb allò que s’ha establert culturalment; i *la part de fora* és marginal i s’autodefinix a partir del mateix cànon o model acceptat”. (18)

La tradició com a expressió natural del cànon, quant a forma de regulació cultural, participa d’allò que l’historiador britànic Raymond Williams qualifica d’*hegemonia social i política*. (19)

Hegemonia com a terme explicatiu de la manera en què un determinat ordre polític i social satura culturalment una societat tan profundament que el règim que imposa és acceptat per la població com a normal.

Una mena d’ordre natural que aconseguix que allò que sobreviu del passat determine els valors del present.

És a dir, que la tradició, segons Pollock, sempre s’ha d’entendre “com una tradició selectiva: una versió del passat intencionadament selectiva d’un passat configuratiu i d’un present preconfigurat que esdevé, per tant, poderosament operatiu dins del procés de definició i identificació cultural i social”. (20)

Ara bé, eixa potència hegemònica no pot actuar com una pura dominació o exclusió absoluta perquè les configuracions entre classes, races, sexualitats i gèneres són històri-

cament canviants. Per això l’estratègia es basa en un intent d’encaminar-nos dins seu a fi de construir una autoidentificació amb les formes hegemòniques.

Eixes configuracions estructurals socialment canviants determinen que els cànons també ho siguen.

Segons Nanette Salomon, “tal com van els cànons en les disciplines acadèmiques, el cànon de la història de l’art és dels més virulents, dels més *virilents* i, en última instància, dels més vulnerables”. (21)

Eixe caràcter canviant i l’aparellada vulnerabilitat comporta el que Teresa de Laurentis denomina *punts cecs* (22) en la visió/reinterpretació cultural. Per a evitar-los és necessari, segons De Laurentis, una mirada des d’un altre cantó que analitze què hi ha present i què hi ha absent. Es tracta d’aprofitar les fissures obertes en l’estructura ideològica dominant reprenent les contradiccions en què la part representada i la no representada coincideixen i coexistixen.

Les diferències poden coexistir “fertilitzar-se mútuament i desafiar-se, ser reconegudes, confrontades i celebrades i no mantindre’s destructives de l’altre en un espai cultural expandit però compartit”. (23)

Eixa concurrència demostra la impossibilitat d’un cànon exclusiu basat en oposicions binàries i possibilita que el camp cultural es pugui redefinir com un espai susceptible de múltiples, en què diferenciant es crea un pacte productiu contrari a una lògica modèlica que només sembla oferir seguretat en la igualtat o perill en la diferència.

Perquè la diferència no implica ni millor ni pitjor, sinó simplement diferent.

El món de l’art hui ja no és una entitat homogènia, sinó una col·lectivitat immersa en un procés constant d’intercanvis i diferències. Això implica, seguint Homi Bhabha “el rebuig de singularitats com ara *classe* o *gènere* com a categories primàries conceptuals i organitzades”. (24)

Això comporta una assumpció de noves posicions (de raça, de gènere, d’orientació sexual, de geopolítica) que poden habitar en qualsevol reclam identitari en el món contemporani.

Potser ha arribat el moment, segons Rosa Olivares, de “no pensar que l’opció d’un art fet per dones és real... Simplement són dones, simplement són artistes i des d’eixes dos perspectives inalienables creen i viuen, treballen i respiren. I d’igual manera que tenim vides diferents i els ritmes

de la respiració no coincidixen mai, les obres que cadascun de nosaltres creem són inevitablement diverses”. (25)
L’interés o la importància que tinguen és una cosa que el temps, com a jutge insubornable, decidirà.
Però del que no hi ha dubte és que els discursos feministes han redefinit el cànon en el món de l’art i, a més, han obert el camí perquè altres minories culturals recuperen el seu propi discurs i, seguint una senda similar, hagen buscat les seues arrels en la seua història, en la seua pròpia història reconstruïda.

Hui assistim a una multiculturalitat que es resistia a ser considerada en termes de vassallatge i que reclamava un tracte igual. El filòsof francès Paul Ricoeur ja ho va vaticinar en 1955 quan va dir: “quan descobrim que hi ha diverses cultures, en comptes d’una i, en conseqüència, quan reconeixem el final d’una espècie de monopoli cultural, siga il·lusori o real, ens sentim amenaçats amb la destrucció del nostre propi descobriment. De sobte és possible que n’hi haja d’altres i que nosaltres mateixos siguem un altre entre d’altres”. (26)

Només resta agrair a totes les artistes la participació en esta mostra, no sé si necessària o no, però per damunt de tot cal ressaltar la fortalesa que té per a desafiar i fer trontollar els fonaments d’una base cultural etnocèntrica.

Comencem amb un poema i acabem amb un altre que es titula “Soc dona”, de la poeta i escriptora argentina Alejandra Pizarnick, que diu:

Soc dona

I una entranyable calfor em conhorta quan el món em colpeja.

És la calfor de les altres dones, d’aquelles que van fer de la vida este racó sensible, lluitador, pell suau i cor guerrer. (27)

Manuel Chirivella Bonet
President de la Fundació Chirivella Soriano CV

(1) (4) Linda Nochlin. *Women, Art and Power and other Essays*. Editorial Harper & Row. Nova York (1988).

(2) (5) Estrella de Diego. “Figuras de la diferencia”. Inclòs en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volum II. Col·lecció “La Balsa de la Medusa”. Machado Grupo de Distribución. Madrid. (2002).

(3) Ann Sutherland Harris. Catàleg de l’exposició “Women Artists 1550-1950.” Los Angeles Country Museum. Los Angeles (1978).

(6) (7) (18) (20) (23) Griselda Pollock. “Disparar sobre el canon. Acerca de cánones y guerras culturales”. *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*. Facultat de Filosofia i Lletres. Buenos Aires, número 8, desembre (2002).

(8) (9) (10) Ana María Guasch. “El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural”. Alianza Editorial. Madrid (2000).

(11) (12) (13) (15) (17) Patricia Mayayo. “Después de genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”. *Investigaciones feministas*, número 4. Universitat Autònoma de Madrid (2013).

(14) Olga Fernández. “El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa”. Catàleg de l’exposició “Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010”. Museu d’Art Contemporani de Castella i Lleó (MUSAC). Lleó (2012).

(16) Patricia Mayayo. “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español”. Catàleg de l’exposició “Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010”. Museu d’Art Contemporani de Castella i Lleó (MUSAC). Lleó (2012).

(19) Raymon Williams. *Marxismo y Literatura*. Editorial Península. Barcelona (1997).

(21) Nanette Salomon. “The Art Historical Canon. Sins of Omission”. *(En) gendering Knowledge: Feminism in Academe*. Editorial Joan Hartman i Ellen Messer-Davidow. Universitat de Tennessee Press (1991).

(22) Teresa de Laurentis. “The Technology of Gender”. *Technologies of Gender on Theory, Film and Fiction*. Editorial Macmillan. Londres (1987).

(24) Homi K. Bhabha. *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial. Buenos Aires (2002).

(25) Rosa Olivares. “Sobre mujeres, artistas y otras especies”. Catàleg del cicle expositiu “Femení plural. Reflexions des de la diversitat”. Generalitat Valenciana. Direcció General de Museus i Belles Arts. València (1999).

(26) Paul Ricoeur. *Historia y verdad*. Editorial Encuentro. Madrid (1990).

(27) Alejandra Pizarnick. *Poesía completa*. Editorial Lumen. Barcelona (2011).



elles

Ana Agudo

Cristina Alabau

Elena Asins

Patricia Bonet

Monika Buch

Carmen Calvo

Teresa Cebrián

Teresa Cháfer

Carolina Ferrer

Juana Francés

Fuencisla Francés

Jacinta Gil

Menchu Lamas

Equipo Límite

Ángeles Marco

Natividad Navalón

Ana Navarrete

Isabel Oliver

Ana Peters

Rebeca Plana

Marigela Pueyrredon

Concha Ros

Mery Sales

Encarna Sepúlveda

Soledad Sevilla

Rosa Torres

Aurora Valero



Ana Aguado (ALIAN)

Màscara blava, 1990
Acrílic sobre llenç. 130 x 99 cm.
Colecció Fundació Chirivella Soriano

Máscara azul, 1990
Acrílico sobre lienzo. 130 x 99 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



EL LLEGAT D'ALIÁN

Esta exposició és una ocasió excel·lent per a parlar del Llegat d'Alián (1964-1995), pseudònim amb el qual Ana Agudo Sánchez va firmar la seua obra.

Fem un recorregut per les diverses facetes de la pintura d'Alián.

I. L'artista té una missió: expressar què sent l'ésser humà. I com a fruit d'eixe compromís, Alián va expressar la realitat del món en què li va tocar viure. Va pintar quadres de denúncia social en què mostrava la guerra, la fam, la injustícia, la marginació... Per a expressar tant de dolor, res de millor que la pinzellada expressionista i la forma contrafeta de les figures. Estem davant de la primera etapa de la pintura d'Alián, una pintura compromesa i amb un component moral que vol ser molt més que un crit de protesta perquè, per damunt de tot, hi ha la ferma voluntat de canviar la societat.

II. Un nou camí es va obrint pas amb la lectura de llibres de filosofia i de física quàntica. Una concepció de vida més espiritual porta Alián a altres postulats. Podríem parlar d'una segona etapa en la seua trajectòria pictòrica, molt més intimista i d'introspecció filosòfica. La seua paleta s'ompli de blaus i violetes per a plasmar els sentiments més íntims de l'ésser humà. Les figures solitàries en espais buits són pura matèria existencial, un interrogant davant de la nostra pròpia existència i el misteri de la vida.

El quadre que s'exposa en esta mostra pertany a esta segona etapa i va ple de simbologia: eixa porta oberta cap a la llum i coronada en semicercle que ens fa pensar en cosa sagrada; eixe cub suspès i totalment buit que ens fa pensar en un espai interior i alhora en un espai tridimensional, eixa fletxa que travessa la figura geomètrica i ens conduïx cap a l'infinit. I en un lateral del quadre, un ésser humà amb el rostre blanc, com si es tractara d'una màscara, mira cap a on la fletxa assenyala, és a dir, més enllà de tot espai físic.

III. Un altre tipus de vivències crea en Alián una nova necessitat de recerca. En esta tercera etapa, la seua gran capacitat creadora es plasma en nombrosos quadres de gran format. Formes i colors se superposen en total llibertat i es capbusca de ple en la màgia de la pintura.

Al llarg d'estes tres etapes, Alián ens ha deixat un exemple de valor. Amb la seua pinzellada espontània, atrevida i forta, plena de plasticitat i de color i sense pretensions de cap mena, s'ha alliberat com a pintora fins a fondre's en la seua pròpia obra. Ens va deixar una magnífica i extensa obra en tan sols tres dècades de vida. Amb la seua partida d'este món, la seua obra s'ha convertit en el millor regal, una sendera per on podem transitar i reflexionar. Este és el seu llegat.

María del Rosario Rojo
Doctora en Filologia
Màster en Estètica i Teoria de les Arts



SUBJECTES ABSTRACTES NATURES ABSTRACTES RELACIONS ABSTRACTES

La recerca d'un llenguatge propi, un món pictòric personal en el qual els personatges abstractes habiten i ocupen l'espai del quadre, és i ha sigut sempre una de les motivacions del meu quefer.

Cada quadre és un univers propi, un món viu on els elements pictòrics adquirixen categoria de personatges.

"L'espai captat per la imaginació no pot ser un espai indiferent. És un espai viscut per la imaginació. Concentra ésser a l'interior" Gaston Bachelard.

En els meus espais he anat depurant els elements merament pictòrics i decoratius fins a arribar a concretar una estructura molt simple, que és la que configura els quadres. Fons, figura i línies de tensió.

Els elements mantenen un equilibri, un diàleg, una tensió espacial que els separa i unes línies de força que els atrauen.

Home i natura es troben cara a cara en un espai imaginari. Natura atrapada en una forma abstracta. El quadre com a escenari de representació de personatges abstractes. Personatges oposats generadors d'una subtil oposició entre contraris que equilibren forces i harmonitzen tensions.

"Per a l'artista, el diàleg amb la natura constituïx una conditio sine qua non. L'artista és un ésser humà i ell mateix és natura, una part de la natura en l'espai natural".
Paul Klee

L'existència d'una dualitat contribuïx a entendre la idea d'un univers equilibrat on la part positiva i la negativa lluiten i s'unixen per a crear un tot. Els meus espais, amb els seus personatges, són retrats del meu esperit, part de la meua imaginació, del meu món interior.

Propose una meditació abstracta essencial en què la composició exercix una funció clau. Equilibrar les formes de manera que queden com suspeses en el temps i en l'espai a l'interior del quadre és com un joc.

Formes abstractes flotants se superposen i creen un espai profund.

Superposicions delicades, transparències, jocs de textures, capes i formes interconnectades són part dels elements que m'ajuden a configurar l'espai pictòric.

Subjau en els quadres un afany de puresa i d'afermament d'un espai. Poètica, ordre, sensibilitat i rigor conviuen en l'obra i la composició exercix una funció clau. La síntesi i l'economia d'elements accentuen la intensitat i la força de les formes. Pintura intensa i alhora continguda, d'un aire intemporal. Turbulència i quietud. Síntesi entre la depuració formal i l'emocional. Profunditat i intensitat i un hàlit de

subtil poesia formen l'essència de les obres.

Trobar el sentit íntim de la forma pura, dels jocs espacials, dels subtils valors de les superfícies. El món interior que emergix de les obres és l'espiritualitat de l'artista. La meua recerca és la configuració i definició d'una sèrie de personatges abstractes que són capaços de donar compte de la dialèctica de l'home amb el món. L'element humà posat en contradicció amb els elements que formen l'univers que l'envolta. Elements de la natura com l'aigua, l'aire, la terra i el foc, en la seua expressió més abstracta. La recerca de la part transcendental i intrínseca de l'home.

No m'interessa del vessant humà l'aspecte anecdòtic de la morfologia ni l'aparença exterior. Vull abstraure el moll del vessant humà tot alliberant-lo del component casual i accidental.

L'observació de la natura i la seua secreta voluntat d'esquematzació i potencialitat abstractiva em va dur a descobrir la força de les formes abstractes orgàniques, plenes de vida pròpia.

Aspire a la concepció ordenada de l'espai, a la recerca de valors absoluts i immutables, a trobar un punt de repòs en la fugida.

"Turmentat per l'incessant canvi dels fenòmens del món exterior, l'home està dominat per una intensa necessitat de quietud... les formes abstractes són les úniques en què l'home pot descansar davant de l'immens caos del panorama universal".
W. Worringner

Com s'evoca la presència humana en l'abstracció?

Per què les meues obres recents porten genèricament el títol *Espai home-natura* com si es tractara d'una sèrie indeterminada de propostes que compartiren entre si un cert aire de família?



L’espai imaginari transformat en espai de representació fa possible la trobada entre l’home i la natura.

“El destí poètic de l’home és ser l’espill de la immensitat, o més exactament, la immensitat pren consciència d’ella mateixa en l’home”.
Baudelaire

Els elements que componen els quadres a vegades encarnen algun dels quatre elements primigenis *physis* mentre que altres vegades assumixen el paper humà. Estos són els meus universos interiors, no exempts d’una certa cosmicitat (pel que fa a formació de mons propis i característics). I en eixos mons brolla la trobada, el diàleg, la pugna o la contradicció. Subjectes abstractes, natures abstractes, relacions abstractes.
Prendre la natura, integrar-la en un espai pictòric, refer-la i, despullada de tot traç de realitat, convertir-la en una forma abstracta pura.
Jugar amb l’espai pictòric i amb els elements que actuen en este espai és, sens dubte, més que un repte: un divertiment, una necessitat.
La recerca de l’espai interior és un projecte que ve de lluny. La interiorització de l’espai fins a convertir-lo en espai líric.

Cristina Alabau



Cristina Alabau

Espai íntim, 2022
Oli i collage sobre llenç. 180 x 200 cm.
Col·lecció particular

Espacio íntimo, 2022
Óleo y collage sobre lienzo. 180 x 200 cm.
Colección particular



Elena Asins (Madrid, 1940- 2015), pionera en l'exploració dels mitjans digitals, forma part dels precursors que usen la teoria del càlcul, la semiòtica i sistemes basats en l'ordinador. La seua obra fluïx paral·lela a la sensibilitat específica de la geometria, sostinguda per la hipòtesi que la seua creació es dirigeix a la consciència. Els seus dibuixos i estructures són part del resultat de sèries experimentals, un llenguatge sintètic formulat per processos de càlcul assistits en més o menys grau per tècniques i procediments informàtics.

Asins abandona la pintura figurativa des de final dels anys seixanta i comença a alinear-se amb corrents experimentals. Va formar part del grup Castillo 63 i, més tard, de la Cooperativa de las Artes Plásticas y Artesanas, fundada en 1966 per Ignacio Gómez de Liaño.

La dècada dels setanta és clau en la seua trajectòria. En 1970 entra al Seminari de Generació Automàtica de Formes Plàstiques del Centre de Càlcul de la Universitat Complutense de Madrid, juntament amb creadors com José Luis Alexanco, Barbadillo, Luis Lugán, Eduardo Sanz, Soledad Sevilla, Eusebi Sempere i José María López Yturralde. Per primera vegada, artistes i matemàtics es reuniren per a considerar les possibilitats plàstiques del treball amb ordinador.

En aquella dècada Asins va fer una sèrie d'obres basades en la geometria i en l'exploració de l'espai. Traça sobre diversos suports variacions entorn de la forma i el ritme, la pintura com a estructura. Apareix amb força la idea de serialitat que desenvolupa tot un sentit de la seqüència.

“Calgué repensar-ho tot. Per a crear els nous signes calia destruir els vells i Elena Asins recomença esta aventura, procedix de la pintura, per la concreció de formes, per les possibilitats de joc, de composició i de desglossament dimensional (Gómez de Liaño, Ignacio, 1968). Per a l'artista, treballar amb estructures significa “tindre a la mà la possibilitat d'organitzar elements que produïxen un món, un joc que revela la veritat o l'essència de les coses” (Elena Asins).

En les seues obres d'este període es pot visualitzar el moviment de l'algorisme matemàtic que avança i sintetitza una harmonia numèrica. Esta trama geomètrica té sintonia amb el concepte que la mateixa artista definix com *memòria musical*, el dibuix es convertix en una “manera d'indagar i el primer impuls genèric que deriva de la necessitat humana de recerca, de marcar uns certs punts, de situar les coses i situar-se un mateix” (Eugènia Agustí Camí, 2013).

Unix nodes primordials, analitza fragments i estrats i, així, l'artista mamprén la recerca de llarg recorregut a l'encalç de l'estructura, i amb el dibuix assolix l'evidència en complexes seqüències analítiques, diàfanes i estructurades. Per a l'artista, “l'objectiu artístic és tan sols el procés evolutiu que enclou la vertadera imatge, la idea bàsica substancial, que no pot fabricar-se, ni veure's, ni dir-se, sinó únicament pensar-se” (Elena Asins).

En les dècades de 1990-2000, l'artista es va moure per altres disciplines artístiques. És notori els diversos mitjans que va emprar. Les etiquetes que li van aplicar –neococoncreta, cinètica, cibernètica, conceptual i minimalista– parlen d'una personalitat polièdrica, reconeguda el 2006 amb la Medalla d'Or al Mèrit en les Belles Arts i l'any 2011 amb el Premi Nacional d'Arts Plàstiques.

Elena Asins, des de la seua soledat conscient i silenci meditat, va cultivar una depuració extrema en les seues obres. La simplificació de la seua activitat, des d'una visió geomètrica, configura la idea que “la creació d'un món perfecte, un lloc on no existix el caos, on el nombre i les matemàtiques em permeten refugiar-me del soroll que ens envolta. Finalment, he sigut molt feliç fent el que volia, entre cometes. Val a dir que ningú fem plenament tot allò que volem i m'he vist limitada en moltes coses. Però, entre cometes, sí que he fet el que he volgut: dedicar-me a la creació. Crec que la nostra obra és el nostre millor jo” (Elena Asins).

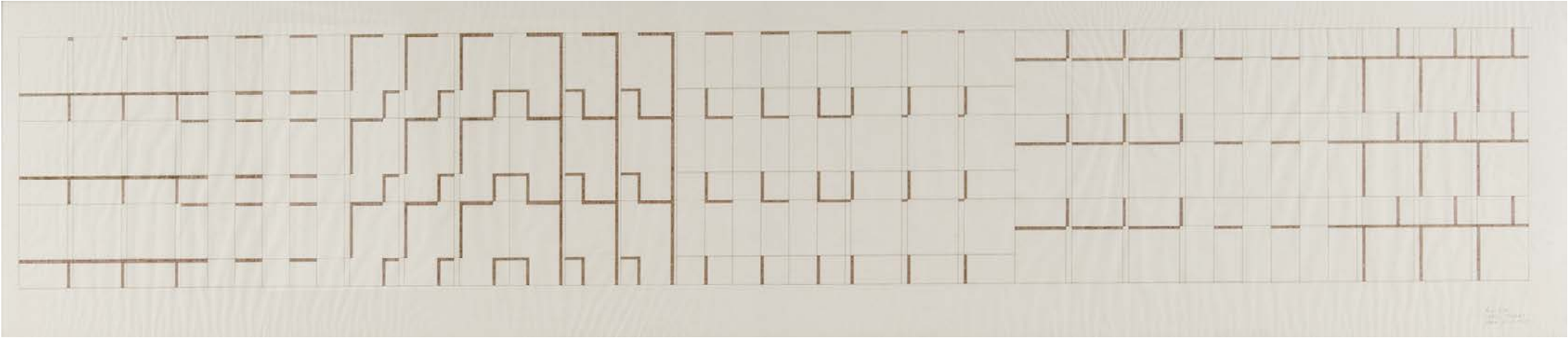
D. A. (2011). *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Museu Nacional d'Art Reina Sofia. Catàleg d'exposició.

Agustí Camí, Eugenia (2013). “Nombrar la memoria. Los fragmentos enumerables de Elena Asins”. *Estudio: artistas sobre estas obras*, núm. 7, p. 116-126.

Gómez de Liaño, Ignacio (1968). *Elena Asins: de la pintura a la poesía concreta*. Catàleg de l'exposició del Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona.

Maderuelo Javier (1979). *La rigurosa pintura de Elena Asins*. Profesión Médica. Madrid.

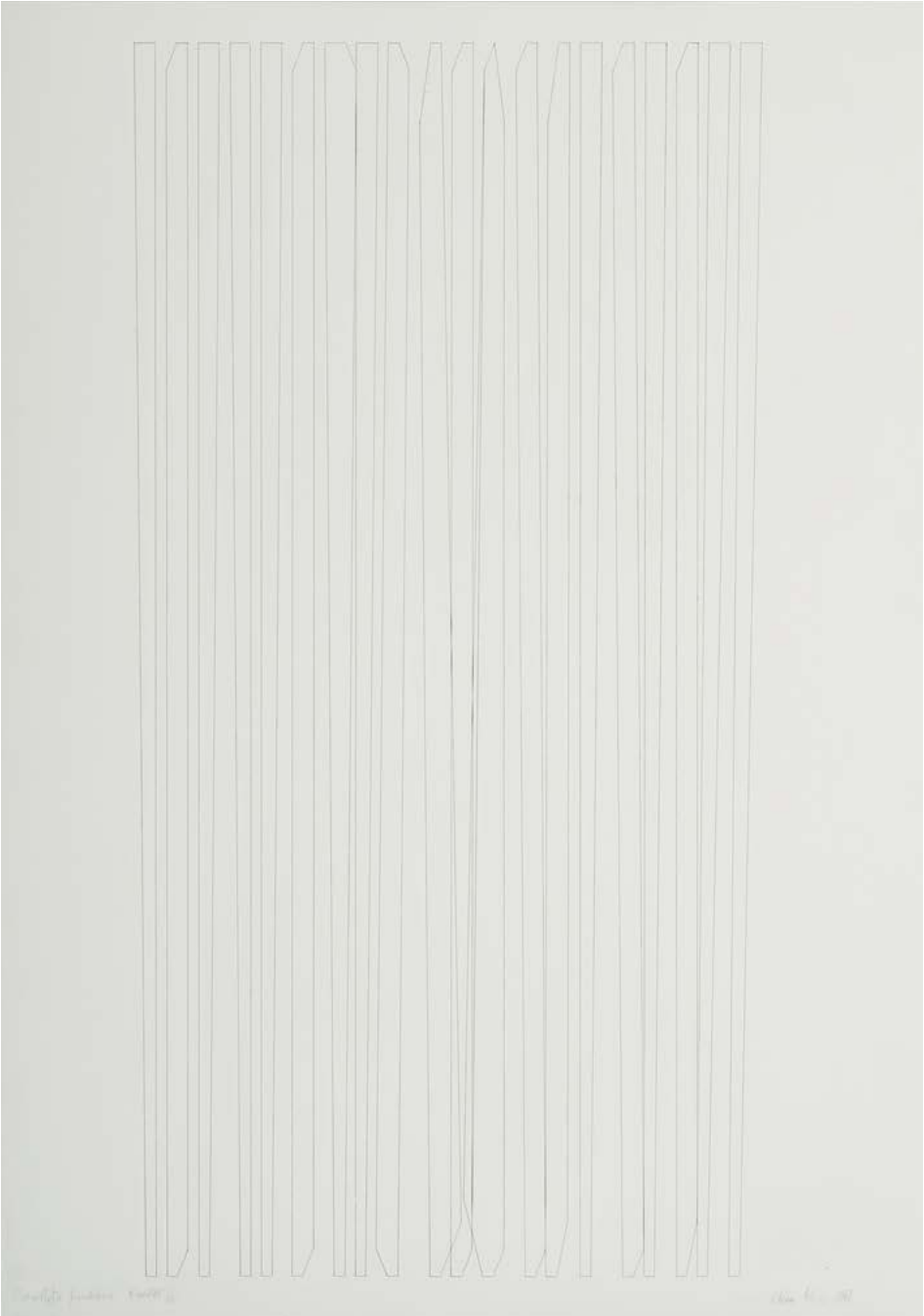
Robledo Palop, Joan (2011). “La desaparición de la imagen. Conversación con Elena Asins (Premio Nacional de Artes Plásticas 2011)”. *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 2011, vol. 4, p. 43-52.



Elena Asins

Sense Títol. 1982
Tinta xinesa sobre paper. 62 x 284 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Sin Título. 1982
Tinta china sobre papel. 62 x 284 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



Elena Asins

Quartet Prussià. 1975
Tinta xinesa sobre paper. 100 x 72 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Cuarteto Prusiano. 1975
Tinta china sobre papel. 100 x 72 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



Com tantes vesprades blavoses, passàvem juntes hores i hores. Tant a Radissa com a les nostres amigues canines, Luna i Bonita, ens agradava quedar per a veure la transició lumínica del cel de dia a cel de nit. Guardàvem llargues estones de silenci. Escoltàvem sense parlar amb paraules, féiem alguna fotografia de l'aire i, assentant l'ànima-campament, ens preparàvem per a l'espectacle que ens oferiria aquell nou badall.

Perquè la vetlada assolira la màxima redonesa, era inevitable que Radissa, amb tan sols 18 anys, improvisara i deixara anar alguna de les seues preguntes amb premi. No he sabut mai si l'origen de la seua inspiració era fruit del contacte directe amb la bellesa estel·lar, de la seua maduresa existencial o si es preparava una mena d'inventari de curiositats evolutives, però aquella sapiència havia de vindre d'algun lloc. De fet, quasi sempre aconseguia fer-me somriure des de la meua terrassa interior i, fins i tot, algun dia amb sort la meua ment es deixava acaronar i, alleujada, deixava caure al buit algun nuc contrafet.

Patricia Bonet

Arrels i ànimes. 2022
Tècnica mixta sobre tela. 115 x 180 cm. (x2)
Col·lecció particular

Raíces y almas. 2022
Tècnica mixta sobre tela. 115 x 180 cm. (x2)
Colección particular



R_ Dignes, Alba, en quin moment es trenca la Unió?
Quin tràngol podria disculpar l'abandó de mare?
Quina noble raó justificaria la distància de l'abraçada a pare?
En quina sensata situació els nostres germans deixarien de ser-ho?
Jo mateixa, digues, Alba, en quin moment deixaria jo de recordar qui soc?

A_ Deixar de ser, tornar-se transparent, levitar ingràvid, com la llum del Sol, com l'aroma de la tarongina mediterrània, com l'estrela que traça rums cap a enlloc, eixa llar amb la porta oberta. Principi i destí.

R_ I què passa quan el cor ens deixa de palpitari?
Desaparec? Transite? O simplement m'eternitze?
No em vull pas quedar als llimbs.

A_ No ho sé, Radissa. Cada cor sent diferent, però potser

jo, hui, m'atreviria a confessar que per a respirar necessite deixar anar. Amollar. Deixar que el passat s'esvaïsca ben arrere, que s'acomode en el cèlebre espai de la memòria o bé que s'independitze de la meua presència. Respirar. Botar. Viure més lleugera, amb present o sense present, més oberta a la naturalitat amb què se succeïxen els cels. Amollant cadenes i alliberant cotilles. Sense pors ni rancors, sense capritxos, sense desitjos, sense ni tan sols somnis. Sense més temps que l'aire que respire. Sense molta més roba. Nua. Connectada a la Terra. Sentint les arrels amb els peus. Sent aigua i sent fang. No hi ha més ni menys. Res per cercar, res per perseguir, res per acumular, res per renunciar. En tinc prou amb aprendre a amollar per a poder sentir de prop el vol.

R_ Però, llavors, cal morir per a viure?

A_ Pot ser que per a viure calga bategar; que per a bategar calga estimar; que per a estimar calga viure; que per a viure calga creure; que per a creure calga intuir; que per a intuir calga bategar i que per a bategar calga respirar mentre continues caminant.

R_ Caminant?

A_ Sí, caminant amb els peus o amb les mans. Ferm sobre l'aigua. Caminar. Botar murs. Crear des d'eixe amor que fa possible la tornada a casa, per abrupte que trobem el camí, per mes dubtes que ens isquen en caminar. Creant sendes sense dreceres a fi de poder veure les vistes, aprendre de la cosa mundana, reconèixer el nostre ésser i habitar en este cos que és ta casa i que és també el teu temple. Sí, caminant.

R_ No ho entenc.

A_ No hi penses.

No és tampoc tan important.

Gaudim de les llunes i de les estrelles.

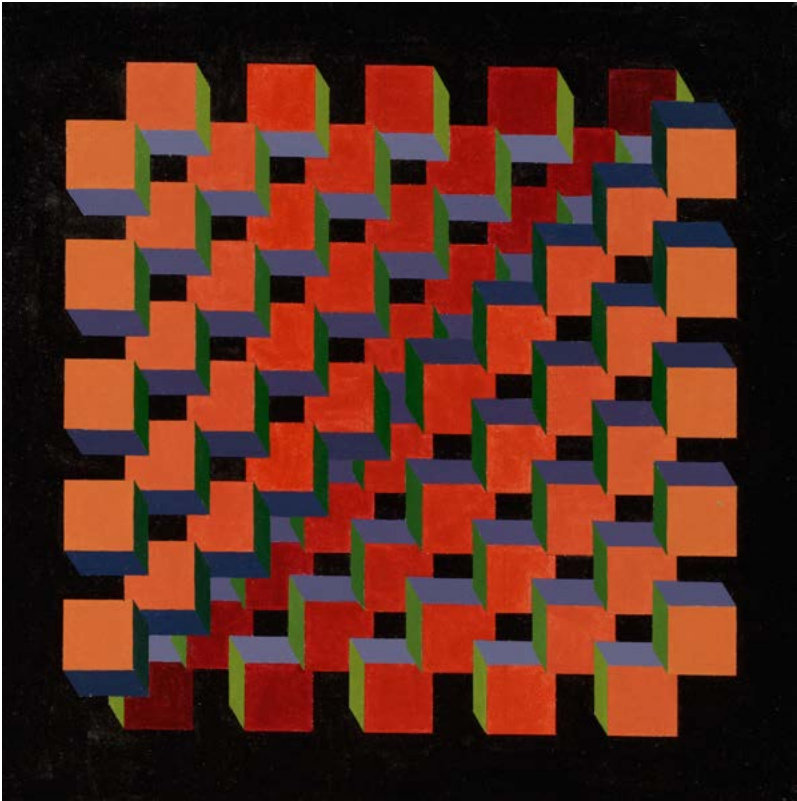
Deixem escapar tots eixos rastres que s'esvaïxen en intentar atrapar-los.

(Sinopsi d'*Arrels i ànimes*. Patricia Bonet. Benicàssim, desembre del 2022).

Monika Buch

Sense títol. 1974
Acrílic sobre taula. 49 x 49 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Sin título. 1974
Acrílico sobre tabla. 49 x 49 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



Per a un artista és important poder treballar amb tranquil·litat al seu estudi i continuar desenvolupant noves idees. Però potser és més important poder ensenyar i explicar què fa. És una gran alegria veure els quadres en una bella exposició i enraonar amb persones que els aprecien.

Des de fa uns quants anys s'ocupa de la meua obra la galeria de Rafael Ortiz, on Rosalía i Rafael són els qui continuen mostrant els meus treballs, tant a Espanya com en les fires internacionals en què participen.

Em sent contenta i feliç de tindre tan bons amics que donen a conèixer el que faig.

Monika Buch

Després d'unes quantes dècades treballant en silenci i amb constància a Utrecht, ciutat on residisc, vaig rebre a final de l'any 2014 un correu electrònic de la galeria gironina de Richard van der Aa, en què em preguntaven si conservava algunes peces que vaig fer entre els anys 1956-1958 a la Hochschule für Gestaltung d'Ulm. Eixos treballs en guaix sobre paper, recordava haver-los donats quasi tots, anys arrere, a l'arxiu de l'escola Hochschule für Gestaltung. Més tard vaig pensar que potser encara en conservava uns quants que vaig fer en el curs de Tomás Maldonado els anys 1956-1957. Estes obres van participar en una exposició i me les van tornar després de la donació a Ulm. Richard em va posar en contacte amb José de la Mano, galerista interessat a mostrar el meu treball al seu espai de Madrid. Així, en el següent viatge que faig a València porte vint obres. Richard i José de la Mano van anar a Paterna a veure-les. Així és com es va muntar la meua primera exposició el 2015 a Madrid entre els mesos de febrer a abril. Per a mi va ser un gran què poder mostrar la meua obra. La meua filla, Alenca Mulder, arquitecta igual que el meu marit, Bertus, em va acompanyar a la inauguració. Una bella mostra molt emocionant en què vam gaudir molt.

A Holanda vaig fer unes quantes exposicions, tant col·lectives com individuals, però la meua relació era més intensa amb l'àmbit de l'arquitectura que no amb el de les arts plàstiques a causa de la professió del meu marit, Bertus Mulder, qui anys arrere va treballar amb Gerrit Rietveld. Els meus contactes artístics a Espanya eren inexistents perquè me'n vaig anar molt jove a estudiar a l'estranger.

Javier B. Martín, col·leccionista i director de la Col·lecció Ars Citerior, va visitar la meua exposició a Madrid i va adquirir una obra. Mesos més tard va anar amb la muller a Paterna a conèixer-nos. A partir d'aquella reunió i d'altres que vingueren després es va anar forjant una bona amistat entre nosaltres.

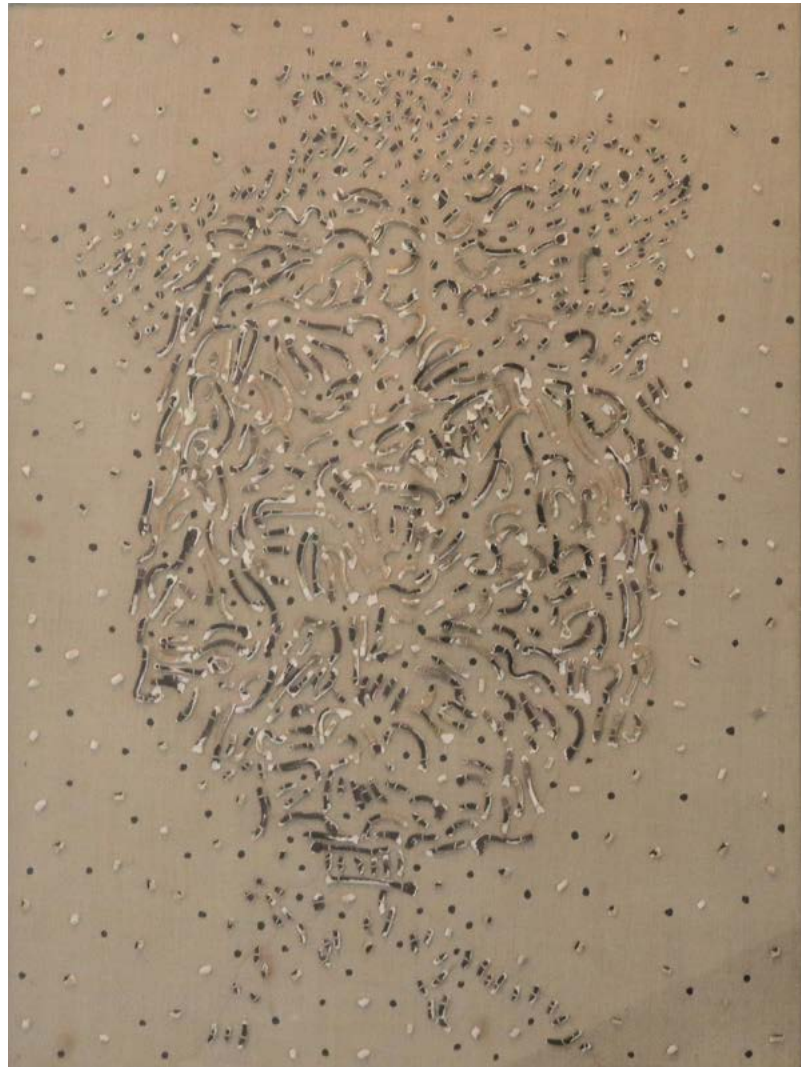
Javier va buscar sales on jo poguera mostrar els meus treballs guardats a casa durant sis dècades i vaig aconseguir en el transcurs de tres anys fer nou exposicions individuals, dos en sales institucionals, Museu de la Universitat d'Alacant i Fundació Chirivella Soriano a València, i set mostres en galeries d'art repartides per diverses províncies, Galería Punto (València), Galería Siboney (Santander), Galería Iturría (Cadaqués), Galeria Pep Llabrés (Palma), Galería Juan Risso (Madrid) i les dos galeries que té Rafael Ortiz, l'una a Madrid i l'altra a Sevilla. L'amistat amb Javier és per a mi una cosa molt especial, ha sigut com un gran regal que no podia imaginar als meus anys. Em sent molt feliç de tindre'l com a amic.



Carmen Calvo

Sense títol. Sèrie Retrats. 1984
Tècnica mixta amb fang i terra. 81 x 65 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Sin título. Serie Retratos. 1984
Técnica mixta con barro y tierra. 81 x 65 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



L'OBJECTE: UNA EXCUSA PER A PINTAR

Les meues primeres obres daten de 1969. De llavors ençà he continuat treballant sense parar. Poder triar en la vida, en el meu cas la pintura i la independència personal, és una gran sort, encara que vaja acompanyada d'incertesa. No és fàcil per a una dona viure d'esta professió.

Tot i que sempre he treballat en altres oficis per a poder viure, eixos oficis també m'han donat la facilitat de poder acoblar-los als meus projectes, per exemple, la ceràmica, la publicitat i la decoració.

Com a dona no ho vaig tindre fàcil i continue sense tindre-ho fàcil a hores d'ara. Amb una trajectòria llarga i sent d'una generació que vam lluitar per ser independents i per tantes altres coses, encara queda camí per recórrer.

El meu projecte, la pintura, partix de la idea del concepte que l'art es pot expressar de maneres i amb matèries molt diverses: el fang, el guix, la ceràmica, el vidre, la fotografia, el ferro... Totes estes matèries clàssiques i que ens van ensenyar a l'Escola de Belles Arts de València, encara que en aquell temps hi havia un cert rebuig de tot allò que venia de l'àmbit acadèmic, després m'han servit i em servixen en l'actualitat.

L'objecte va entrar en el meu quefer plenament amb la instal·lació Una conversa que es va mostrar a la Biennal de Venècia en 1997, juntament amb obra de Joan Brossa. En l'actualitat està instal·lada al monestir de Sant Miquel i els Reis, a València. Peça que, juntament amb d'altres, he donat a la Generalitat Valenciana.

Obres anteriors com Silenci, que pertany al Reina Sofia de Madrid, tenen el mateix component de la multiplicació de peces diferents a l'infinit.

Tots estos muntatges (escultòrics) pensats perquè resten dins d'una sala, cobrixen el diàleg de pintura, volum sobre pla.

El món de l'objecte enclou un significat de matèria morta. Té connexions i mirades cap a l'escultura.

En termes generals, en tots els objectes apareixen continguts específics inconscients.

Traspassats a un nou mitjà: l'objecte permet a l'esperit re-bre'ls d'una forma diferent de l'original (Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, Madrid: Siruela, 2022).

L'objecte es reflectix en el meu treball projectant-se a través del volum, les llums i les ombres, i això és parlar del dibuix, que expressa misteri, i també incertesa, a causa de la presència.

En la vida, l'objecte estableix un vincle amb el temps, amb els records familiars, etc. i arriba a ser fetitxista.

La manca de nostàlgia que em porta a integrar-lo en el meu projecte és la visió de la pintura a través del diàleg que s'estableix amb l'objecte, li dona protagonisme i fa pensar en un acte de representació amb independència de l'existència real.

La introducció de la fotografia des de 1996 va ocórrer juntament amb la introducció d'altres matèries.

Els meus projectes estan vinculats entre si i reflectixen el món dels personatges anònims femenins i d'una societat vinculada a la meua memòria.

En l'apartat d'instal·lacions, d'intervencions públiques i privades, la individualitat de l'objecte fabricat per mi es multiplica com un acte de rebel·lió per a ocupar el seu lloc.



ELOGI DEL NO-SER QUE ÉS

No hi ha res que mate més que la vida. Per què, doncs, tant de pudor, tanta por de tractar amb la mort? L'arribada a la vida és un acte involuntari i no sempre feliç. Per contra, la mort pot ser voluntària i, per tant, un acte de llibertat i d'alliberament. Preparar-se per a la mort és consubstancial a la vida i deixar un rastre és inherent al desig humà. En els caserius del meu poble, els morts es colgaven ran mateix dels fonaments de la casa perquè continuaren protegint-la i la casa tenia, sempre, un camí que conduïa a un lloc sagrat. Els cossos, presents, el camí és el viatge i el cordó que unix dos estats del mateix jo.

María Teresa Beguiristáin

Teresa Cebrián

L'infinit dolor. 2015/18
Tècnica mixta. 145 x 45 x 45 cm.
Galería Rosa Santos

El infinito dolor. 2015/18
Tècnica mixta. 145 x 45 x 45 cm.
Galería Rosa Santos





Teresa Cháfer

Pluja d'aigua de mar. 2022
Tècnica mixta. 180 x 165 cm.
De l'Artista

Pluja d'aigua de mar. 2022
Tècnica mixta. 180 x 165 cm.
De la Artista



PLUJA D'AIGUA DE MAR - 2022

Passem lluna rere lluna buscant el nostre lloc, anhelant un espai que ens reconforte l'ésser i que ens guie fins a l'**estar**. Recorregut compassat en què l'acte de crear esdevé un camí de cerques i trobades. I és justament en eixe transcurs quan el fet artístic es transforma en un mitjà, l'art en un pont des de l'ésser fins a l'**estar** i la creació artística en el vehicle que ens re-construïx com a ésser humà, com a individu, com a dona.

Teresa Cháfer

Perpetu deambular entre l'ésser i l'**estar** que ens arrossega a un etern buscar... trobar... trobar. El paper dibuixat, la tela cosida, la imatge fotografiada, el metall fos, l'objecte trobat o la paraula escrita ens servixen per a transmutar la matèria i redefinir-la.

Etern vagar en què l'ànima es constreny i del cos raja aigua de mar en un intent fallit per omplir el buit de l'ésser i del poder **estar**. Pluja d'aigua salada que cau i que ens cobrix. Líquid etern que se'ns esmuny entre els dits i es filtra per les clivelles. Aigua que brolla del centre de l'ésser i recorre l'ànima a la recerca d'un lloc on habitar i **estar**.

Perenne transitar en què les paraules, en l'acte escrit, són l'estendard del nostre sentir i forgen el niu que ens dona recer. Un niu que, fragment a fragment, tros a tros, bocí a bocí, ompli de sentit el terra sota els peus i evita que ens afonem per la gravetat de la quotidianitat que ens atordix i que ens succiona.

Continu caminar en què el nostre ésser, com la nostra pell, va ple de rastres i ferides, de dolor d'absències i records des-dibuixats. I en un nou intent d'alenar altra vegada, cosim la matèria amb fils que ens tixen, ens construïxen i ens afaïçon-nen. Fils que apedacen l'ànima esfilagarsada puntada rere puntada. Fils que intenten lligar l'aigua que se'ns esmuny en un sempitern trobar per a retrobar-nos.

Ser tu. Ser altri. Ser ella. Ser elles. Ser jo.

Estar amb tu. Estar amb mi. Ésser.

*Teresa Cháfer
Catedràtica d'Escultura
de la Universitat Politècnica de València*



Carolina Ferrer
De la sèrie: El lloc de l'espera. 2022
Acrílic i resina epoxi / Alumini. 175 x 250 cm. (díptic)
De l'artista

De la serie: El lugar de la espera. 2022
Acrílico y resina epoxi / Aluminio. 175 x 250 cm. (díptico)
De la artista

EL LLOC DE L'ESPERA

“Tot estava com esperant alguna cosa...”, va dir Juan Preciado en arribar a Comala, aquell poble abandonat amb carrers deserts de la novel·la de Rulfo.

El lloc de l'espera és un lloc indefinit, inconsútil, imprecís, ambigu, de vacil·lació i d'incertesa, un indret on el temps s'atura o transcorre molt a poc a poc. És un moment de transformació, de canvi, de mudança. És un trànsit difícil; fins i tot un desafiament. És un lloc dicotòmic, ambivalent. Podria ser postludi i preludi alhora. És l'interstici que separa allò que acaba d'ocórrer d'allò que està a punt de succeir.



El lloc de l'espera versa sobre els moments de pausa, de reflexió, d'anàlisi... Pot ser el lloc de la calma, de la quietud pascaliana, de l'assossec, però també del desassossec, de la inquietud, de la intranquil·litat, de la impaciència. És el lloc del desconcert, fins i tot de l'extraviament, però també de l'anhel il·lusionant i prometedor. És el lloc de l'estranyesa i també de l'expectativa. És un lloc indeterminat, simbòlic i metafòric. És el lloc de la incertesa, però és també el paisatge de la possibilitat. El meu lloc de l'espera és, en realitat, un interludi, un entreacte, fins i tot una clivella; un quedar en suspens esperant que aparega un badallet, una obertura. És un espai de pròrroga, de suspensió, un lloc fronterer, *eixa línia que separa la paraula perduda de la paraula promesa* de la qual parlava Derrida. Però també pot ser un lloc de revelació on es retira el vel que encobrix la desconeixença; un lloc de descobriment. Ho vulguem o no, els artistes esperem sempre una història. El que desconeixia, al principi, era que la història que jo esperava era la mateixa espera.

El lloc de l'espera s'inserix dins de la poètica del buit que caracteritza i definix la meua obra. El buit com el lloc on la realitat s'expandix. Eixe lloc que, com que és infinit, sempre va ampliant la realitat de l'ésser. Arquitectures com a escenari; escenari com a prosce ni, però també com a atmosfera, quasi com a paisatge ideal, mental. O com va dir Juan Mayorga, escenari com una ocasió poètica.

Ensopida quietud dels espais buits on aparentment no succeïx res, atmosferes nues, llocs de quietud hipnòtica, espais introspectius, l'*aparent no-res* atrapat en un espai il·luminat, a penes esguitat per un objecte: una escala, una cadira, un penja-robes, una peça de roba (en este cas)... o per una figura o la seua ombra.

El lloc de l'espera és una escenografia muda, és —a la manera beckettiana— un acte sense paraules; un silenci que crida. El meu quadre deu el títol al llibre homònim de Sònia Hernández.

En el relat de Kafka *Davant de la llei*, el protagonista passa la vida esperant travessar una porta que només està destinada a ell i que no aconseguix passar mai. L'espera, doncs, com a condició essencial de l'ésser humà. L'espera com a parèntesi venturós? L'espera... plena de promeses? L'espera com a paisatge de la possibilitat? Potser la pintura és una espera eterna —a més d'un perpetu desig incomplert—, la d'esperar que succeïska el miracle d'atrapar eixa idea que et ronda pel cap. I els quadres..., potser els quadres són —com va dir Olvido Valdés— llocs rars on es va alçant la vida.



Juana Francés

Horcajo. 1962
Tècnica mixta. 73 x 92 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Horcajo. 1962
Tècnica mixta. 73 x 92 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



Juana Francés



Juana Francés

Operació-operant. 1979/81
Tècnica mixta. 85 x 104 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Operación-operante. 1979/81
Tècnica mixta. 85 x 104 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

JUANA FRANCÉS (Alacant 1924-Madrid 1990)

Juana Francés va formar part de la generació de postguerra i l'única dona integrada en el grup El Paso. Decantada per l'abstracció informal i activa, sabé incorporar la modernitat internacional a l'espanyola.

Superats els estudis de Belles Arts, té una primera etapa entre 1950 i 1953 en què crea una pintura d'aparent senzillesa, figures idealitzades d'aires simbòlics en què es fa notar un cert gust per la geometria i la textura. A partir de 1951-1952 treballa algunes peces amb la tècnica mural, l'encàustica, i s'anticipa a artistes tan reconeguts com Jasper Jones i l'espanyol Modest Cuixart després de l'etapa de Dau al Set.

La seua presència en el mític curs "Art abstracte", impartit a la Universitat d'Estiu Menéndez Pelayo de Santander, repercutirà fonament entre els joves artistes presents i serà un dels gran esperons de la gran eclosió de l'abstracció a Espanya.



Fuencisla Francés

Sense títol. 2021
Collage i oli sobre tela. 192 x 192 cm.
Col·lecció particular

Sin título. 2021
Collage y óleo sobre tela. 192 x 192 cm.
Colección particular

TRAVESSIA

Observant pots obrir un camí, un punt de vista, una manera de percebre la realitat en què prescindixes a vegades dels aspectes de possibilitat.

Vivim envoltats de formes, línies, lletres, sons, informació... un terreny per a entendre nous equilibris, un camí propi. Amb les instal·lacions que faig des de 1986 pots endinsar-te en eixe espai provocat també amb el so, tot t'embolcalla, buits abstractes amb ferros, persianes, fusta, un trajecte on és fàcil que t'hi perdes, són espais comuns que provoquen el conjunt, afegir variacions a una travessia aportades per atzar, també amb els enigmes trobes retorns, múltiples fils, una lògica aleatòria, un altre ordre.

Sovint faig composicions suspeses.

“L'artista renuncia a la part artesanal com a argument essencial. És sobretot la preparació, la reflexió sobre les obres, l'exploració de les possibilitats, la complexitat d'una obra”.
Marcel Duchamp.

El fragment és un argument important en el meu quefer, un reciclatge del que faig, dibuixe amb el tall, amb activitat manual sobre el paper, amb tisoires en la tela, aparença de terra les textures, restes de fang, pedra... Allò que altera formes, amb l'aigua, l'aire i el temps.

La mirada pot aturar-se en eixe trajecte, una incògnita permanent amb què assimilem la realitat. “Qualsevol cosa es torna més interessant si la mires durant prou temps”, diu Flaubert.



El mateix concepte amb la cosa fragmentària. El primer traç de pinzell és el que ordena. Vaig modificant, alterant segons el comportament en el procés de construir, un joc amb l'atzar, mai amb esbossos, directe amb el traç, amb el fragment.

Saber reconduir els errors que et portaran a un altre joc és un argument que use. “Les coses imprevistes, quan no són una catàstrofe, duen alegries”, ens diu Peter Hanke.

L'arquitectura és important en el meu quefer, l'obra cobra un altre sentit, a vegades el fragment esclata en múltiples grandàries, busca altres espais, fora del límit, sobre el mur, són formes diferents amb eixes arquitectures. He procurat escoltar el que et conta la geometria d'una presó, en antics graners, una albereda, una església, el buc d'una escala, un claustre... L'obra experimenta una metamorfosi sorprenent que potser no pot interessar.

Tot és aprofitat amb intenció d'intermitència. Vivim en un món fragmentari amb lectures infinites.

“L'art és allò que fa la vida més interessant que l'art”.
Robert Filliou.

Fuencisla Francés



Jacinta Gil

Sense Títol. 1958
Tècnica mixta. 42 x 50 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Sin Título. 1958
Tècnica mixta. 42 x 50 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Jacinta Gil

Butlletí informat. 1958
Oli i collage. 122 x 65 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Boletín informado. 1958
Óleo y collage. 122 x 65 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



JACINTA GIL RONCALÉS (1917-2014)

Esta pintora valenciana que pertany a la generació de post-guerra és un dels màxims referents de les avantguardes artístiques. El seu paper com a fundadora i integrant del Grupo Z i el Grup Parpalló la situen dins dels moviments culturals que en aquella època maldaven per la llibertat creadora a través d'accions que fructificaren en una extensa obra pictòrica que porta el segell de l'expressionisme, sobre-tot cap a un expressionisme abstracte. Al llarg de les diverses i variades etapes es mostra com una artista de fort esperit crític, amb una orientació teòrica que beu dels escrits del pintor Manuel Gil (el seu marit).

L'evolució de Jacinta Gil comença amb una pràctica molt congruent del figurativisme fins que s'adherix a la pràctica informalista, dins del context de la polèmica que, des de 1951, apareix a Espanya al voltant de l'art abstracte i la seua legitimitat.

Jacinta Gil

Cap a l'any 1960 es va distanciant del Grup Parpalló al mateix temps que comença a implicar-se més en activitats polítiques. Feminista i progressista, en 1962 la detenen per vinculació amb el Partit Comunista, experiència que va incloure en els seus diaris, publicats l'any 2000. A partir d'esta experiència vital, en les seues obres s'intensifica la càrrega crítica, reflex d'un fondo compromís social.

“Sempre he tingut tendència a la crítica social. En els anys més abundants de la meua obra he tendit a denunciar fets ocorreguts en el moment” (Jacinta Gil Roncalés).

La seua carrera està definida per una recerca plàstica constant ja des del principi, marcat per la figuració (1951-1952), passant per una important tècnica informalista. La seua obra de tipus informalista es configura a través de taques, degoteig de pintura i materials extrapictòrics, que a través de la improvisació i el gest representa la part més visceral de l'obra, sense deixar de banda el traç ràpid i àgil. Enclou un cert grau de densitat i atmosfera, ajunta diversos elements i produïx una pintura matèrica, quasi onírica. Expressivitat en els gestos de gran força i energia, vitalitat d'incisos, gestos i textures que traduïxen el seu inconformisme crític i una protesta personal contra la violència de la situació social i política d'Espanya. La trajectòria de Jacinta Gil es convertix en una vivència personal, en un testimoni atge autèntic de les tendències pictòriques al llarg de sis dècades (1940-2003). La seua obra oferix una expressió abstracta lírica, juntament amb una figuració social, irònica i simbòlica, pròpia d'un artista compromesa amb el seu temps.

Chavarri, Raúl (1976). *Artistas españolas contemporáneas*, Madrid, Gavar.

Muñoz López, Pilar (2003). *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Ed. Síntesis



M'interessa molt la mirada de l'exterior, que cada quadre tinga mirades i emocions diferents: ací hi ha la llibertat de l'obra d'art. La sensació del que pintes és única, però la sensació que rep cada persona també ho és. L'art és un fet obert en què allò que s'ha de veure reflectit és l'interior de cada espectador, no sols l'interior de l'artista.

L'art és la síntesi de la realitat. A partir d'un motiu intern que per a mi té molta força i m'atrapa. Treballo el quadre en un intent d'atrapar el somni que porte dins.

Sempre m'ha interessat el color i la pintura com a matèria: pense que això dona tota la llibertat per a fer el que vulgues. En art, més enllà del mitjà emprat, el que compta és la capacitat per a transmetre emocions i aconseguir una obra intensa i plena. La pintura és una eina conceptual que al mateix temps té una immediatesa insubstituïble on és present el cos i la passió de la mirada.

Geometria oberta, espai-membrana i mite. Treballo amb formes molt primitives. Pose una mica de caos en eixa geometria urbana on vivim i la transforme en una geometria càlida.

Crear una connexió entre la forma interior i el gest que done lloc a una nova presència. La silueta del somiador que pensa en noves composicions i formes. Com si foren mons pròxims quant a la capacitat de creació d'imatges. M'interessa la fluïdesa de la imatge pictòrica. És com un joc de mirades i sensacions.

M'interessa la pintura com a procés d'abstracció simbòlica. Formen part de mi un seguit de formes: m'apodere d'estes formes. Per a mi, les formes sintetitzades em donen llibertat per a treballar el quadre d'una manera abstracta. La dialèctica figura/fons estableix una tensió sempre viva: en metamorfosi cromàtica. Diverses capes: una part més simbòlica conviu amb una altra de més abstracta i gestual. A més, després hi ha el vessant més geomètric, que és el que compon el quadre. Tot això se superposa en una mateixa obra, en una superfície plana que té un recorregut mental.

Una altra característica és la mescla entre figuració com a síntesi de formes i l'abstracció com el resultat de passades successives que van acarant el color en la superfície i el desplacen. Sempre he pensat que en l'encreuament entre processos d'abstracció i figuració hi ha una energia especial.

Coordenades sensorials que vibren. El fil de la vida, la línia que s'expandix en ondulacions lliures. Hi ha un desig de mirar, la imaginació de l'espectador completa el quadre.

L'ombra és un buit i també és un mur. L'ombra es pot fer molt densa i esclafar la superfície. L'ombra no té detall, és un contorn que pot ser el del buit. L'ombra pesa. La definició figura-fons suscita moltes paradoxes. Es poden situar també en un cert llindar de visibilitat mínima. L'ombra és la màxima economia de definició de la figura.

Espai en espill. Un espai de captura d'imatges que són retornades amb diverses mirades. Les peces estan formades per estrats: com una fusió de diversos registres on la línia, l'espai, la taca, l'atzar, el ritme, el contorn i la saturació de la matèria conflueixen fins a crear una tensió dinàmica en la superfície en un viatge sensorial des del substrat fins a l'epidermis visual. Llavors tinc la sensació que el quadre és viu i que va en cerca d'altres mirades.

Pintura com a hàbitat. Quan parlo d'espai, parlo d'una cosa real i també d'una dansa física i mental. El que més m'interessa és on puc deixar en llibertat tots els moviments del cos, treballar amb les mans, acariciar la pintura, donar-li eixa part sensual i gaudir d'eixe plaer. La pintura és un espai real. Es considera que la pintura és un espai delimitat on la ment treballa; però també és un espai real on la persona es pot introduir, quasi físicament.

M'agrada molt el gran format perquè per a mi significa treballar amb tot el cos. Amb els formats xicotets cal contindre's, fer exercicis per a dominar l'espai que et constreny i et limita. Gaudisc sentint que penetre dins del mateix quadre com si jo mateixa en formara part. És com si m'introduïra amb tot el cos en l'espai.

Com que des del principi he treballat en grans formats, sempre m'he sentit a l'interior d'una *pintura expandida*. Crec que la pintura crea un cert entorn i una determinada atmosfera.

Quan pinto, penetre en el quadre com si fora una acció en la qual m'agradaria que l'espectador participara. La pintura és un espai real i absolutament tangible definit per l'expressivitat de la matèria. La pintura és un espai que pot ser habitat per tot aquell que s'hi acoste.

Un espai de captura d'imatges que són retornades amb diverses mirades. Apareixen moltes cintes que recorren l'obra, com espais oberts que s'expandixen i que volen reinventar l'espai del quadre. No és molt concret: són sensacions, una cosa ondulant, aquàtica.

Estic treballant amb formes molt primitives, pose una mica de caos en la geometria urbana en què vivim i la transforme en una geometria calenta. La creació d'una connexió entre la forma interior i el gest dona lloc a una nova forma.

Pensar en cercle. És l'element geomètric que més m'interessa perquè és un element en què tot es crea, que fa que tot gire, que conté l'energia perquè tot siga nou. És la tornada a la natura en la circularitat de la vida.

Les formes sintetitzades em donen llibertat per a treballar el quadre d'una manera abstracta. La dialèctica figura/fons estableix una tensió viva en una metamorfosi cromàtica. Divereses capes: la més simbòlica conviu al costat d'una altra que és més abstracta i gestual.

Hi ha una dimensió física, una immediatesa corporal que fa de la pintura un mitjà clau, decisiu, per la possibilitat d'expressar-te en llibertat.

Per a mi, el recinte del quadre és un espai on viu el pensament i l'acció del temps. Treballe amb una idea i amb la dansa que es produïx en el moment de pintar. Per això per a mi és important la dimensió que permeta penetrar en eixe espai.

El color actua per interacció, vibració i contrast... Existix individualment, aïllat com un territori específic, però l'interessant és quan estableix diàlegs encreuats, quan conviu amb d'altres i s'hi estableixen fèrtils reverberacions. El color és l'element que realment crea el quadre. Hi ha el pensament que dirigeix la mà i el color que crea les formes...

Va haver-hi un moment en què havia de tindre un determinat color a mà... Apareixia i desapareixia, però quan el color existia era davall d'altres capes. M'interessa la sensació de color com a irradiació. Com s'habita el color?

Hi ha un pensament espiral que torna una vegada i altra. Enrevoltadora acció del llenguatge i la paraula. Les paraules són traços en l'aire. Els signes i dibuixos són ombres. Este viatge mental és també un viatge real (el cos ens acompanya).

La iconografia personal es forma amb estrats de diversos moments. Un vocabulari simbòlic amb unes determinades formes o estructures. Hi ha textures visuals, ritmes de composició, aprenentatge i recorreguts, unes certes recurrències. Espai en espiral, consciència del volum, geometria activa, laberints del traç. Registre visual en forma d'ondes, arrossegaments i passades, siluetes i contorns, vibració del gest, superfícies amb degradacions i contrastos cromàtics.

Tal vegada hi ha un espai que ho amalgama tot, com un vòrtex creatiu. Potser la pintura és eixe lloc on poden fermentar totes eixes energies contradictòries. El cos és un depòsit d'emocions i la imaginació pictòrica pot traslladar eixes sensacions.

Menchu Lamas

Reixa. 1996
Oli sobre tela. 146 x 114 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Reixa. 1996
Óleo sobre tela. 146 x 114 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano





Equipo Límite

Cha, cha, cha pels meus caragols. 1991
Tècnica mixta sobre taula. 176 x 130 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Cha, cha, cha por mis caracoles. 1991
Tècnica mixta sobre tabla. 176 x 130 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano



Cari Roig (Equipo Límite)

CUQUI I CARI

<< Perfectas, imperfectas, pero de edición limitada >>

Equip valencià, entusiasme pels colors, riures i ironia. Entre sentit i sense sentit.

Quins moments compartits, creacions, viatges. Seriosos i alegres.

U, u, u, a e i o u. Uf!, grans artistes creant sempre, beneint la creativitat.

Immerses en la imatgeria popular i el bon fer.

Poderoses, polèmiques, positives, guilopes, potencien la picardia en les seues obres i títols. Però jugant.

Oh! visca!, obres amb esbossos i sense esbossos, compartides, en què oferim el nostre sentir.
<<El pollo de Enero para Julio es tomatero>
<<La mujer y el vidrio siempre en peligro>>
<<Sus ojos y sus oídos merecen lo mejor>>
<<Albondigas a la vascongada>>

Lliures en la creació. Llançadores d'obres explosives.

Ideals, intuïtives, interessades per la cultura *kitsch*, *pop*, *pin-ups*, nines... i iconografia il·limitada.

Molts materials i compres. Maletes, bosses i vitrines plenes d'objectes. Múltiples exposicions.

Identitat. Imprimir fotocòpies per a formar grans *collages* que després pintem.

Temprança. Toreres, teixidores, temeràries, tendres, àcides contertulianes entre totes dos.

Encontre fortuït de Cuqui i Cari a l'Institut. Conso-liden l'equip a la Facultat de Belles Arts i ara es tornen a trobar al Museu de la Ciutat gràcies al patrocini de l'Excm. Ajuntament de València i la Fundació Chirivella Soriano en l'exposició "Elles" que reünix grans artistes.

Jo pinte
Tu pintes
Ells pinten
Elles pinte

 Cari Roig 2022
(excomponent de l'Equipo Límite)



Equipo Límite

Causas del cor. 2003
Tècnica mixta sobre lli. 89 x 116 cm.
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Causas del corazón. 2003
Tècnica mixta sobre lino. 89 x 116 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

UN CAMÍ SENSE RETORN

Era 1937. L'esclat pròxim d'una bomba aèria fa caure ma mare del llit on acaba de nàixer. Sa mare i el mateix llit van darrere; és a dir, damunt. Soc descendent d'estes dones que van patir la guerra civil espanyola, la postguerra i, a més, en un context de notable davallada de drets. Malgrat tot, ens van ensenyar a tindre valentia i determinació per a avançar, ens van ensenyar a tindre somnis, projectes de vida i, sobretot, a creure en nosaltres mateixes.

Em vaig educar en escoles militars i la meua infància va transcórrer en eixos ambients grisos de caserna. Encara conserve dibuixos que copiava de la pissarra des dels tres anys, tots dedicats al Generalíssim Franco i a la Santa Església Catòlica. Vaig aprendre a dibuixar amb eixos dibuixos. Tenia fascinada la professora perquè, segons deia, jo els feia millor. De manera que van dir a la mare "esta xiqueta s'ha de dedicar a l'art", i així ho vaig fer.

Avorrida de la rutina, quan tenia deu anys vaig començar a dibuixar historietes eròtiques que em venien inspirades d'escenes que veia a la platja, en les vacances d'estiu. Eren dibuixos que després venia per unes poques pessetes als xics de classe i que em van servir per a fer-me visible. Si m'hagueren descobert, hauria rebut de valent.

En l'època de l'institut vaig començar a relacionar-me amb gent progressista i a sentir música dels cantautors de l'època. Per fi vaig trobar un lloc on encaixava.



Quan estudiava Belles Arts a la universitat, en el segon curs vaig conèixer Carmen Roig, amb qui vam formar l'Equipo Límite. Començarem jugant, soltant el que portàvem dins. Carmen havia estudiat en una escola de monges, de manera que també tenia el seu què. Era el final dels anys huitanta, el final de la *moguda* i les festes disbauxades. Véiem molt de cinema independent i Almodóvar triomfava a Espanya. Jo era fan de *Blade Runner*. Combinàvem eixa barreja amb pentinats impossibles i roba divertida. Va ser una època de transgressió, de molta faena i de molt de riure. Però sobretot, d'alliberament.

Equipo Límite va durar quinze anys durant els quals evolucionàrem juntes. Teníem gustos i interessos molt similars. Havíem rebut la mateixa formació. Sense adonar-nos-en, ens havíem introduït en el món de l'art i de les galeries d'art de manera professional.

En les primeres obres aprofitàvem imatges d'anuncis antics de principi del segle XX on es mostrava la imatge ridícula d'una dona submissa que no podia aspirar sinó a dedicar-se a tindre cura de la casa i de la família. Imatges, d'una banda còmiques, però d'altra banda dramàtiques. Este va ser

Cuqui Guillén (Equipo Límite)

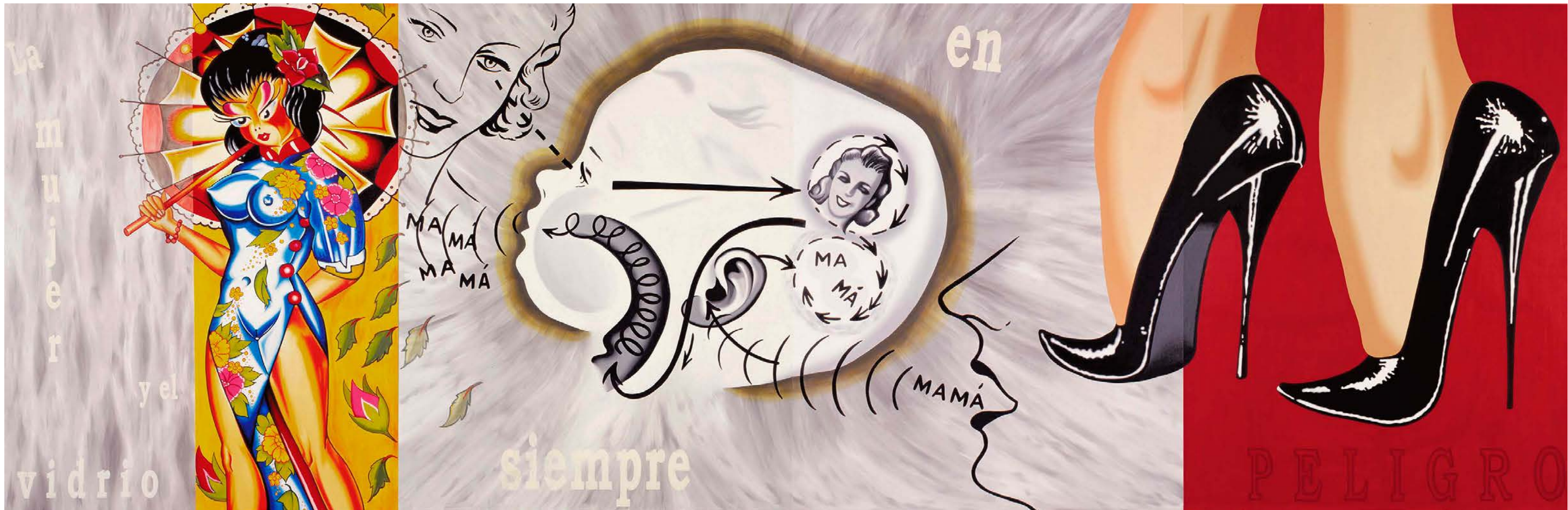
l'origen, provocar riure, ironitzar, i alhora donar a entendre que les dones ens alliberàvem d'allò que a les nostres mares i àvies no els van permetre alliberar-se. Una llibertat per a viure, per a entendre i practicar la sexualitat, per a crear i, sobretot, una llibertat per a triar. En definitiva, llibertat per a tindre igualtat.

A poc a poc ens vam ficar en una voràgine de recerca d'imatges (no digitals, és clar) que rescatàvem de mostoses botigues de premsa de segona mà que encara hi havia en els noranta pel centre de València i que hui han desaparegut. També espigolàvem en llibreries de vell, en mercats ambulants, en els nostres viatges... i en els records d'infància, en contes, etiquetes, propagandes... rememorant aquella infància dels anys setanta que, malgrat tot, va ser feliç per a nosaltres.

Vam arribar a l'erotisme a través del cinema, és clar, però sobretot a través del món del còmic, d'eixe còmic creat generalment per hòmens per a hòmens i que nosaltres vam capgirar. Les nostres dones es mostraven poderoses, dominants i castigadores. Ara duïen la vara de comandament. Elles triaven i presumien del seu propi alliberament sexual.

Des del principi i al llarg de la nostra trajectòria, els nostres referents, orientacions i influències van ser abundants i molt diversos. Alguns eren pròxims, com ara professors, artistes i amics, el valor dels quals ens ha acompanyat també en la part vivencial fins ara. Fins i tot els qui ja no hi són. I d'altres que, tot i no haver-los coneguts personalment, són referències que formen part de la nostra genealogia com a artistes. No escau ara esmentar-los a tots. Però els que són, ja es donaran per al·ludits. Gràcies a tots.

Cuqui Guillén (Equipo Límite)
València, setembre del 2022



Equipo Límite

Després de la dutxa és el moment!. 1999
 Mixta sobre lli. 190 x 580 cm. (políptic)
 Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Después de la ducha es el momento!. 1999
 Mixta sobre lino. 190 x 580 cm. (políptico)
 Colección Fundación Chirivella Soriano



© Foto José Latorre

ÁNGELES MARCO (València 1947-2008)

Ángeles Marco és una de les principals figures responsables de la renovació del panorama de l'escultura espanyola des dels anys huitanta. Va pertànyer a la generació que transformà la plàstica escultòrica i que es va denominar Nova Escultura Espanyola, juntament amb artistes com Juan Muñoz, Jaume Plensa, Miquel Navarro, Susana Solano, Eva Lootz, Cristina Iglesias, etc.

Minimalisme, constructivisme i art conceptual són algunes de les referències reflectides en les seues escultures i instal·lacions. Desplega la seua carrera artística a través d'un llenguatge molt pròxim a l'arquitectura.

Les sèries van ser l'eix vertebrador del seu quefer artístic, com també dels seus processos d'articulació i seriació de cadascuna de les peces. L'ús de materials i elements relatius a l'arquitectura ha sigut una constant en el seu treball. Així, usa el ferro com a estructura sustentadora i a través de diverses escales produïx un cert joc visual, estètic i compositiu. És en 1973 quan crea la sèrie "Modular" que es pogué veure per primera vegada a l'exposició individual muntada al Col·legi d'Arquitectes de València i Múrcia un any després. D'esta manera, Marco participa en la denominada segona generació de l'art geomètric valencià, de filiació constructivista (Isabel Tejada; Maria Jesús Folch, 2018).

L'artista compon petites escultures que inclouen elements industrials en la forja i en la fosa, com el ferro galvanitzat. Els mòduls representen diverses figures geomètriques sobre les quals crea dobles i trencaments que unifica a partir de nexes que provenen de la mateixa construcció, i deixa com a resultat final figures complexes compostes de diverses peces que es van reproduint en l'espai. Així, com que l'obra no té una forma definida, permet un gran nombre de modulacions en la presentació, aspecte que entronca amb els discursos postminimalistes de l'escultura en el camp expandit.

No és fins a la irrupció de la sèrie titulada "Espais ambigus" (1981-1985) que trobem l'essència del llenguatge escultòric d'Ángeles Marco i de la seua personal poètica. Per a Juan Ramón Escribá, esta sèrie es compon d'"estranyes relleus grisencs sobre xapa metàl·lica i despallats ja del cromatisme de les obres modulares del període anterior, amb els quals l'artista abordava problemàtiques nuclears com l'ambigüitat i la transgressió perceptiva de l'espectador, la idea de camuflatge o la capacitat de la mateixa obra d'accionar estímuls visuals i expressius que conduïen a desenvolupaments conceptuals sobre el vertigen de la seua sèrie "Salt al buit".

Durant el període que transcorre entre 1987 i 1989 treballa al mateix temps en dos sèries escultòriques estretament connectades entre si. Són les sèries "El trànsit" i "Salt al buit". Romà de la Calle qualifica la narrativa visual que així es generava de "fortament fragmentària, per la instantaneïtat d'impactes intermitents que el subjecte viu i experimenta. Però alhora també rotunda, sobretot per les diverses possibilitats combinatòries a què les mateixes peces i elements anaven donant lloc".

La dècada dels noranta dona pas a nous camins de recerca. En el transcurs del seu procés, la seua escultura es va teatralitzant a través d'un discurs seré amb música, amb vídeos i fotografies, amb textos escrits i seqüències cinematogràfiques. "Present-instant" és una acció-instal·lació on la mateixa artista recorre a la idea d'espai-instant, es representa a ella mateixa a través del vídeo i la fotografia i evoca el present, l'ací i ara. El seu cos, la seua escriptura i la seua veu formen part de l'obra. Eixe doble vessant del concepte present/instant, quant a temps actiu que, en el seu esdevenir, desencadenava simultàniament el concepte passat/memòria, es reforçava així mateix en la videoperformance que acompanyava sempre la mateixa instal·lació.

La sèrie "Suplement al buit" (1996-1998) incloïa les seues últimes intervencions artístiques de la dècada dels noranta. El buit es convertix en protagonista dins del discurs absència/presència, de l'ésser i del no-res. Amb "Desequilibris" (1999), adscrits a la sèrie "Suplement al buit", l'artista fa una autorevisió dels seus treballs, fa un pas avant en la producció interdisciplinària i obri camí a la *performance*. Ángeles Marco havia decidit traspasar les fronteres entre cinema i escultura. Era imparable en la seua recerca artística.

De la Calle, Román (2013). *Memorias y diálogos de taller. La trayectoria escultórica de Ángeles Marco (1947-2008)*. Editorial Universitat Politècnica de València, València.

Ramón Escribá, Ramón (2018). Catàleg d'exposició. *Ángeles Marco. Vértigo*. Institut Valencià d'Art Modern, València.

Tejada, Isabel; Folch, María Jesús (2018). Catàleg d'exposició. *A contra-tiempo. Medio siglo de artistas valencianos. 1929-1980*. Institut Valencià d'Art Modern, València.

Ángeles Marco

Pintura geomètrica #12 Sèrie Modular. 1974-1980
4 mòduls: planxa metàl·lica i pintura amb caragols i plegada.
Peça única. 40 x 40 x 38 cm.
Galeria Mira Madrid

Pintura geométrica #12 Serie Modular. 1974-1980
4 módulos: plancha metálica y pintura con tornillería y plegada.
Pieza única. 40 x 40 x 38 cm.
Galería Mira Madrid

Ángeles Marco

Pintura geomètrica #16 Sèrie Modular. 1974-80
Ceràmica pintat, Peça única. 50 x 40 x 35 cm.
Galeria Mira Madrid

Pintura geométrica #16 Serie Modular. 1974-80
Cerámica pintado, Pieza única. 50 x 40 x 35 cm.
Galería Mira Madrid



Natividad Navalón

No ho deia llar però era tot el que ella tenia. 2016-22
Fotografia digital impresa en paper de cotó intervinguda,
brodada, cosida. 110 x 55 (x3)
Propietat de l'artista

No lo llamaba hogar pero era todo lo que ella tenía. 2016-22
Fotografía digital impresa en papel de algodón intervenida,
bordada, cosida. 110 x 55 (x3)
Propiedad de la artista

L'ERA DE LA INDIGÈNCIA
NO EN DEIA CASA, PERÒ ERA TOT EL QUE TENIA

Principi d'un segle marcat per la falta de seguretat, per la por, per la pèrdua de tot fonament, temps d'indigència. Una existència precària sobre la qual s'assenta un estat de desconfiança permanent i en què l'única possessió és la trobada amb un mateix. Tan bon punt ens aboquem a l'abisme, descobrim que ens assalta el vertigen de viure, però és l'únic camí per a eixir de l'exili, per a travessar la frontera. Esta orfandat esdevé un estat d'indigència. En eixe trànsit anem esbossant la construcció del jo. Comencem a entendre que no sabem viure en soledat, però tampoc immersos en la societat de la postveritat.

La frase "no en deia casa, però era tot el que tenia" situa el tema de la proposta. Ens advertix del moment de duel, de buit, de soledat, de desarrelament.

Natividad Navalón



© Foto Salva Nebot

Que n'hem tinguda mai cap, de casa?
La vida s'encarrega d'ensenyar-nos la fragilitat de la terra ferma. Ens convertim en naufrags i ja no servixen els patrons marcats. Ens submergim en la necessitat de petites conquestes davant del caos, la urgència per trobar un recer momentani en un espai inhòspit. La vida de la dona és la suma de petites batalles. La urgència permanent per conquistar. La recerca constant de l'illa a on puguem aferar-nos. Una vegada i altra construïm una casa on puguem sobreviure.

La vella casa s'ha afonat, ara ens queda ordenar dubtes, plegar derrotes i apilar desitjos. Un laberint de caos com a company de viatge, un recorregut nòmada que ens situa al llindar i que ens obliga a enfardellar memòria i llegat i fer la maleta cap a un nou ordre.

Esta sèrie presenta un lloc de lluites i treves en un camp d'absència, de buit, d'immensitat. La necessitat de trobar una zona segura que mantinga juntes, sense confondre-les, la presència i l'absència. Imatge d'un estat de fracàs, de la

pèrdua mateixa que reafirma la seua penúria, perquè el desig que comporta la conquesta no se sentirà mai satisfet del tot. El nostre destí com a dones, com a indigents, és ser subjectes errants que pidolen una nova veritat. Dones atrapa-des en túniques blanques que oculten la identitat, túniques com llenços immaculats que són ferits, marcats, envaïts, penetrats una vegada i altra per punxons que travessen la pell mentre van teixint la petjada del desconhort, del dolor, de la desolació. Icones de dones que van deixar un llegat no escrit en cada temps i en cada espai. Dones anònimes, heroïnes en una societat misògina.

Nosaltres, funambulistes del buit, ens abismem en la vacil·lació del vinclament, en la tensió del salt. A nosaltres ens correspon exercitar-nos en una nova manera de pensar: el descobriment de les nostres pors i els fracassos de la nostra història. Un qüestionament de tot discurs.

Prou bé sabem que per molt que ens desesperem, eixe camí el recorrem a soles. Volem fundar una casa nova, encara que siga feta de deixalles.

He perdut ma casa, he perdut la meua referència, he perdut pare i mare, la filla, a mi mateixa, he perdut les meues pàtries i la meua màtria. Seguretat, veritat, protecció, dogmes, bases i fonaments es van esvaïr en una nit.

Ara és el moment de conquistar la meua illa, en eixa bassa encalmada que proporciona el reflex on em mire per a dibuixar-me la pròpia identitat.

La recerca d'un lloc on jo em senta jo.

A tu i a mi

Natividad Navalón, 2018



Ana Navarrete

Spain, your meeting place. 2022
Maquetes postals. Mesures variables.
Col·lecció personal de l'artista

Spain, your meeting place. 2022
Maquetas postales. Medidas variables.
Colección personal de la artista

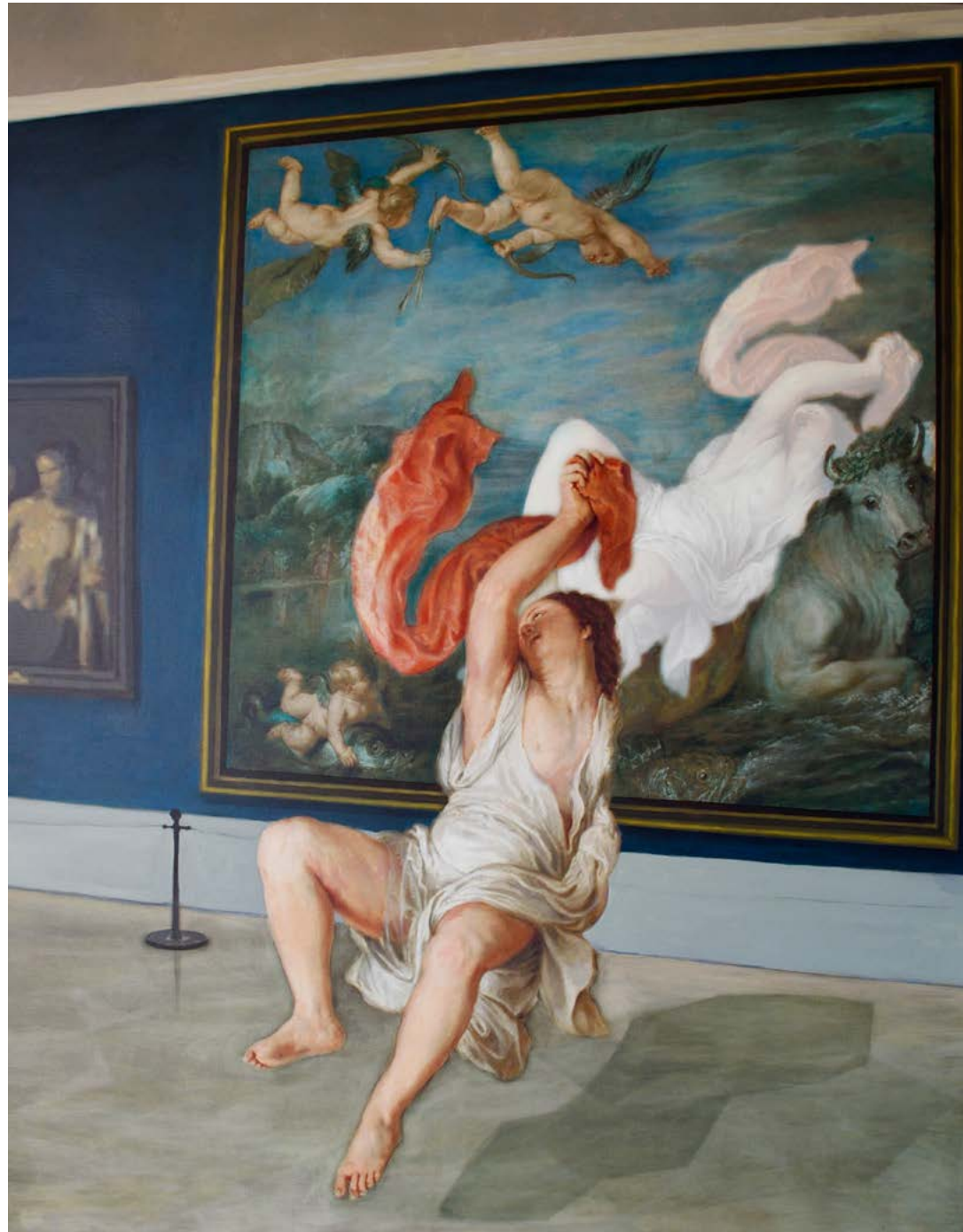


“Spain, your meeting place”

D'aquell *Spain is different* dels anys seixanta vam passar a *Spain, your meeting place* en els setanta que convidava a mesclar negocis i plaer. El Ministeri d'Informació i Turisme va emprendre esta campanya que intentava promoure un turisme de congressos. Una combinació perfecta: sol, platja i negocis. En els anys seixanta comença l'entrada massiva de turisme que proporcionarà grans beneficis econòmics, sobretot gràcies als baixíssims salaris dels treballadors espanyols. Els costums conservadors i el sol, la platja i la festa van ser la millor propaganda del règim.

“L'arribada del turisme a les costes del Mediterrani va aportar una nova estètica corporal: el biquini accelera els temps del «pit i cuixa» i instaura gradualment una doble moral carregada de connotacions masculistes que, malgrat tot, serà conceptualitzada com a sinònim de llibertat. Una *moralitat portàtil*, com la va anomenar Vázquez Montalbán, que oscil·lava entre el desfogament costaner estiuc i l'arribada de la tardor, quan «es tornava a substituir per calçotets de pelfa i contenció». Perquè els espanyols, continua l'autor, «s'han acostumat a mesurar la llibertat per la llargària de les falces de les seues xiques...»” (M. Garbayo, 2016; p. 13).

La instal·lació *Spain, your meeting place* se centra en la ciutat de València, que patix hui un turisme massiu amb barris gentrificats com ara el Mercat, el Carme, la Seu i Russafa, ataquinats d'Airbnbs, bars, restaurants i terrasses.



Isabel Oliver

Rebel·lió en el Museu. 2021
Tècnica mixta i oli sobre tela. 157 x 125 cm.
Col·lecció particular

Rebelión en el Museo. 2021
Técnica mixta y óleo sobre lienzo. 157 x 125 cm.
Colección particular



Els museus actuals presenten excel·lents quadres que aprofiten fets procedents de la mitologia i la història per a justificar la representació explícita de nus femeníns en situacions, violentes o no, dotades de gran dinamisme i una forta càrrega eròtica com un fet normalitzat a través de la història.

L'alta qualitat estètica de les obres d'art i la distància temporal amb els fets representats, generalment situats en l'antiguitat clàssica, emmascaren el rebuig ètic que haurien de produir els raptos, les violacions i els enganys de dones que es reproduïxen en estes pintures.

Dones i xiquets apareixen en estes obres com a subjectes propicis per a ser víctimes dels més diversos abusos, i sempre són els déus o algun ésser *superior* que apareixen legitimats per a cometre estos actes.

Però ha arribat el moment de mostrar la hipocresia d'artistes, mecenes i museus. La sèrie **Passejos pel museu** vol emprar els mateixos recursos estètics que els quadres originals per a desemmascarar els inacceptables propòsits dels uns i dels altres. La meua intenció és fer *altres* pintures en què les dones són *alliberades* d'aquells quadres, com un crit d'atenció a la història de la pintura tal com ens l'han contada.

Bé es pot afirmar que les obres clàssiques són fruit de la seua època i que els postulats ètics del passat no s'han de jutjar amb criteris actuals. Però allò que la sèrie **Passejos pel museu** assenyala és el paper dels museus actuals quan mostren de manera acrítica eixa classe d'escenes. La sèrie naix per la necessitat de contar la història des d'un altre punt de vista: el de les víctimes representades en els magnífics quadres presents als museus.

Isabel Oliver



Ana Peters

Sense títol. Sèrie monocroms. 1997
Oli sobre tela. 50 x 64 cm.
Col·lecció Ars Citerior

Apòsit. 1995
Oli, gasa i cartó. 49 x 26 cm.
Col·lecció Ars Citerior

Sense títol. Sèrie monocroms. 2004
Oli sobre tela i taula. 40 x 32 cm.
Col·lecció Ars Citerior

Homenatge a Klee nº1. 2004
Pastís i paper d'escata. 18 x 32 cm.
Col·lecció Ars Citerior

Sin título. Serie monó cromos. 1997
Óleo sobre lienzo. 50 x 64 cm.
Colección Ars Citerior

Apósito. 1995
Óleo, gasa y cartón. 49 x 26 cm.
Colección Ars Citerior

Sin título. Serie monó cromos. 2004
Óleo sobre lienzo y tabla. 40 x 32 cm.
Colección Ars Citerior

Homenaje a Klee nº1. 2004
Pastel y papel de lija. 18 x 32 cm.
Colección Ars Citerior

ANA PETERS (Bremen 1932-Dénia 2013)

Des de final dels anys cinquanta van apareixent a Espanya diversos corrents artístics que tracten de rompre l'encarcarada tradició figurativa imperant. És el cas del realisme social, que tracta de donar una visió crítica de la societat. En este ves-sant artístic destaquen els treballs que s'enquadren dins de la denominada Estampa Popular, en què trobem l'artista Ana Peters.

Esta pintora, nascuda a Bremen però formada al principi a l'Escola de Belles Arts de València, va ser fundadora i nucli principal d'Estampa Popular. En 1959-1963 exposa en la famosa galeria Mateu de València, on contribuïx a renovar els llenguatges plàstics a través d'una pintura pop i aporta una mirada irònica i feminista de la societat. En 1965 fa la primera exposició individual a la galeria Eburne de Madrid. El 2004 participa en una mostra col·lectiva al Museu Reina Sofia. L'any 2000 fa una exposició individual al Museu de la Ciutat de València i el 2007 a l'IVAM.

Així, la trajectòria artística de Peters recorre tres períodes ben diferenciats: una figuració crítica que dona pas en la dècada dels seixanta a l'univers pop, i en els noranta a una abstracció monocroma en què combina una estètica delicada amb la recerca pictòrica, línia que definix l'última etapa de la seua creativitat i que va perseguir durant anys quasi en silenci. La seua pintura, que va començar en el realisme social a partir dels elements dels *mass media*, en la línia del *pop art* i de l'Equip Crònica, va evolucionar cap a una abstracció depurada i bàsica en què el gestualisme es convertix en broll poètic.

Els anys huitanta és un període d'eclosió de tendències en l'art valencià; i poques trajectòries com la d'Ana Peters concep l'art amb la ferma voluntat d'investigar i descobrir a través de la pintura, en particular els *monocroms* o els *campes de color*. Sobre eixe doble eix, la idea que el color, un color específic, pot transmetre, si no l'essència ontològica de la realitat, sí una evocació precisa i intensa que, en complexa síntesi, es revela conjuntament a l'ull i a la sensibilitat (Fernando Huici, 2000).

Peters era conscient que la pintura estava marginada en els seus confins. El sistema de comunicació basat en la transformació de la paraula en imatge obliga hui a la pintura a redefinir la seua raó de ser, i Peters se situa entre els qui treballen en esta tasca de redefinició dirigida a preservar la important funció cultural de la pintura (Barbara Rose, 2000).

La seua pintura no és objectual perquè evoca un estat de contemplació silenciosa. L'espai mateix passa a ser el focus d'atenció principal. En este sentit, l'artista definix l'espai a través del color i afeg una dimensió psicològica i emocional a les seues peces. L'impuls inicial cap al monocrom representa un desig d'unificar l'esfera personal i la individual a la recerca de transcendència. La seua paleta és simplement color i la superfície dels seus llenços no està polida ni igualada, perquè l'objectiu no és la perfecció, l'acabat. Al contrari, si hi parem atenció, percebem les petjades d'accidents i marques que solen ser fruit d'un acte pictòric reflexiu. Els monocroms de Peters recreen un espai fluctuant, mancat de morfologia i permet que la ment tinga especial protagonisme, perquè els espais de les seues pintures connoten infinitat i evoquen l'àmbit desconegut. Heus ací el desig vital d'anar més enllà de la pintura.

Rose, Barbara (2000). "Ana Peters: el color como lugar y espacio". Catàleg d'exposició d'Ana Peters (València, 2000). Museu de la Ciutat. Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, p. 22, 45.

Rose, Barbara (2007). "Ana Peters: la pintura como poesía". Catàleg d'exposició d'Ana Peters (IVAM, 2007). València, Institut Valencià d'Art Modern, p. 17-45.

Huici, Fernando (2000). "Ana Peters: el color como lugar y espacio". Catàleg d'exposició d'Ana Peters (València, 2000). Museu de la Ciutat. Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, p. 4-19.





Rebeca Plana

Jaazz. 2022
Tècnica mixta sobre tela. 195 x 195 cm.
Rebeca Plana i Galeria Álvaro Alcázar

Jaazz. 2022
Tècnica mixta sobre tela. 195 x 195 cm.
Rebeca Plana y Galería Álvaro Alcázar

Bon dia. Que tot vaja bé. Et veig bé. El discurs de Soledad Sevilla va ser emotiu. En l’obertura del curs de la Reial Acadèmia de Sant Carles va reflexionar sobre la creativitat, dona-creativa en contrast amb la societat vs. soledat. Ho afirme: *fer-se major* i no tindre por de les teues paraules et dona llibertat. Almenys això deia Voltaire, per dir un clàssic. Sempre m’ha agradat Voltaire. Anar d’intel·lectual ja no és moda. Ser intel·lectual, llest i eloqüent, considere que esta és la sang d’un mateix. M’agrada Soledad. M’agrada Carmen Calvo. Com a dona-artista. Però llege el meu ego. Més m’agrada jo. Conscient ara que actualment m’envolte d’elles i de moltes més que admire. Un tipus de dona creativa, que acciona la *maquina de pintar*... Artistes que no anem d’intel·lectuals, ni de lectures enrevesades ni de reunions. És avorrit. Negociem els fets amb pintura i creació. Vista, tacte i olfacte. Som més d’accionar la maquina de pintar (així es diu el meu text). Em prepare per a fer la passejada matutina per la vida i no queixar-me (queixar-se de tot queda *demodé*). Han arribat uns quants bastidors, he d’or-



© Foto Jesús Císcar

ganitzar l’estudi abans d’anar-me’n a envoltar-me de pintores en una biennal postpandèmica. Pogué ser abans de la pandèmia, però va ocórrer. Aniré allà i me’n tornaré. Escric este text mentre soc conscient del meu deure d’escriure un altre text. Dona i artista: eixes reivindicacions s’adiuen. És ser pintor. Pinzell i tela. Sense escarafalls, sense destorbar, però destorbant amb la faena constant. Dia a dia. Al taller. A casa, en la teua xarxa social, en converses, en mirades. Cal desitjar l’inassolible. I en el meu cas a poc a poc la vida em posa els desitjos, desitjats. Torne a “accionar la maquina de pintar”, el destí constant. Preparar-se. A vegades, dependre de la pintura significa quedar-se amb ella a soles eixos matins de dilluns que duen a esta persona acèrrima grans cúmuls d’ulleres ben madures. Mirar, seré transcórrer d’esta vida irònica i ràpida, entre éssers competitius dependents d’un saldo i afamegats de sexe. Ací, aguantant amb el cap prostrat en un enorme llenç, papers per terra i pintura entre mil i un pots de color. De nou la mateixa: eixa tela blanca vertigen per on m’apareix la pintura i a vegades vessa. En esta illa menuda, individual, rotundament íntima, on la sang repercutix en el batec de les temples per curtes pinzellades. Reste quieta, a l’expectativa de l’instant, guaita del minut que ocorre, per a extraure’n

l’essència que l’adorna. En primera línia de vida, molt pròxima a qualsevol esdevindre, confonent-se a vegades amb l’extrema convulsió que embolcalla l’existència. Nits en blanc al peu de silencis colpidors, buscant una i mil vegades el recer de la tela. Eixa pàtria modesta, oculta i fràgil que ens servix de suport per a caminar per tanta realitat esborronadora. Nits d’insomni, entretingudes amb café i tabac, per a buscar pit endins les justes pinzellades d’un himne que ens calme. Nits àmplies, llargues, còmplices que ens porta eixa soledat que solem tindre de companya. Pintar té molt d’aventura idíl·lica, potser religiosa, que transporta l’agosarat fins a les galeries de la memòria. Galeries que sovint es convertixen en presons de desesperació per a aconseguir una fi que no arriba. Pense en esta professió que m’envaïx, que m’ha triat, no jo a ella, i això és una lluita de titans que no arriba mai al final. Per moments intente renunciar-hi, però no és possible. Al taller, de nou em trobe plena de records, plena d’obsessió d’amor per l’art. Sense amor no hi ha art, no hi ha pintura. Si l’ànima et fa mal, no pots treballar. La melancolia és poc productiva i en contra d’això i al llarg d’este homenatge manifest lluite amb les meues ulleres i pinzell. No sols la tela m’acompanya, sinó este brut paper al qual m’aferre, pensant que un estimat lector arribe a entendre el fat d’una creadora. A vegades, en moments egoistes ens sentim déus perquè som creadors de sensacions, de sentiments, de pors, de lluites... Qui de tots vosaltres no ha sentit l’impuls de prendre llapis i paper? I ara, en este minut de reflexió torna altra vegada la pintura dins meu a bategar. Observe els llenços de gran format, el paper en terra, els pinzells a l’aigua, pots de pintura que traspuen color, encenc un cigarret, sec en un racó i comence una altra història...



Marigela Pueyrredon

Metamòrfica. 2022
Oli, pigments i sílice sobre lli i ferro. 33 x 16 x 8 cm.
De l'artista

Metamòrfica. 2022
Óleo, pigmentos y sílice sobre lino y hierro. 33 x 16 x 8 cm.
De la artista

SOBRE L'ABISME

Què va ser abans, la mirada o el desig?
Ángela M'quaestio

Estar dempeus davant d'una tela en blanc, pinzell a la mà, és contemplar una altra foscor, allò que desconeixem. El quadre s'obri quan la pintura és pregunta, quan el crit des del silenci impregna tota l'atmosfera. Eixa és la seua força. Cada gest comporta un impuls que esdevé aclaparadorament inquisidor per la insistència, i altres vegades, en canvi, el temps resta contemplatiu, quasi aturat, apunta des del cristal·lí d'una pupil·la com una aparició fantasmagòrica. Qualsevol projecció és imaginària, però precisa. Una temptativa cap a una altra dimensió per a revelar qüestions inexplorades. La pintura es troba oberta sobre l'espai humà, la volta del qual és el cel i també és abisme.

Les obres d'art no queden mai acabades, encara que ho semblen. Són fascinants llindars per a transitar entre mons tangibles i intangibles. Podem entrar en l'obra i eixir-ne en temps dispars, sense permís. També és possible restar atrapat, ¿o és que l'art ens és persistent? El projecte *Retrats circulars* inclou la metodologia del Mag, el protagonista del conte "Les ruïnes circulars", de Jorge Luis Borges, quan aconsegueix donar vida a una aparença, una *creatura* que ens satisfà els desitjos més profunds. La mirada de la pintura és un quadre que ens retorna a l'estupor del moment en què s'aconsegueixen traspassar les fronteres del jo. En eixe instant, en el conte de Borges, el Mag comprén, amb païra, que ell també és una aparença, el "somni d'altri" i, per tant, que l'han creat. Paradoxalment, este fet ens descobrix que també nosaltres mateixos som generats a partir de la imatge en la pintura. Este bucle creatiu és el nostre abisme multiplicat.

La cerca de l'indicible continua en la sèrie Jo-tòtem, on el vessant particular d'una identitat col·lectiva s'encarna en la matèria d'un ídol. Es tracta de la convivència de múltiples l'existència de les quals oscil·la entre el somni i la

vigília. La singularitat de les seues relacions produïx imatges sagrades comprensibles només per a un determinat grup de convivència. No obstant això, podem sentir el crit magmàtic de la natura humana en la unitat totèmica.

D'on naix la inspiració? si ens acostem a l'estat hipnòtic de més creativitat, eixe que sobrevé com un assalt sobtat, ens submergirem en un estat de somni. *La sesta* és una escultura en bronze que evoca eixe estat en què la fantasia aflora viva i sense límits. En contemplar-la, entretanquem els ulls i ens aboquem a l'indret on queden alçades les partícules que donen forma a una quimera. L'estat de somni és eixe buit càlid on es cova un univers propi, la nostra petita poesia.

En contrast, en situacions extremes es produïx un salt cap a una altra sensibilitat, com la que va sorgir durant la commoció crítica provocada per la pandèmia. Entre la mort i la vida, l'instint ens mobilitza. En la sèrie *Dolor mundi* hi ha una tornada cap a l'essència. En estos treballs s'exploren els continguts simbòlics del color i la matèria en el seu estat primigeni per a expressar angoixa davant del perill de destrucció de la nostra naturalesa. Cendra negra i pigments d'un roig foc són depositats sobre cartó sec, allí on l'oli blanquinós representa una emanació de l'impuls de supervivència.

Què cal fer al caire de l'abisme? Fora del quadre ens trobem en eixe llindar que només pot travessar-se a través del camí de la mirada. O és el desig? Davant del dubte, ens mantindrem molt quiets, expectants, i el nostre avanç serà amb curiositat imminent, endormiscada i confusa, com en un trànsit. Sense permís, es faran els primers passos i llavors alguna cosa lliscarà en els límits del quadre: *el desbordament de la mirada*. Per a poder entrar en un quadre fa falta formular una pregunta, llavors la pintura retornarà tota qüestió en ser travessada.

Marigela Pueyrredon



Concha Ros

Simbiosis. 2022
Llapis, acrílic i grafit soluble sobre xapa muntada sobre bastidor (tres peces),
fornícula i terra. Medidas variables.
De l'artista

Simbiosis. 2022
Lápices, acrílico y grafito soluble sobre chapa montada sobre bastidor (tres piezas),
hornacina y tierra. Medidas variables.
De la artista

Em recorde des de sempre amb un llapis a la mà, des de menuda. A la facultat em vaig especialitzar en dibuix, però vaig continuar pintant durant molt de temps, fins que fa uns deu anys vaig decidir, en part a conseqüència d'uns certs processos vitals, intentar tornar a l'essència, depurar els mitjans i els resultats. I així vaig arribar a eixos dibuixos de línia clara reduïts a la mínima expressió, despallats de tot detall superflu i amb la informació concentrada amb els mínims recursos. Em vaig adonar que sempre hi havia, a més, una referència més o menys explícita al cos de la dona, de manera que vaig començar a autoretratar-me de manera conscient, argumentant que jo era la model que tenia més a mà. Però a poc a poc eixos autoretrats es van convertir en una autorepresentació: atés que cada vegada m'interessaven més assumptes com el feminisme i l'ecologia, i coincidint amb el moment en què vaig decidir exclusivament dibuixar, vaig adoptar esta tècnica per a reflexionar sobre estos assumptes usant com a excusa el meu cos. Encara que esta excusa va deixar de funcionar com a tal quan em vaig adonar que allò que expressava en eixes imatges eren les meues pròpies reflexions, les meues pròpies opinions sobre eixos assumptes. Era lògic que qui es vera representada en eixes imatges fora jo mateixa, i que a més em reconegueren. Vaig adoptar llavors el compromís, amb mi mateixa, de representar-me a cada moment tal com era, a manera de diari vital i mostrant els canvis que anara experimentant el cos, com els vaivens físics conseqüència de la menopausa, per exemple. D'esta manera reflexione sobre la condició de ser dona, sobre les convencions socials, sobre l'opressió a què ens veiem sotmeses, sobre opressions de tota mena: estètiques, educatives, laborals, socials...



Al mateix temps, i gràcies a la influència de dos artistes amics, Elena Martí Manzanares i Juanma Pérez, fa ja molt de temps que vaig començar a apreciar, a *veure* la natura, a tindre-la en compte, jo que sempre havia sigut tan urbanita. Encara que, francament, va ser l'esclat de la pandèmia i les conseqüències tan evidents de deixar de contaminar durant el període del confinament –la presència de dofins als canals de Venècia em va impressionar fonament– els vertaders detonants per a convèncer-me que salvar el planeta era una qüestió urgent de vida o mort també, i sobretot, per als éssers humans i no humans. I així va ser com vaig començar a interessar-me seriosament per l'ecofeminisme. Este terme el va encunyar en 1974 Françoise d'Eaubonne al seu text *Le féminisme ou la mort*.¹ Els anys successius es van produir fins a tres desastres ecològics, entre els quals Txernòbil, que van provocar que el moviment guanyara força, principalment als EUA. El títol del llibre de D'Eaubonne pot sonar a

arenga bèl·lica, però en realitat el que posa en evidència és la connexió intrínseca entre feminisme i ecologia, connexió que podem explicar basant-nos en dos factors: el primer és l'evident similitud entre l'explotació de les dones i l'explotació de la natura, totes dos causades per una terna de flagells, alguns més antics que els altres: l'heteropatriarcat, el colonialisme i el capitalisme. El segon factor són les cures, eixes que sempre i per defecte s'han assignat a la dona, circumstància que ha sigut, d'altra banda, causa de tantes desigualtats i desavantatges en la nostra vida. Les cures són bàsiques per a la vida, però no és obligat que hagen de recaure exclusivament sobre nosaltres. Que els homes i les dones adopten junts una ètica de la cura com a filosofia de vida² és l'única via possible per a aconseguir que el planeta sobrevisca i, amb el planeta, els éssers humans i no humans. Adoptar esta filosofia de vida seria un bon antídoto contra el neoliberalisme i l'empobriment dels recursos, conseqüència de les polítiques extractivistes.

Vull fer esment del testimoni de les ideòlogues ecofeministes per a intentar transmetre, des de la meua posició d'artista, la necessitat d'estimar la natura i de tindre cura del nostre entorn i dels éssers que l'habiten. Per això vaig començar fa dos anys a incorporar motius vegetals als meus dibuixos i a estudiar el meu comportament i la meua relació amb la natura en les diverses actituds que plasme, ara ja quasi sempre sobre fusta, reprenent la relació amb este material que va començar quan era només una xiqueta i el meu avi, que era ebenista, em donava tauletes perquè hi dibuixara.

Concha Ros [concharosdibujante]
Agost 2022

¹ De la Torre, Blanca (2021). *Apuntes improvisados sobre ecofeminismo*. Campo de Relámpagos. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/3/2021>

² GILLIGAN (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge.

Mery Sales

Escenas. 2018
Oli sobre lli. 100 x 160 cm.
Col·lecció Particular

Escenas. 2018
Óleo sobre lino. 100 x 160 cm.
Colección Particular



Mery Sales



Prenc l'exemple d'*Escenas*, entre d'altres, per a respondre a esta mena de preguntes. En este autoretrat cal deixar de ser la model o el personatge –la *dona elefant* pintada altres vegades– per a veure's transformada en persona i, més concretament, en *dona pintora*. Per a fer-ho cal despullar-se i soltar el que se sap per a escoltar què ocorre per dins, davant i al voltant, sense unitat o centre i entre els marges de les línies tortes i inestables del nostre present. És indispensable, en fi, exposar-se una mateixa per a començar a percebre el canvi com un murmurí polifònic que ressona entre aquelles altres *flors silvestres amagades en l'herba*.

La presència legítima des de cada escena-refugi, des d'eixos instants que fragmenten i aturen el temps continu, es mostra no per a ser qüestionada pels dubtes i les contradiccions, ni per a descobrir-se en perill davant del conflicte o l'adversitat, sinó per a reconèixer-se entre el ressò d'eixes altres veus davant de la mateixa pregunta: i nosaltres, què pintem?

Pintem molt. I des de fa molt temps pintem, entre altres coses, la força de la fragilitat. Perquè la fragilitat no és receptiva només al colp, sinó que també és permeable als motius que activen la capacitat d'actuar i de fer-ho en conseqüència. Sentir-se afectada pel que succeïx i ens succeïx no és un defecte o una imprudència, ans al contrari, és una fortalesa íntima que ens permet veure'ns i identificar-nos com a part indispensable de la transformació. Estes teles no es presenten, doncs, davant dels altres com una resposta unívoca, sinó que s'oferixen, més enllà del marc establert de l'autorepresentació, en qualitat de retalls d'una trama incompleta molt més àmplia. Així, aventurar-se a exposar –des de la pintura, en el meu cas– la dimensió més vulnerable de la nostra pròpia existència és començar a sentir, entre els llindars de cada escena, el valor de no estar soles.

Mery Sales



Encarna Sepúlveda

Sense títol. 2022
Acrílic sobre llenç. 180 x 180 cm.
De l'artista

Sin título. 2022
Acrílico sobre lienzo. 180 x 180 cm.
De la artista

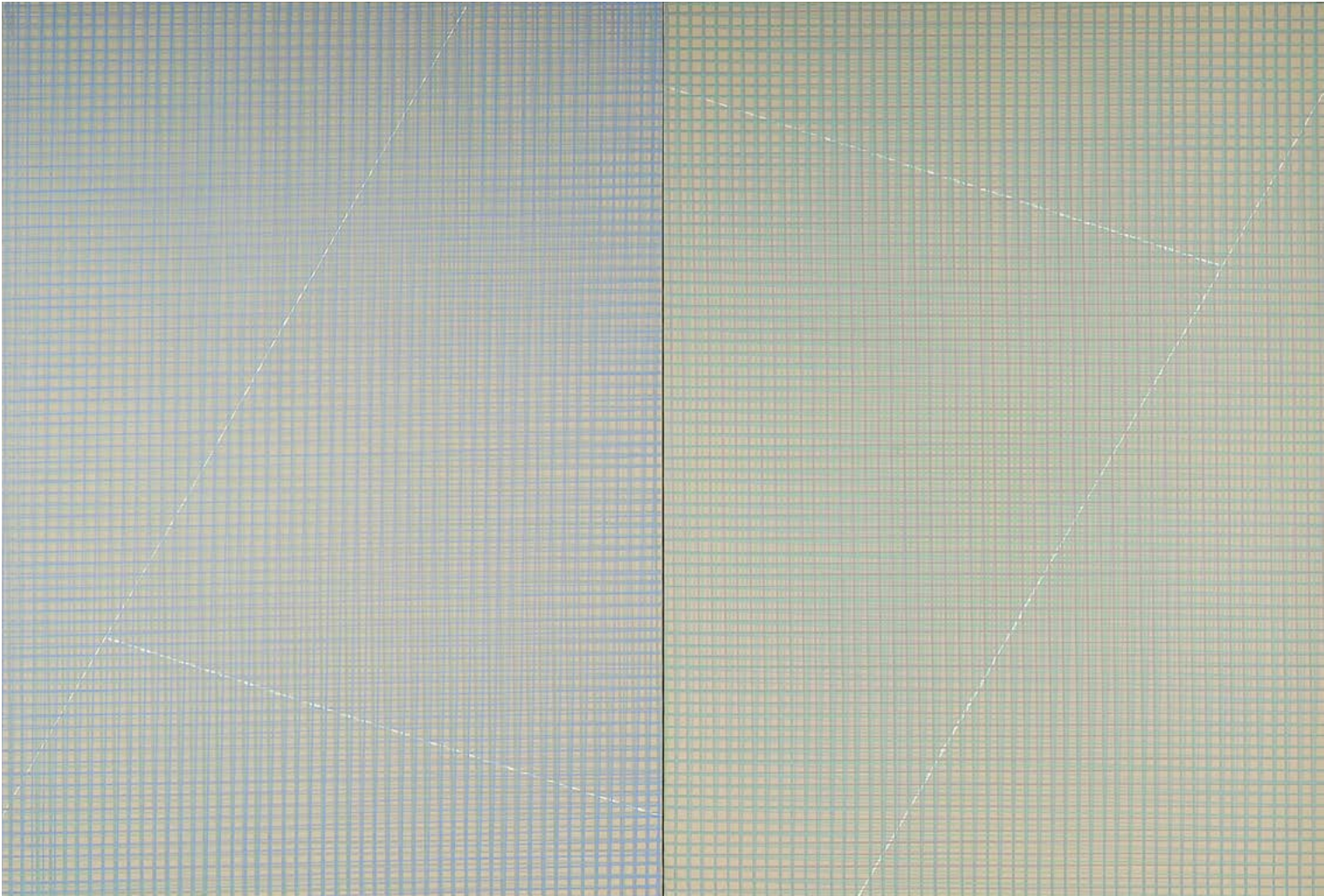
És difícil per a l'artista parlar de la seua pròpia obra. Sabem que res del que ocorre en la superfície d'un quadre té una explicació clara, fàcil d'entendre ni encara menys de transmetre. L'art només pot ser profundament entès d'una manera intuïtiva. Els artistes només som parcialment conscients del que fem. Gran part de la creació artística prové de l'inconscient. Com ja va dir María Zambrano, la pintura no és filla de la claror diàfana, transparent, sinó de la claror religiosa dels misteris. La meua obra manca d'un missatge explícit preconcebut i també està exempta de simbolisme. El meu plantejament *a priori* no és transmetre un missatge. Encara que —com va dir l'artista J. Melé en el seu *Manifest d'art concret*— tota forma determina un contingut.



L'abstracció en general i la geomètrica en particular són realitats diferents de la natural i existixen amb independència de referències visuals del món real. Són composicions subjectives sobre espais irreal, usades a voluntat que escapen a la realitat concreta i que proposen un llenguatge propi. La superfície del quadre es convertix en un espai il·lusionista que va més enllà del quadre, el transcendeix i es contempla amb la imaginació. Es tracta de crear una il·lusió habitable en què l'espectador puga penetrar i sentir-se impel·lit a participar en l'activitat del quadre. No es tracta d'entendre el quadre o explicar-lo, sinó d'implicar-s'hi. L'obra no estarà acabada realment quan l'artista l'abandone, sinó quan l'espectador la contemple. L'experiència de l'art és sempre una relació dinàmica entre observador i objecte observat. L'espectador no és un receptor passiu, sinó que va creant activament el que veu.

L'abstracció geomètrica se sol vincular amb la bellesa freda i austera de les formes. I, encara que evidentment exigix claredat i precisió, estes característiques no anul·len, de cap manera, la capacitat expressiva i sensitiva de l'obra. En la meua obra habiten forces contràries: d'una banda, la claredat de pensament de les matemàtiques, però de l'altra, un món *inexacte*, el de l'expressió emocional. Hi contribueix tant l'ús del color (amb el seu poder evocador, intensitat, vigor, fluorescència...) com les figures geomètriques —que no són formes mudes— que suren en l'espai, que es projecten i es multipliquen.

I eixe suposat *caos visual*, que a vegades se situa al límit, ens parla de dinamisme, d'inestabilitat, de tensions, de *sistemes vivents* (tot es mou i canvia). Podria dir-se que funciona com un sistema en què la riquesa consistix a acceptar alhora els principis d'harmonia i conflicte. Este dinamisme, al meu parer, esdevé indispensable en el procés creatiu. Tota experiència estètica posa en marxa tant recursos cognitius com emotius perquè hi ha forts llaços entre emoció i coneixement. La percepció quan mirem una obra d'art no és exclusivament visual ni purament sensorial. L'emoció sempre forma part de la percepció, no és un element diferent. El sentiment estètic, com deia Palazuelo, és un sentiment emocional i, per tant, és capaç de remetre a les profunditats del nostre ésser i transformar el fet òptic en un espai d'introspecció i coneixement. La meua pretensió és, doncs, que els meus quadres puguin desafiar els sentits i l'intel·lecte en igual mesura i que ens facen trontollar els patrons de la visió. Es tractaria d'aconseguir una feliç convivència entre raó i emoció.



Soledad Sevilla

En aquest moment tinc 33 anys i un xicotet residu de mesos. 1983
Acrílic sobre llenç. 195 x 130 cm. (x2)
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

En este momento tengo 33 años y un pequeño residuo de meses. 1983
Acrílico sobre lienzo. 195 x 130 cm. (x2)
Colección Fundación Chirivella Soriano

Soledad Sevilla sempre ha tingut la inquietud i la necessitat d'expressar el que pensa de manera abstracta. Després de transitar en els seixanta per posicions pròximes al minimalisme pictòric i en els setanta per subtils pintures geomètriques, ha passat per recerques conceptuals i espacials que, plasmades en diverses instal·lacions, l'acosten a un quefer més pròxim a la poesia.

La pintora valenciana va participar a principi dels anys setanta en el mític Centre de Càlcul de la Universitat Complutense de Madrid. L'objectiu d'este espai d'experimentació era investigar l'ús de les noves tècniques de càlcul matemàtic en la lingüística, l'arquitectura, l'ensenyament i l'art. A través de formes computables, Soledad Sevilla va generar una producció en què els tres elements d'interés essencials eren la llum, la matèria i l'espai, explorats amb un llenguatge racional caracteritzat pel rigor analític i l'estricta ordre geomètric.

La seua trajectòria segueix un procés d'avanç i evolució en el temps: pintures geomètriques en què crea un espai abstracte format de reticles fins a les obres més recents a través d'un llenguatge poeticoemocional que esdevé l'eix a l'entorn del qual bastix la seua producció. Mitjançant reticles i repetició de mòduls geomètrics, desenvolupats en les seues obres dels anys setanta, situa al centre compositiu dels quadres, fora dels límits físics, tot un preludi del gir que experimentarà el seu llenguatge a través de l'experimentació amb els mitjans i suports. Deixa evidència de les austeres composicions inicials que van donar lloc a una lírica que, a poc a poc, es va ensenyorint del seu univers plàstic.

Els formats van augmentant a través d'impressionants instal·lacions o entorns que es convertixen en autèntics paisatges abstractes. Ací, la pintura ja ha desbordat el bastidor, el marc i, disseminada de manera imprevisible per l'espai, crea un efecte poètic. Segons la mateixa autora "és molt diferent pintar que fer una instal·lació. Per a mi tenen en comú l'espacialitat. Quan pinte, tracte de reproduir la sensació d'un espai. Un espai que t'acull, que t'atrau, que et rodeja. Un element atmosfèric que existix; com una olor, una llum o un so en l'espai que vol embolcallar l'espectador".

Qualsevol peça seua ens mostra la pluralitat visual del sentit que té la seua pintura i la sensibilitat sensorial. En este sentit, percebem que l'abstracció és un avanç gradual per l'autonomia de l'art i no és estrany que siguen elles les capaces de fer viure la mateixa pintura amb plenitud, amb incògnita



i com a misteri. De manera que la superfície pintada pot comprimir-se o expandir-se depenent de l'espectador. Les seues obres es convertixen en una projecció mental de qui les contempla.

La llarga trajectòria de l'artista ha sigut reconeguda fa poc amb la Medalla d'Or al Mèrit en les Belles Arts i amb el Premi Nacional d'Arts Plàstiques, entre altres reconeixements.

Del Corral, María (2018). "La representación del espacio". Catàleg de l'exposició "Soledad Sevilla. Espacios de la mirada". Centro de Arte Tomás y Valiente. Madrid. Ajuntament de Fuenlabrada. Regidoria de Cultura, p. 11 i 16.

González Castro (2018). "La representación del espacio". Catàleg de l'exposició "Soledad Sevilla. Espacios de la mirada". Centro de Arte Tomás y Valiente. Madrid. Ajuntament de Fuenlabrada. Regidoria de Cultura, p. 17 i 56.

Nomblet, Rubio (1998). "Soledad Sevilla: la pintura como sensación". *Punto. El Periódico*, núm. 398, p. 6.



Rosa Torres

Homenatge a Cezanne. 1987
Acrílic sobre tela. 110 x 130 cm.
Col·lecció de l'artista

Homenaje a Cezanne. 1987
Acrílico sobre tela. 110 x 130 cm.
Colección de la artista

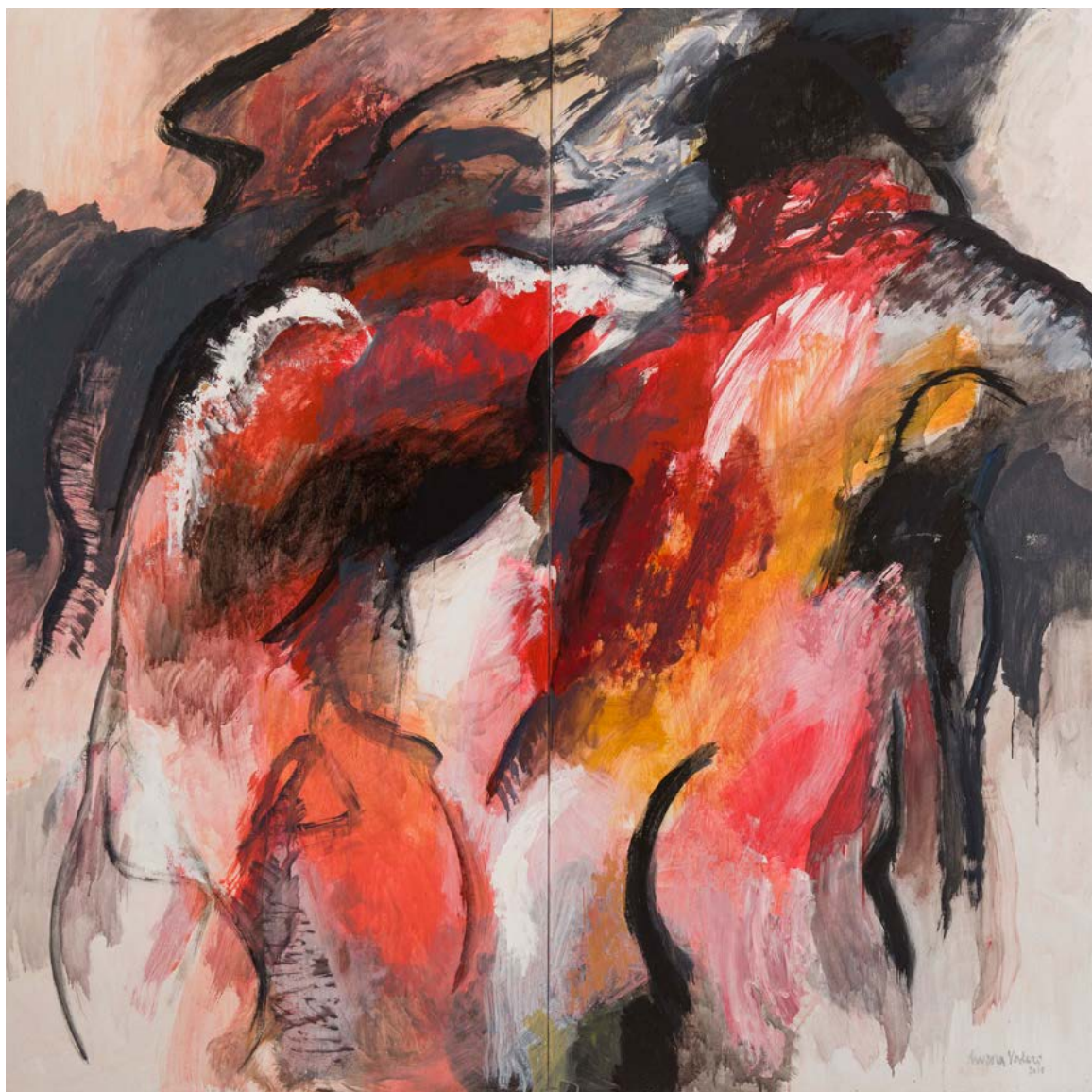
L'any 1973 vaig fer la meua primera exposició individual a la Galeria Sen de Madrid. De llavors ençà, el treball per sèries ha sigut una constant en la meua obra. Això pot ser conseqüència de la meua personalitat obsessiva.

Estes sèries no sempre tenen un desenvolupament cronològic lineal. A vegades les torne a reprendre després d'un cert temps, quan trobe noves possibilitats amb noves solucions pictòriques.

A l'hora de triar un tema, m'ha de motivar fonament, bé siga pel color, per la composició de la imatge o per qualsevol altre element que em seduísca. Una vegada triada la imatge, comence a treballar-la a través d'infinat d'esquemes i esbossos que són variacions sobre el mateix tema. Més tard, el problema és l'elecció, perquè les variacions de formes i colors poden ser quasi infinites.

Encara que el tema del paisatge té gran importància en els meus quadres, això no és més que una excusa per a pintar, és a dir per a compondre una imatge amb línies, taques i colors.

El paisatge que presente ací és un homenatge a un dels meus pintors preferits, Paul Cézanne, artista que he représ més d'una vegada al llarg del temps.



Aurora Valero

Laberints IX. 2010
Tècnica mixta sobre taula. 170 x 170 cm (díptic)
Propietat particular

Laberintos IX. 2010
Técnica mixta sobre tabla. 170 x 170 cm (díptico)
Propiedad particular

UNA AVENTURA SENSIBLE I CREADORA

És reconfortant veure en esta exposició tantes dones reunides que treballen per a afirmar el seu destí artístic i trobar-me ací, entre elles.

Si mirem la meua obra d'abans i d'ara, podem apreciar que sempre ha tingut unes certes constants o propòsits que la caracteritzen. Per exemple, la vibració i l'energia que posseix i que, a més, irradia. Sens dubte, totes dos constitueixen l'evidència de la meua passió pel desenvolupament de la vida, fluctuant sense fi.

En essència, tot procedix de l'emoció i de la identitat que s'establix entre el nostre ésser i la contemplació activa de l'entorn; en l'aspiració d'intuir, entendre i accedir a la profunditat d'un univers que pot palpar compassant el seu ritme als batecs del nostre cor; i finalment, en el desig de sentir que tot això és capaç de despertar eixa vibració i eixa energia esmentades adés, per a transformar la monotonia del dia a dia en una aventura excepcional i intensa. Des d'esta posició privilegiada podem sobrevolar sobre qualsevol circumstància i elevar-nos fins allà on el desig i la imaginació ens porten. En este cas, l'emoció pot considerar-se un valor inestimable per a fer creacions i tindre vivències sensibles.

No obstant això, no es poden eludir alguns aspectes constructius que es relacionen amb la part arquitectònica del quadre. És evident que en la vida, pròxima o infinita, hi ha unes certes constants, unes lleis que es repeteixen analògicament. I estes constants són les que els artistes usem per a eludir el caos visual. Així, l'estructura, el ritme, el contrast... organitzen la superfície del quadre i ens conduïxen en el recorregut, percebut en conjunt i detalladament. Precisament ací és on en la meua obra es produïx una altra aventura emocionant: el fet que partint d'un espai delimitat i immòbil es potencie i es cree l'efecte que si tot és viu, el quadre no es tanca tampoc en els seus límits, sinó que continua expandint-se al voltant i es prolonga sobre la superfície on se situa...

Hi ha moltes més coses, però si emprem la sensibilitat, la imaginació, l'interés i el temps, aconseguirem descobrir-les...





textos castellano

ELLAS. REDEFINIR EL CANON

“Mujer soy con la lengua amordazada.
Mujer muda que grita con las huellas
de la afilada voz de la mirada.”

María Dolores de Pablos.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Comienzo este texto recurriendo a una estrofa del poema titulado “Mujer” de María Dolores de Pablos incluido en el libro “La voz encontrada” que recoge la totalidad de su obra poética, datada entre finales de la década de 1940 hasta la primera mitad de los años cincuenta, desconocida hasta la edición del citado libro en Abril de 2022. Desconocimiento, silencio, olvido o intencionada omisión pueden ser algunas de las razones que han condicionado el conocimiento y valoración de la dimensión artística de muchas mujeres a lo largo del discurrir del arte contemporáneo español. Esta exposición, tercer fruto resultante de la vía de colaboración abierta entre el Ayuntamiento de Valencia, a través de la Concejalía de Patrimonio y Recursos Culturales, y nuestra Fundación, sólo pretende poner el acento en la importancia que han tenido y tienen muchas mujeres artistas sin las cuales ese discurrir no se puede explicar ni entender en su integridad. La muestra toma como referencia cronológica lo que se ha calificado como el inicio de la modernidad artística en nuestro país, coincidente con la aparición de los grupos Parpalló y El Paso (en ambos hubo representación femenina) hasta nuestros días. Este periodo es el que abarca los fondos de nuestra Fundación que han servido como base de la exposición junto con las aportaciones de la colección Arts Citerior y de varias de las artistas representadas. Algunas de ellas han realizado el esfuerzo de crear nuevas obras “ad hoc” que ahora serán vistas por primera vez. Como criterio selectivo, en casi todos los casos, se ha valorado el que se trate de artistas nacidas en la Comunidad

Valenciana o que hayan desarrollado su trayectoria artística en la misma. Seguro que no están representadas todas las que son y lo merecen, pero efectuar una selección básicamente por razones de espacio físico, siempre genera, por definición, inevitables exclusiones o mejor dicho no inclusiones, nunca deseadas.

EL MODELO ANGLOSAJÓN

En olvidos, silencios u omisiones debía pensar la historiadora norteamericana Linda Nochlin cuando hace más de cincuenta años se preguntaba ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?. (1) Como afirma Estrella de Diego *se trataba de una pregunta pertinente-como suelen serlo siempre las preguntas incómodas- y era pertinente, sobre todo, por obvia, si bien anterior a esa pregunta se formulaba otra más necesaria si cabe:¿ha habido mujeres artistas y ,de existir, por qué han sido silenciadas?.* (2) Nochlin ante la evidencia de que las mujeres habían sido excluidas de la historia del arte y que dicha exclusión no se debía solamente al olvido, entendió que la primera labor a realizar era rescatar los nombres de las artistas y reubicarlos en la historia del arte. Esos primeros objetivos fueron los detonantes de la exposición pionera de mujeres artistas *Women Artists,1550-1950* comisariada por la propia Nochlin y Ann Sutherland Harris y que inició un exitoso periplo en Los Angeles Country Museum of Art en 1978 recorriendo varias ciudades estadounidenses. Aparte de las labores de rescate y inserción un objetivo más ambicioso era expuesto por Harris en el catálogo de la muestra al explicar que *esta exposición será un éxito si ayuda a acabar de una vez por todas con la justificación de exposiciones similares.* (3) Exposiciones similares no debían convertirse en una práctica rutinaria. Por el contrario las mujeres debían de ser integradas en su contexto cultural. Las mujeres artistas no podían ser analizadas aisladamente, como una excepción a un canon tradicional e inamovible promovido desde el poder que

observa el mundo desde la mirada de la exclusión, adoptando los paradigmas de la calidad y del concepto de “genio” como únicos criterios aplicables. Nochlin en textos posteriores insistió en la subversión de esos paradigmas hasta el punto de incidir en las mismas bases estructurales de la historia del arte, pues dichos criterios no servían para afrontar el problema de los femeninos ni tampoco a todos aquellos problemas que no fueran “excepciones positivas”. Con evidente ironía se preguntaba: *¿Qué pasaría si Picasso hubiera nacido chica? ¿Hubiera dedicado el señor Ruiz tanta atención o estimulado de igual modo la ambición por los logros en el pequeño Pablito.* (4). Como destaca Estrella de Diego: *Lo que el feminismo aporta, ya incluso desde ese trabajo primero de Nochlin, es que la Historia del Arte debe ser sustituida por las historias del arte, la mirada unifocal por las miradas divergentes.* (5) Esa inserción de mujeres artistas dentro de la historia del arte que supuso *Women Artists 1550-1950* también fue entendida como un intento feminista del incluir mujeres dentro del canon existente. Las investigadoras británicas Rozsika Parker y Grisela Pollock publicaron en 1981 un texto considerado esencial para la historia del arte femenino titulado *Old Mistresses Women, Art and Ideology* en el que utilizando la exclusión aparente de las mujeres como artistas revelar como estructuralmente *el discurso de la historia del arte falocéntrica descansaba sobre la categoría de una feminidad negada con el objeto de asegurar la supremacía de lo masculino en la esfera de la creatividad.* (6) Por tanto más allá de la mera recuperación de nombres planteaba el problema de la representación, desde lo femenino en particular y desde la historia del arte en general, y de la necesaria revisión del canon cuya crítica siempre se ha originado por *aquellos que se sienten sin voz y privados de una historia cultural reconocida porque el canon excluye los textos escritos, pintados, compuestos e interpretados por su comunidad social, cultural o de género. Sin tal reconocimiento, estos grupos sienten la falta de representaciones de sí mismos para contestar aquellas otras estereotipadas, discriminantes y opresivas que figuran en lo que ha sido canonizado.* (7)

A finales de la década de los ochenta, en el centro del debate que la posmodernidad trajo consigo, el feminismo no fue entendido *en términos de dicotomía (masculino/femenino, dominador/dominado, el uno/el otro y en último extremo, positivo/negativo) sino a través de las estrategias deconstructivas aplicadas a los roles estereotipados de masculinidad y feminidad.* (8) El feminismo se sumaba a la revisión del concepto mismo de sujeto y a la deconstrucción en el terreno artístico de categorías como “genio”, expresión individual y obra original sobre las que se apoyaba la práctica artística que acogían los museos. Como consecuencia de ello el arte posmoderno tuvo también una vertiente activista replanteando las relaciones entre el objeto de arte y su audiencia. El feminismo activista tuvo su máximo exponente en el colectivo Guerrilla Girls integrado por mujeres artistas anónimas que se autocalificaron como “conciencia del mundo del arte.” Es muy conocida su irrupción al acceso principal del MOMA en 1985 con el rostro cubierto por máscaras de gorila para llamar la atención sobre la falta de obras de mujeres artistas en la institución museística. Ana María Guasch con su finura habitual entiende el uso de la máscara como *una manera de preservar la identidad individual, como forma de llamar la atención y como un medio para objetivar el proceso creativo. Hay que tener en cuenta además, que en inglés **guerrilla** (guerrilla) y **gorilla** (gorila) se pronuncian prácticamente igual, y que en estos dos términos se yuxtaponen los conceptos de genio/gorila, macho/hembra y creador/destructor.* (9) En la década de los noventa junto a la proliferación de estudios estadísticos sobre la presencia de la mujer en los foros artísticos, en los museos y en las grandes exposiciones crecieron los intentos de recuperar las voces esenciales y los trabajos feministas de la década de los setenta. Revisión que tuvo como uno de sus primeros resultados la exposición *Bad Girls* en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres en 1993, participando más de cien artistas que a través de diferentes formatos plantearon *la cuestión de la autorepresentación de la mujer como medio para cambiar su status social y el derecho al propio placer para asegurar no sólo lo*

que cada uno es, sino lo que quiere ser. (10)
Esta manera de entender el concepto de género se afianzó en la exposición *Sense and Sensibility.Women Artists and Minimalists in the Nineties* en 1994 en el Moma de Nueva York, intentando reconciliar un discurso minimalista masculino más neutral y un minimalismo más subjetivo y sensible femenino con los discursos del feminismo teórico de Linda Nochlin y Griselda Pollock.

El esquema evolutivo en el mundo anglosajón de la historiografía feminista, someramente expuesto, de alguna manera se internacionalizó y finalmente culminó, desde posturas próximas a la teoría *queer*, cuestionando la primacía del “sujeto” mujer como sujeto político central en la lucha feminista, apostando por una supresión de las categorías identitarias (“mujer artista” o “arte feminista”).

EL CASO ESPAÑOL

El discurrir bastante lineal de la historiografía feminista en el ámbito anglosajón no parece directamente extrapolable al contexto español.
Patricia Mayayo entiende que las causas que impiden ese trasvase derivan en primer lugar del hecho de que *en la España de los setenta las artistas se mostraron muy reacias a identificarse como “feministas”. La persistencia soterrada de modelos de conducta heredados del nacional-catolicismo, la estigmatización del término “feminista” en una sociedad tan machista como era la del tardofranquismo ... y la prioridad que tenía en España la lucha contra la dictadura frente a cualquier otro tipo de reivindicación política, hicieron que muchas artistas manifestasen reticencias con respecto al movimiento de mujeres.* (11)

En segundo lugar sostiene que a diferencia de la órbita anglosajona donde han existido referentes en generaciones anteriores, en España *la historia de las relaciones entre la práctica artística y las políticas feministas ha estado marcada por frecuentes discontinuidades y rupturas.* (12)
Estas causas han tenido como inevitables consecuencias la tardía inserción de los discursos feministas en nuestra histo-

ria del arte y que esa penetración haya sido desordenada en tiempo y forma.
Señala Mayayo como ejemplo el dato de que *la recepción de la teoría queer se haya dado antes, en ocasiones, que la de modelos supuestamente más “antiguos” como la historia de las mujeres artistas; o que hayan convivido al mismo tiempo en las salas de los museos españoles exposiciones sobre mujeres artistas, prácticas feministas y movimientos transfeministas; o que la obra de las artistas más jóvenes haya sido, muchas veces, más vista y estudiada que la de las “pioneras” de los setenta que han tenido que esperar a la segunda mitad de la década de 2000 para que su papel empiece a ser reconocido como se merece.* (13)

La exposición *100%* comisariada por Mar Villaespesa en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1993 ha sido generalmente considerada como la primera muestra de arte feminista en nuestro país abriendo el camino de otras que desde los inicios de los años noventa han ido introduciendo discursos feministas en el panorama artístico español.
Olga Fernández señala que la mayoría de las exposiciones feministas en las últimas décadas se producen *de forma descentralizada con respecto a los centros tradicionales. En concreto llama la atención la concentración en Andalucía, Comunidad Valenciana, País Vasco y Galicia. Con todo la gran mayoría no se producen en los nuevos museos y centros de arte contemporáneo de carácter autonómico, sino más bien en lo que hemos denominado circuito adicional, formado por el conjunto diseminado de salas municipales y provinciales, adelantándose a su sanción institucional.* (14)
En nuestra Comunidad podemos destacar las muestras *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* comisariada por Isabel Tejeda y Eduardo Lastres en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche en 1995, *Estación de Tránsito* comisariada por Nuria Enguita en el Club Diario Levante en 1995 y el ciclo expositivo *Femenino Plural. Reflexiones desde la diversidad* comisariada por David Pérez en 1999 y que tuvo un recorrido por varias comarcas de nuestra Comunidad.
Junto a la descentralización geográfica que denota una cierta falta de interés de los centros artísticos y museos más conocidos de nuestro país por incluir en sus programaciones

el legado feminista, las exposiciones realizadas en las década de los noventa y dos mil *se centraban en un periodo, contexto geográfico o artistas muy concretas.* (15)
Estas circunstancias del caso español demandaban un estudio e investigación más amplia para intentar establecer una visión lo más completa posible de las relaciones entre el arte y las políticas feministas en España partiendo del tardofranquismo como inicio temporal.
La exposición *Genealogías feministas en el arte español:1960-2010* comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga en el Musac de León, un museo también periférico, entre Julio 2012 y Febrero 2013 nació con ese propósito.
Como afirma Patricia Mayayo en el catálogo de la exposición su pretensión final era que pudiera *surgir esa conversación entre generaciones que no pudo ser; que se hagan visibles las complicidades y divergencias entre obras y artistas de edades y contextos diferentes, pero unidas por un malestar compartido frente a las estructuras y códigos (hetero) patriarcales.* (16)
Esta muestra representa hasta la fecha el hito expositivo más importante en cuanto al establecimiento de una historiografía del arte feminista propia, subrayando las peculiaridades del caso español que no puede estudiarse y analizarse mediante una mera traslación del modelo anglosajón.
Por razones que sólo pueden calificarse de inexplicables esta exposición que supuso varios años de trabajo y la reunión de más de 150 obras no itineró a ninguna otra institución española.
Este hecho constata una cierta resistencia de los centros museísticos de referencia en nuestro país para acoger en su programación el legado feminista.
Sólo reseñar algunos datos que confirman tal aseveración.
Según el informe del MAV (Mujeres en las artes visuales) número 19 analizando veinte museos y centros de arte en el periodo 2011-2019 el porcentaje de exposiciones individuales de autoría femenina es del 31% del total.
El informe del MAV referido a la última edición de Arco, feria de arte contemporáneo más importante de nuestro país, revela con respecto a las galerías nacionales que las artistas mujeres expuestas suponen un 31,5% del total.
Estos datos están lejos de la finalidad perseguida por la

Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres que en su artículo 26 insta a las instituciones culturales de titularidad pública a promover acciones positivas en favor de la igualdad.
El panorama descrito plantea varias cuestiones sin que parezca existir una solución única.
¿Hay que seguir organizando exposiciones de mujeres artistas o lograr una cuota igualitaria de participación femenina en exposiciones mixtas?.
¿En los diversos museos es mejor crear en sus colecciones permanentes salas concretas reservadas a la producción de mujeres o integrar ésta dentro del total recorrido expositivo?.
Patricia Mayayo en reflexiones Post-Genealogías entiende que hay argumentos para mantener ambas opciones.
Por un lado siendo evidente que *la aportación de las mujeres como las luchas feministas han sido invisibilizadas a lo largo de la historia en los discursos dominantes, es necesario destacar su presencia creando espacios y proyectos específicos que se dediquen, en exclusiva, a estudiar el legado de las mujeres artistas.* (17)
Si este legado se incorpora sólo como un elemento más en proyectos de carácter más general podría quedar diluida para el público/receptor la importancia de las aportaciones de las mujeres creando además una imagen de normalidad donde sólo ha habido permanente discriminación.
La creación de salas reservadas para obras de mujeres artistas es una forma de resaltar aquello que ha sido oscurecido en el pasado, pero por el contrario también pone de relieve los procesos ideológicos que han propiciado ese olvido.

¿A MODO DE CONCLUSIÓN? REDEFINIR EL CANON

Ante tales disyuntivas quizá deban seguir activándose todas las posibilidades.
La aplicación de la citada Ley Orgánica 3/2007 debe hacerse efectiva no sólo en la actividad de los museos y centros artísticos de titularidad pública sino también en cuanto a su estructura y órganos directivos excesivamente verticales y con jerarquías muy acusadas.

Por otro lado, utilizando la herencia intelectual del feminismo en cuanto propiciatoria de nuevas formas de narrar, siempre más transversales y facilitadoras de la coparticipación del público, el diseño de las exposiciones debería incluir, desde su inicio, un programa educativo y divulgativo adjunto.

En este sentido esta muestra ha incluido cinco talleres o “masters-class” habilitando para ello un local propiedad del Ayuntamiento de Valencia en el barrio de Velluters. Estos talleres han sido impartidos por Concha Ros, Carmen Roig, Rebeca Plana, Mery Sales y Patricia Bonet asistiendo sesenta alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia con directa coordinación con el Vicedecanato de Cultura de dicha Facultad.

Todas estas iniciativas seguirán siendo necesarias mientras en el contexto socio-cultural predominante en el que tienen lugar los lenguajes artísticos minimice a nivel cuantitativo o cualitativo las obras creadas por mujeres.

Aunque la situación ha mejorado en nuestro país desde los años finales de la década de los noventa del pasado siglo, los datos antes reseñados siguen siendo elocuentes y reveladores de la tendencia imperante de un canon básicamente patriarcal y androcéntrico.

El canon según Griselda Pollock *se relaciona con la tradición, con lo establecido culturalmente y el “afuera” es lo marginal que se autodefine a partir del mismo canon o modelo aceptado.* (18)

La tradición como expresión natural del canon, en cuanto a forma de regulación cultural, participa de lo que el historiador británico Raymond Williams califica de *hegemonía social y política.* (19)

Hegemonía como término explicativo del modo en que un determinado orden político y social satura culturalmente una sociedad tan hondamente que el régimen que impone es aceptado por la población como normal.

Una especie de orden natural que logra que aquello que viene sobreviviendo del pasado determine los valores del presente.

Es decir que la tradición según Pollock siempre ha de ser entendida *como tradición selectiva: una versión del pasado intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un*

presente preconfigurado, que resulta entonces poderosa-mente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social. (20)

Ahora bien, esa potencia hegemónica no puede operar como pura dominación o exclusión absoluta pues las configuraciones entre clases, razas, sexualidades y géneros son históricamente cambiantes. Por eso su estrategia se basa en un intento de direccionarnos hacia su interior para así construir una auto-identificación con las formas hegemónicas.

Esas configuraciones estructurales socialmente cambiantes determinan que los cánones también lo sean.

Según Nanette Salomon *tal como van los cánones en las disciplinas académicas, el canon de la historia del arte está entre los más virulentos, los más virilentos, y en última instancia los más vulnerables.* (21)

Ese carácter cambiante y su aparejada vulnerabilidad conlleva lo que Teresa de Laurentis define como *puntos ciegos* (22) en la visión/reinterpretación cultural. Para sortearlos es necesario según De Laurentis una mirada desde otra parte analizando lo que está presente como lo que está ausente. Se trata de aprovechar las fisuras abiertas en la estructura ideológica dominante retomando las contradicciones en las cuales lo representado y lo no representado concurren y coexisten.

Las diferencias pueden coexistir *fertilizarse mutuamente y desafiarse, ser reconocidas, confrontadas y celebradas y no permanecer destructivas del otro en un espacio cultural expandido pero compartido.* (23)

Esa concurrencia demuestra la imposibilidad de un canon exclusivo basado en oposiciones binarias y posibilita que el campo cultural pueda ser redefinido como un espacio susceptible de ocupación múltiple en el que diferenciando se crea un pacto productivo contrario a una lógica modélica que sólo parece ofrecer seguridad en la igualdad o peligro en la diferencia.

Porque la diferencia ni implica ni mejor ni peor, sino simplemente diferente.

El mundo del arte hoy ya no es una entidad homogénea sino una colectividad inmersa en un proceso constante de intercambios y diferencias. Ello implica siguiendo a Homi Bhabha *el rechazo de singularidades como “clase” o “géne-*

ro” en cuanto categorías primarias conceptuales y organizadas. (24)

Ello supone una asunción de nuevas posiciones (de raza, de género, de orientación sexual, de geopolítica) que pueden habitar en cualquier reclamo identitario en el mundo contemporáneo.

Quizá llegó el momento según Rosa Olivares de *no pensar que la opción de un arte hecho por mujeres es real .. Simplemente son mujeres, simplemente son artistas y desde esas dos perspectivas inalienables crean y viven, trabajan y respiran. Y de igual manera que todas nuestras vidas son diferentes, y los ritmos de nuestra respiración nunca coinciden, las obras que cada uno de nosotros creamos son inevitablemente diversas.* (25)

Su interés o importancia será algo que el tiempo, como juez insobornable, decidirá.

Pero de lo que no cabe duda es que los discursos feministas han redefinido el canon en el mundo del arte y además han abierto el camino a que otras minorías culturales recuperen su propio discurso y que siguiendo una senda similar hayan buscado sus raíces en su historia, en su propia historia reconstruida.

Hoy asistimos a una multiculturalidad que se resistía a ser considerada en términos de vasallaje y que reclamaba un trato igual. El filósofo francés Paul Ricoeur ya lo vaticinó en 1955 al decir: *cuando descubrimos que hay varias culturas, en vez de una, y, en consecuencia, en el momento en que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, nos sentimos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De repente resulta posible que existan otros, que nosotros mismos seamos otro entre otros.* (26)

Sólo resta agradecer a todas las artistas su participación en esta muestra, no sé si necesaria o no, pero por encima de todo resaltar su resistencia para desafiar y remover los cimientos de una base cultural etnocéntrica.

Empezamos con un poema y terminamos con otro titulado *Soy Mujer* de la poeta y escritora argentina Alejandra Pizarnick que dice así:

Soy mujer
Y un entrañable calor me abriga cuando el mundo me golpea.

Es el calor de las otras mujeres, de aquellas que hicieron de la vida este rincón sensible, luchador, piel suave y corazón guerrero. (27)

Manuel Chirivella Bonet.
Presidente de la Fundación Chirivella Soriano C.V.

(1)(4) Linda Nochlin. “Women, Art and Power and other Essays”. Editorial Harper & Row. Nueva York (1988)	(16) Patricia Mayayo. “Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español. Incluido en el catálogo de la exposición “Genealogías feministas en el arte español:1960-2010”. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac). León (2012).
(2)(5) Estrella de Diego. “Figuras de la diferencia”. Incluido en “Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.” Volumen II. Colección La Balsa de la Medusa. Machado Grupo de Distribución. Madrid. (2002)	(19) Raymon Williams. “Marxismo y Literatura”. Editorial Península. Barcelona (1997)
(3) Ann Sutherland Harris. Catálogo de la exposición “Women Artists 1550-1950.” Los Angeles Country Museum. Los Angeles (1978).	(21) Nanette Salomon. “The Art Historical Canon.Sins of Omission” incluido en (En)gendering Knowledge: Feminism in Academe.” Editorial Joan Hartman y Ellen Messer-Davidow. Universidad de Tennessee Press (1991)
(6)(7)(18)(20)(23) Griselda Pollock. Artículo titulado “Disparar sobre el canon. Acerca de cánones y guerras culturales.” Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires. Número 8. Diciembre (2002).	(22) Teresa De Laurentis. “The Technology of Gender.” Incluido en “Technologies of Gender on Theory, Film and Fiction. Editorial Macmillan. Londres (1987).
(8)(9)(10) Ana María Guasch. “El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.” Alianza Editorial. Madrid (2000).	(24) Homi K. Bhabha. “El lugar de la cultura”. Ediciones Manantial. Buenos Aires (2002)
(11)(12)(13)(15)(17) Patricia Mayayo. Artículo titulado “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes.” Investigaciones feministas número 4. Universidad Autónoma de Madrid (2013).	(25) Rosa Olivares. Texto titulado “Sobre Mujeres, Artistas y otras Especies.” Incluido en el catálogo del ciclo expositivo “Femenino Plural. Reflexiones desde la diversidad.” Generalitat Valenciana. Dirección General de Museos y Bellas Artes. Valencia (1999).
(14) Olga Fernández. “El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa.” Incluido en el catálogo de la exposición “Genealogías feministas en el arte español:1960-2010”. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac).León (2012).	(26) Paul Ricoeur. “Historia y Verdad.” Editorial Encuentro. Madrid (1990)
	(27) Alejandra Pizarnick. “ Poesía Completa.” Editorial Lumen. Barcelona (2011).

EL LEGADO DE ALIÁN

Esta exposición es una excelente ocasión para hablar del legado de Alián (1964-1995), El pseudónimo con el que Ana Agudo Sánchez firmó su obra.

Hagamos un recorrido por las distintas facetas de la pintura de Alián.

I El artista tiene una misión, la de expresar lo que siente el Ser humano, y como fruto de ese compromiso Alián expresó la realidad del mundo en que le toco vivir. Pinto cuadros de denuncia social mostrando la guerra, el hambre, la injusticia, la marginación... Para expresar tanto dolor, nada mejor que la pincelada expresionista y la forma desgarrada de las figuras. Estamos ante la primera etapa de la pintura de Alián, una pintura comprometida, con un componente moral, que pretende ser mucho más que un grito de protesta porque, por encima de todo, esta su firme voluntad de cambiar la sociedad.

II Un nuevo camino se va abriendo con la lectura de libros de filosofía y de física cuántica. Una concepción de vida más espiritual lleva a Alián a otros planteamientos. Podríamos hablar de una segunda etapa en su trayectoria pictórica, mucho más intimista y de introspección filosófica. Su paleta se llena de azules y violetas para plasmar los más íntimos sentimientos del Ser humano. Sus figuras solitarias en espacios vacíos son pura materia existencial, un interrogante ante nuestra propia existencia y el misterio de la vida.

El cuadro que se expone en esta muestra pertenece a esta segunda etapa, y está lleno de simbología: esa puerta abierta hacia la luz y coronada en semi-círculo, que nos hace pensar en lo sagrado; ese cubo sin base en que apoyarse y totalmente vacío, que nos hace pensar en un espacio interior y a la vez en un espacio tridimensional, esa flecha que atraviesa la figura geométrica y nos conduce hacia el infinito. Y en un lateral del cuadro, un ser humano con la cara envuelta en blanco como si de una máscara se tratara, observa hacia donde la flecha señala, es decir, más allá de todo espacio físico.

III Otro tipo de vivencias, crea en Alián una nueva necesidad de investigación. En esta tercera etapa su gran capacidad creadora se plasma en numerosos cuadros de gran formato. Formas y colores se superponen en total libertad y se zambulle de lleno en la magia de la pintura.

A lo largo de estas tres etapas Alián nos ha dejado un ejemplo de valor. Con su pincelada espontánea, atrevida y fuerte, llena de plasticidad y de color, y sin pretensiones de ningún tipo, se ha liberado como pintora hasta fundirse en su propia obra. Ella nos dejó una magnífica y extensa obra en tan solo tres décadas de vida. Con su partida de este mundo su obra se ha convertido en el mejor regalo, un sendero por el que transitar y reflexionar. Este es su legado.

Mª del Rosario Rojo
Doctora en Filología
Máster en Estética y Tª de las Artes

Elena Asins (Madrid, 1940- 2015) está entre las precursoras que trabajan en la teoría del cálculo, la semiótica y los sistemas basados en el ordenador, su obra fluye paralela a la sensibilidad específica de la geometría, sostenida por la hipótesis de que su creación se dirige a la conciencia. Sus dibujos y estructuras son parte del resultado de series experimentales, un lenguaje sintético formulado por proceso de cálculo asistidos en mayor o menor medida por técnicas y procedimientos informáticos, siendo pionera en la exploración de los medios digitales.

Desde finales de los años 60 Asins había abandonado la pintura figurativa, comenzando alinearse con corrientes experimentales. Formó parte del grupo Castillo 63, y después de la Cooperativa de las Artes Plásticas y Artesanas, fundada en 1966 por Ignacio Gómez de Liaño.

La década de los setenta es clave en su trayectoria, en 1970 llega al Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, junto con creadores como Jose Luís Alexanco, Barbadillo, Luís Lugan, Eduardo Sanz, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere o José María Lòpez Yturralde. Por primera vez, artistas y matemáticos se habían reunido para considerar las posibilidades plásticas del trabajo a ordenador.

Durante esta década, Asins realizaría toda una serie de obras basadas en la geometría y en la exploración del espacio. Con diferentes soportes, traza variaciones en torno a la forma y el ritmo, la pintura como estructura. Aparece con fuerza la idea de la serialidad, desarrollando todo un sentido de la secuencia. “Todo hubo de ser replanteado para crear los nuevos signos había que destruir los viejos y Elena Asins recomienda esta aventura, procede de la pintura, para la creación de unas formas, por sus posibilidades de juego, de composición, de desglose dimensional (Gómez de Liaño, Ignacio, 1968) . Para la artista trabajar con estructuras supone “tener en la mano la posibilidad de organizar elementos que producen un mundo, un juego que revela la verdad o la esencia de las cosas”(Elena Asins).

En sus obras de este periodo se puede visualizar el movimiento del algoritmo matemático que avanza y sintetiza una armonía numérica. Esta trama geométrica tiene sintonía con el concepto que la propia artista define como “memoria de lo musical” y el dibujo se convierte en una “forma de indagar, y el primer impulso genérico que deriva de la necesidad humana de búsqueda, de marca de ciertos puntos, de situar las cosas y situarse a uno mismo (Eugenia Agustí Camí, 2013).

Une los nodos primordiales, analizando fragmentos y estratos, así aborda la artista la búsqueda de largo recorrido en pos de la estructura, alcanzando con el dibujo la evidencia en complejas secuencias analíticas, diáfanos, estructuradas. Para la propia artista, “El objetivo artístico es tan sólo evolutivo que encierra la verdadera imagen, la idea básica sustancial, que no puede ser fabricada, ni ser vista, ni ser dicha, sino tan solo ser pensada” (Elena Asins).

Las décadas de 1990-2000 vieron a la artista transitar hacia otras disciplinas artísticas. Es notorio los diferentes medios que fue utilizando y las distintas etiquetas que le fueron aplicadas- neoconcreta, cinética, cibernética, conceptual o minimalista, hablan de una personalidad poliédrica, reconocida en 2006 con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y en 2011 con el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Elena Asins desde su soledad consciente y desde su silencio meditado, cultivó una depuración extrema en sus obras. La simplificación de su trabajo, desde una visión geométrica configura la idea de que “la creación de un mundo perfecto, en lugar dónde no existe el caos, desde el número y las matemáticas me permitían refugiarme del ruido que nos rodea. Finalmente he sido muy feliz haciendo lo que quería, entre comillas, nadie hacemos lo que queremos del todo, aunque me han limitado muchas cosas. Pero, entre comillas, si que he hecho lo que he querido: dedicarme a la creación. Yo creo que nuestra obra es nuestro mejor yo” (Elena Asins).

SUJETOS ABSTRACTOS
NATURALEZAS ABSTRACTAS
RELACIONES ABSTRACTAS

La búsqueda de un lenguaje propio , un mundo pictórico personal en el que los personajes abstractos habitan y ocupan el espacio del cuadro , es y ha sido siempre una de las motivaciones de mi trabajo. Cada cuadro es un universo propio, un mundo vivo, donde los elementos pictóricos adquieren categoría de personajes.

“El espacio captado por la imaginación no puede ser un espacio indiferente. Es un espacio vivido por la imaginación. Concentra ser en el interior.”
Gaston Bachelard

En mis espacios he ido depurando los elementos meramente pictóricos decorativos, hasta llegar a concretar una estructura muy simple, que es la que configura los cuadros. Fondo, figura y líneas de tensión. Los elementos mantienen un equilibrio, un diálogo, una tensión espacial que los separa y unas líneas de fuerza que los atraen. Hombre y Naturaleza se encuentran cara a cara en un espacio imaginario. Naturaleza atrapada en una forma abstracta. El cuadro como escenario de representación de personajes abstractos. Personajes opuestos generadores de una sutil oposición entre contrarios, equilibrando fuerzas y armonizando tensiones.

“Para el artista el dialogo con la Naturaleza constituye una –conditio sine qua non- El artista es un ser humano y el mismo es Naturaleza y una parte de la Naturaleza en el espacio natural”
Paul Klee

La existencia de una dualidad contribuye a comprender la idea de un universo equilibrado, donde lo positivo y lo negativo luchan y se unen para crear un todo. Mis espacios, con sus personajes, son retratos de mi espíritu, parte de mi imaginación, de mi mundo interior. Propongo una meditación abstracta esencial en la que la composición desempeña una función clave. Equilibrar las

formas de manera que queden como suspendidas en el tiempo y en el espacio en el interior del cuadro es como un juego.

Formas abstractas flotantes se superponen creando un espacio profundo. Superposiciones delicadas, transparencias, juegos de texturas, capas y formas interconectadas son parte de los elementos que me ayudan a configurar el espacio pictórico. En los cuadros subyace un ansia de pureza y de afianzamiento de un espacio. Poética, orden, sensibilidad y rigor conviven en la obra y la composición desempeña una función clave. La síntesis y la economía de elementos acentúan la intensidad y fuerza de las formas. Pintura intensa y a la vez contenida, de un aire intemporal. Turbulencia y quietud. Síntesis entre la depuración formal y lo emocional. Profundidad e intensidad y un hálito de sutil poesía conforman la esencia de las obras. Encontrar el sentido íntimo de la forma pura, de los juegos espaciales, de los sutiles valores de las superficies. El mundo interior que emerge de las obras es la espiritualidad del artista. Mi búsqueda es la configuración y definición de una serie de personajes abstractos que son capaces de dar cuenta de la dialéctica del Hombre con el mundo. El elemento humano puesto en contradicción con los elementos que forman el universo que le rodea. Elementos de la Naturaleza como el agua, el aire, la tierra y el fuego, en su expresión más abstracta. La búsqueda de lo trascendental e intrínseco del Hombre.

De lo humano no me interesa el aspecto anecdótico de su morfología ni de su apariencia exterior. Pretendo abstraer lo fundamental liberándolo de lo casual y accidental. La observación de la Naturaleza y su secreta voluntad de esquematización y potencialidad abstractiva me llevo a descubrir la fuerza de las formas abstractas orgánicas, llenas de vida propia. Aspiro a la concepción ordenada del espacio, la búsqueda de valores absolutos e inmutables, encontrar un punto de reposo en la fuga.

“Atormentado por el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, el hombre está dominado por una intensa necesidad de quietud..... las formas abstractas son las únicas en las que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal”
W. Worringer

¿Cómo evocar la presencia de lo humano en la abstracción? ¿Por qué mis obras recientes conllevan genéricamente el título Espacio Hombre-Naturaleza como si se tratara de una serie indeterminada de propuestas que compartieran entre sí un cierto aire de familia? El espacio imaginario transformado en espacio de representación hace posible el encuentro entre el Hombre y la Naturaleza.

“El destino poético del hombre es ser el espejo de la inmensidad, o más exactamente todavía la inmensidad viene a tomar conciencia de ella misma en el hombre”
Baudelaire

Los elementos que componen los cuadros unas veces encarnan alguno de los cuatro elementos primigenios “physis” mientras que otras veces asumen el papel de lo humano. Estos son mis universos interiores, no exentos de una cierta cosmicidad (en cuanto a conformación de mundos propios y característicos). Y en esos mundos aflora el encuentro, el diálogo, la pugna o la contradicción. Sujetos abstractos, Naturalezas abstractas, relaciones abstractas. Tomar la Naturaleza, integrarla en un espacio pictórico, rehacerla y, despojada de todo trazo de realidad, convertirla en una forma abstracta pura. Jugar con el espacio pictórico y con los elementos que en el actúan, es, sin duda, más que un reto un divertimento, una necesidad. La búsqueda del espacio interior es un proyecto que viene de largo . La interiorización del espacio hasta convertirlo en espacio lírico.

Cristina Alabau



Como tantas tardes azulinas pasábamos juntas horas y horas. A Radissa y a nuestras amigas perrunas, Luna y Bonita, nos gustaba quedar para ver la transición lumínica del cielo de día, a cielo de noche. Guardábamos largos ratos de silencio, escuchando sin hablar con palabras, tomado algunas fotografías del aire; asentando el alma-campamento nos preparábamos para el espectáculo que nos ofrecería aquel nuevo bostezo.

Para que la velada adquiriera su máxima redondez, resultaba agradablemente inevitable que Radissa, con tan solo 18 años, improvisara lanzando algunas de sus preguntas con premio. Siempre dudé si el origen de su inspiración era fruto del contacto directo con la belleza estelar, de su madurez existencial, o si preparaba algún tipo de inventario de curiosidades evolutivas, pues de algún sitio, aquella sapiencia, debía de venir. En cualquier caso, casi siempre lograba hacerme sonreír desde mi terraza interior, o incluso, ciertos días con suerte, mi mente se dejaba acariciar y aliviada, dejaba caer al vacío algún nudo maltrecho.

R_ Dime Alba, ¿en que momento se rompe la Unión?.

¿Que trance podría disculpar el abandono de Madre?.

¿Que noble razón justificaría la distancia del abrazo a Padre?.

¿En que cuerda situación nuestros Hermanos dejarían de serlo?.

Yo misma, dime, Alba, ¿en que momento dejaría Yo de recordar quién soy?.

A_ Dejar de ser, volverse transparente, levitar ingrávido, como la luz del Sol, como el aroma del azahar Mediterráneo, como la estrella que estela rumbos hacía ningún lugar, ese hogar con la puerta abierta. Principio y destino.

R_ ¿Y que pasa cuando el corazón deja de palpar nuestro interior?.

¿Desaparezco? ¿Transito? O ¿simplemente eternizo?

En el limbo no me quiero quedar.

A_ No se bien, Radissa. Cada corazón siente diferente pero quizás, yo hoy, me atrevería a confesar que para respirar necesito soltar. Dejar marchar. Dejar que el pasado desvanezca bien atrás, se acomode en el célebre espacio de la memoria o bien se independice de mi presencia. Respirar. Saltar. Vivir mas ligera, con o sin presente, mas abierta a la naturalidad con las que se suceden los cielos. Soltando cadenas y liberando corsés. Sin miedos ni rencores, sin caprichos, sin deseos, sin ni siquiera sueños. Sin más tiempo que el aire que respiro. Sin mucho más ropaje. Desnuda. Conectada a la Tierra. Sintiendo las raíces con todos los pies. Siendo agua y siendo barro. No hay más ni menos. Nada que buscar, nada que perseguir, nada que acopiar, nada a lo que renunciar. Me basta con aprender a soltar para poder sentir de cerca el vuelo.

R_ Pero, entonces, ¿hay que morir para vivir?

A_ Quizás, para Vivir haya que Latir. Para Latir haya que Amar. Para Amar haya que Vivir. Para Vivir haya que Creer. Para Creer haya que Intuir. Para Intuir haya que Latir. Para Latir hay que Respirar, mientras sigues caminando.

R_ Caminando?.

A_ Si, caminado con los pies o con las manos. Firme sobre el agua. Caminando. Saltando muros. Creando desde ese amor que hace posible la vuelta a casa, por escarpado que nos resulte el camino, por mas dudas que nos acechen al caminar. Creando sendas sin atajos, para poder ver las vistas, aprender de lo mundano, reconocer nuestro ser y habitar en este cuerpo que es tu casa y que es también tu templo. Si, caminando.

R_ No lo entiendo.

A_ No lo pienses.

Tampoco es tan importante.

Vamos a disfrutar de las lunas y de las estrellas.

Vamos a dejar escapar todas esas estelas que desvanecen al intentar atraparlas.

(Sinopsis Raíces y Almas. Patricia Bonet.

Benicasim, diciembre 2022).

Tras varias décadas trabajando en silencio y con constancia en Utrecht, ciudad donde resido, recibí a finales de 2014 un correo electrónico desde la galería gerundense de Richard van der Aa, donde me preguntaba si conservaba algunas piezas que hice entre años 1956-1958 en la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Dichos trabajos en gouaches sobre papel recordaba haberlos donado en su mayoría años atrás al archivo de la escuela Hochschule für Gestaltung. Más tarde me acordé que posiblemente aún tenía algunos gouaches que hice en el curso de Tomás Maldonado en los años 1956-57. Estas obras habían estado en una exposición y me fueron devueltas posteriormente a mi donación a Ulm. Richard me puso en contacto con José de la Mano quien estaba interesado en mostrar mi trabajo en su espacio de Madrid. Así en nuestro siguiente viaje a Valencia lleve veinte obras, Richard y José de la Mano vinieron a Paterna para verlas. De este modo tuve mi primera exposición en 2015 en Madrid durante los meses de febrero a abril. Para mí fue un gran acontecimiento el poder mostrar mi obra. Mi hija Alenca Mulder, arquitecta al igual que mi marido Bertus, me acompañó a la inauguración. Una bella muestra muy emocionante y en la que disfrutamos mucho.

En Holanda había tenido algunas exposiciones con diferentes grupos y algunas individuales, pero mi relación era más intensa con el círculo de la arquitectura que con el de las artes plásticas debido a la profesión de mi marido Bertus Mulder quién había trabajado años atrás con Gerrit Rietveld. Mis contactos artísticos en España eran inexistentes ya que salí muy joven para estudiar en el extranjero.

Javier B. Martin, coleccionista y director de la Colección Ars Citerior, visitó la exposición en Madrid y adquirió una obra. Meses más tarde se acercó con su esposa a Paterna para conocernos. A partir de este encuentro y los que vendrían posteriormente llegó a surgir una buena amistad entre nosotros.

Javier buscó salas donde yo pudiera mostrar mis trabajos guardados en casa durante seis décadas y conseguí en el transcurso de tres años realizar nueve exposiciones individuales, dos de ellas en salas institucionales MUA de Alicante y Fundación Chirvella Soriano en Valencia y siete muestras en galerías de arte repartidas en diferentes provincias, Galería Punto (Valencia), Galería Siboney (Santander), Galería Iturria (Cadaqués), Galería Pep Llabres (Palma), Galería Juan Risso (Madrid) y la galería Rafael Ortiz tanto en su sede de Madrid como en Sevilla. La amistad con Javier es para mí algo muy especial, ha sido como un gran regalo que no podía imaginar a mis años, me siento muy feliz de tenerlo como amigo.

Para un artista es importante poder trabajar con tranquilidad en su propio estudio y seguir desarrollando nuevas ideas, pero quizás más importante es poder enseñar y explicar lo que uno hace. Es una gran alegría ver los cuadros en una bella exposición y hablar con personas que lo aprecian.

Desde hace varios años se ocupa de mi obra la galería de Rafael Ortiz, son Rosalía y Rafael los que siguen mostrando mis trabajos y lo enseñan tanto en España como en las ferias internacionales a las que acuden.

Estoy contenta y feliz de tener tan buenos amigos que dan a conocer lo que yo hago.

Monika Buch

EL OBJETO UNA EXCUSA PARA PINTAR:

Mis primeros trabajos datan de 1969, desde entonces, he seguido trabajando sin cesar.

Poder elegir en la vida, en mi caso la pintura y la independencia personal, es una gran suerte, aunque esté acompañada de incertidumbre. No es fácil para una mujer vivir de esta profesión.

Siempre trabajé en otros oficios para poder vivir, pero estos también me dieron la facilidad de poder acoplarlos a mis proyectos, por ejemplo, la cerámica, la publicidad, la decoración.

Como mujer no me fue fácil y no lo sigue siendo en la actualidad. Con una trayectoria larga, y siendo de una generación que luchamos por nuestra independencia y tantas cosas más, aún queda camino por recorrer.

Mi proyecto, la pintura, parte de la idea del concepto de que el arte se puede expresar de formas y materias muy diversas: el barro, la escayola, la cerámica, el vidrio, la fotografía, el hierro... todas estas materias que son clásicas que nos enseñaron en la escuela de Bellas Artes de Valencia y aunque hubiese en aquel tiempo un rechazo a todo lo académico, luego me sirvió y me sirve en la actualidad.

El objeto entró en mi trabajo plenamente con la instalación “Una conversación” que se mostró la Bienal de Venecia en 1997, junto a J. Brossa. En la actualidad se encuentra instalada en el monasterio de San Miguel de los Reyes, Valencia. Pieza que junto a otras he donado a la Generalidad Valenciana.

Obras anteriores como el “Silencio” perteneciente al Reina Sofia de Madrid, tienen el mismo componente de la multiplicación, de piezas diferentes al infinito.

Todos estos montajes (escultóricos) pensados para que permanezcan en el interior de una sala, cubren el dialogo de pintura, volumen sobre plano.

El mundo del objeto reúne un significado de materia muerta. Tiene conexiones y miradas hacia la escultura.

En términos generales, en todos los objetos aparecen contenidos específicos inconscientes.

Traspassados a un nuevo medio: el objeto permite al espíritu recibirlos de una forma distinta al original (Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de Símbolos, Madrid: Siruela, 2022).

El objeto se refleja en mi trabajo proyectándolo a través del volumen, las luces y las sombras, y esto es hablar del dibujo, expresando el misterio, y también la incertidumbre, debido a su presencia.

En nuestras vidas el objeto, establece un vínculo con el tiempo, los recuerdos familiares, etc. llega a ser fetichista.

La nostalgia que me lleva a integrarlo en mi proyecto es la visión de la pintura a través del dialogo que se establece con el objeto dándole su protagonismo, pensando en un acto de representación con independencia de su existencia real.

La introducción de la fotografía desde 1996, se debió al siguiente paso junto a otras materias.

Mis proyectos están vinculados y reflejan el mundo de los personajes anónimos de mujeres, y de una sociedad vinculada a mi memoria.

En el apartado de instalaciones, de intervenciones, públicas y privadas, la individualidad del objeto fabricado por mí se multiplica, como rebelión para ocupar su sitio.

PLUJA D’AIGUA DE MAR- 2022

Pasamos luna tras luna buscando nuestro sitio, anhelando un espacio que reconforte nuestro **ser** y nos guíe hasta el **estar**. Acompasado recorrido, en el que el acto de crear deviene en un camino de búsquedas y encuentros. Y es, justamente en ese transcurrir, cuando el hecho artístico se transforma en un medio, el Arte en un puente desde el **ser** hasta el **estar** y la creación artística en el vehículo que nos reconstruye como ser humano, como individuo, como mujer.

Perpetuo deambular entre el **ser** y el **estar** que nos arrastra a un eterno buscar... encontrar... hallar. El papel dibujado, la tela cosida, la imagen fotografiada, el metal fundido, el objeto encontrado o la palabra escrita nos sirven para transmutar la materia y redefinirla.

Eterno vagar en el que el alma se constriñe y del cuerpo mana agua de mar en un intento fallido por llenar el vacío del **ser** y del poder **estar**. Lluvia de agua salada que cae y nos cubre. Líquido eterno que se nos escapa entre los dedos y se filtra por las grietas. Agua que brota del centro del **ser** y recorre el alma en busca de un lugar donde habitar y **estar**.

Perenne transitar en el que las palabras, en el acto escrito, son el estandarte de nuestro sentir y forjan el nido que nos da cobijo. Un nido que, fragmento a fragmento, trozo a trozo, pedazo a pedazo, llena de sentido el suelo bajo nuestros pies y evita que nos hundamos por la gravedad de la cotidianidad que nos aturde y nos succiona.

Continuo caminar en el que nuestro ser, como nuestra piel, está lleno de rastros y heridas, de dolor de ausencias y recuerdos desdibujados. Y en un nuevo intento por tomar aire una vez más, cosemos la materia con hilos que nos tejen, nos construyen y nos conforman. Hilos que remiendan el alma deshilachada puntada tras puntada. Hilos que intentan atar el agua que se nos escapa en un sempiterno encontrar para reencontrarme.

Ser tú. **Ser** otre. **Ser** ella. **Ser** ellos. **Ser** yo.

Estar contigo. **Estar** conmigo. **Ser**.

Teresa Cháfer
Catedrática de Escultura
de la Universitat Politècnica de València



EL LUGAR DE LA ESPERA

Todo estaba como a la espera de algo..., dijo Juan Preciado a su llegada a Comala, aquel pueblo abandonado con sus calles desiertas de la novela de Rulfo.

El lugar de la espera es un lugar indefinido, inconsútil, impreciso, ambiguo, de vacilación y de incertidumbre, un lugar donde el tiempo se detiene o transcurre muy despacio. Es un momento de transformación, de cambio, de mudanza. Es un tránsito difícil; un desafío, incluso. Es un lugar dicotómico, ambivalente. Podría ser *postludio* y preludio a la vez. Es el intersticio que separa lo que acaba de ocurrir de lo que está a punto de suceder.

El lugar de la espera versa sobre los momentos de pausa, de reflexión, de análisis... Puede ser el lugar de la calma, de la quietud *pascaliana*, del sosiego, pero también del desasosiego, de la inquietud, de la intranquilidad, de la impaciencia. Es el lugar del desconcierto, incluso del extravío, pero también del anhelo ilusionante y prometedor. Es el lugar de la extrañeza, pero también de la expectativa. Es un lugar indeterminado, simbólico y metafórico. Es el lugar de la incertidumbre, pero es también el paisaje de la posibilidad.

Mi lugar de la espera es, en realidad, un interludio, un entreacto, incluso una hendidura; un quedar en suspenso esperando que aparezca un resquicio, una abertura. Es un espacio de prórroga, de suspensión, un lugar fronterizo, *esa línea que separa la palabra perdida de la palabra prometida* de la que hablaba Derrida. Pero puede ser también un lugar de revelación, donde se retira el velo que encubre lo desconocido; un lugar de descubrimiento. Lo queramos o no, los artistas esperamos siempre una historia. Lo que desconocía, en un principio, era que la historia que yo estaba esperando era la propia espera.

El lugar de la espera se inserta dentro de la poética del vacío que caracteriza y define mi obra. El vacío como el lugar donde la realidad se expande. Ese lugar que, al ser infinito, siempre está ampliando la realidad del ser. Arquitecturas como escenario; escenario como proscenio, pero también como atmósfera, casi como paisaje ideal, mental. O como dijera J. Mayorga, escenario como una ocasión poética. Aletargada quietud de los espacios vacíos en los que aparentemente no sucede nada, atmósferas desnudas, lugares de quietud hipnótica, espacios introspectivos, la aparente "nada" atrapada en un espacio iluminado, apenas salpicado por un objeto: una escalera, una silla, un perchero, una prenda de ropa (en este caso)... o por una figura o su sombra. *El lugar de la espera* es una escenografía muda, es —a la manera beckettiana— un acto sin palabras; un silencio que grita. Mi cuadro debe su título al libro homónimo de Sònia Hernández.

En *Ante la ley* de Kafka, el protagonista se pasa la vida esperando cruzar una puerta que solo está destinada a él y que nunca logra atravesar. La espera, pues, como condición esencial del ser humano. ¿La espera como paréntesis venturoso? ¿La espera... Llena de promesas? ¿La espera como paisaje de la posibilidad? Quizá la pintura sea una eterna espera —además de un perpetuo deseo incumplido—, la de esperar que suceda el milagro de atrapar esa idea que te ronda en la cabeza. Y los cuadros..., quizá los cuadros sean —como dijera Olvido Valdés— lugares raros donde se va guardando la vida.

TRAVESÍA

Desde la observación puedes abrir un camino, un punto de vista, una forma de percibir la realidad, prescindiendo a veces de aquellos aspectos de posibilidad.

Vivimos rodeados de formas, líneas, letras, sonidos, información... un terreno para comprender nuevos equilibrios, un propio camino.

Con las instalaciones que realizo desde 1986,te puedes adentrar en ese espacio provocado también con el sonido, todo te envuelve, huecos abstractos con hierros, persianas, la madera, un trayecto, donde perderte es fácil, son espacios comunes que provocan el conjunto, añadir variaciones a una travesía aportadas por los azares, también con los enigmas, encuentras retornos, múltiples hilos, una lógica aleatoria, otro orden.

Hago en muchos casos composiciones suspendidas.

“El artista renuncia a lo artesanal como argumento esencial, es sobre todo la preparación la reflexión de las obras la exploración de las posibilidades, la complejidad de una obra” Marcel Duchamp.

El fragmento es un argumento importante en mi trabajo, un reciclado de lo que hago, dibujo con el corte, con lo manual en el papel, con tijeras en la tela, apariencias de tierra sus texturas, restos de barro, piedra... Lo que altera sus formas, con el agua el aire el tiempo.

La mirada puede detenerse en ese trayecto, una incógnita permanente con que asimilamos la realidad. “Cualquier cosa se vuelve más interesante solo con que lo mires el tiempo suficiente” dice Flaubert.

El mismo concepto con lo fragmentario, el primer trazo de pincel es el que ordena, voy modificando, alterando por su

comportamiento en ese construir, un juego con el azar, nunca con bocetos, directo con el trazo, con el fragmento.

Saber reconducir los errores que te llevarán a otro jugar es un argumento que utilizo “Lo imprevisto cuando no es una catástrofe trae alegrías” nos dice Peter Hanke.

La arquitectura es importante en mi trabajo, la obra cobra otro sentido, a veces el fragmento estalla en múltiples tamaños, busca otros espacios, fuera del límite, sobre el muro, son formas diferentes con esas arquitecturas, he procurado escuchar lo que te cuenta la geometría de una cárcel, en antiguos graneros, una alameda, una iglesia, el hueco de una escalera un claustro... la obra sufre una metamorfosis sorprendente que quizás no puede interesar.

Todo es utilizado con intención de intermitencia, vivimos en un mundo fragmentario con lecturas infinitas.

El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte.
Robert Filliou.

Fuencisla Francés.

JACINTA GIL RONCALES, (1917- 2014)

Pintora valenciana perteneciente a la generación de post-guerra es máximo referente de las vanguardias artísticas. Su papel como fundadora e integrante del grupo z y el Grupo Parpalló la sitúan dentro de los movimientos culturales que en esos momentos luchaban por la libertad creadora, acciones que han fructificado en una extensa obra pictórica que lleva el sello de expresionismo, sobre todo hacía un expresionismo abstracto.

Desde sus diferentes y variadas etapas, su espíritu crítico con una dilatación teórica absorbida desde los escritos del pintor Manuel Gil (su esposo).

La evolución de Jacinta Gil se inicia con una práctica muy congruente del figurativismo hasta que se adhiere a la práctica informalista, dentro del contexto de la polémica que, desde 1951, surge en España en torno al arte abstracto y a su legitimidad.

Sobre 1960 se va distanciando del Grupo Parpalló al tiempo que comenzaba a implicarse más en actividades políticas. Feminista y progresista, en 1962 la detuvieron por su vinculación con el Partido Comunista, experiencia que recogió en sus diarios publicados en el año 2000. A partir de esta vital experiencia, intensifica su carga crítica a través de sus obras, reflejo de un gran compromiso social.

“Siempre he tenido una tendencia a la crítica social. En los años más abundantes de mi obra, he tendido a denunciar hechos acaecidos en el momento” (Jacinta Gil Roncales).

Su carrera está definida por una constante investigación plástica, desde sus inicios marcados por la figuración (1951-52), pasando por una importante técnica informalista. Su obra de corte informalista, se configura a través de manchas, chorreadas de pintura y materiales extrapictóricos, que desde la improvisación y lo gestual representa su parte

más visceral, sin descuidar su trazo rápido y ágil. Contiene un cierto grado de densidad y atmósfera, agrega diferentes elementos produciendo una pintura matérica, casi onírica.

Expresividad en sus gestos de gran fuerza y energía, vitalidad de los incisos, los gestos y texturas, que traducen su inconformismo crítico y su protesta personal frente a la violencia de la situación social y política de España.

La trayectoria de Jacinta Gil se convierte en una vivencia personal, en un testimonio auténtico de las tendencias pictóricas desarrolladas a lo largo de seis décadas (1940-2003). Trabajos que reúnen una expresión abstracta lírica, junto a una figuración social, irónica y simbólica, propia de un artista comprometida con su tiempo.

Chavarri, Raúl (1976): Artistas españolas contemporáneas, Madrid, Gavar.

Muñoz López, Pilar (2003): Mujeres españolas en las Artes Plásticas, Madrid, Ed. Síntesis.

LA ERA DE LA INDIGENCIA
NO LO LLAMABA HOGAR,
PERO ERA TODO LO QUE ELLA TENÍA

Principio de un siglo marcado por la falta de seguridad, por el miedo, por la pérdida de todo fundamento, tiempo de indigencia. Una existencia precaria donde se asienta un estado de desconfianza permanente, cuya única posesión es el encuentro consigo mismo. Sólo al asomarnos al abismo descubrimos que el vértigo de vivir nos acecha, pero es el único camino para salir del exilio, para cruzar la frontera. Esta orfandad deviene en un estado de indigencia. En ese tránsito vamos abocetando la construcción del yo. Se empieza a comprender que no se sabe vivir en soledad, pero tampoco inmersa en la sociedad de la posverdad.

“No lo llamaba hogar, pero era todo lo que ella tenía”, sitúa el tema de la propuesta. Nos advierte del momento de duelo, de vacío, de soledad, de desarraigo.

Alguna vez tuvimos un hogar?
La vida se encarga de enseñarnos la fragilidad de la tierra firme, nos convertimos en náufragos, ya no sirven los patrones marcados. Nos sumergimos en la necesidad de pequeñas conquistas frente al caos, la premura por encontrar un refugio momentáneo frente a lo inhóspito. La vida de la mujer es la suma de pequeñas batallas. El apremio permanente por conquistar. La búsqueda constante de la isla a la que asirse. Una y otra vez construimos una morada donde sobrevivir.

La vieja casa se ha derrumbado, ahora nos queda ordenar nuestras dudas, plegar nuestras derrotas, apilar nuestros deseos. Un laberinto de caos como compañero de viaje, un recorrido nómada que nos sitúa en el umbral y nos obliga a empaquetar memoria y legado, para tomar la maleta hacia un nuevo orden.

Esta serie presenta un lugar de luchas y treguas en un campo de ausencia, de oquedad, de inmensidad. La necesidad de encontrar una zona segura que mantenga juntas, sin confun-

dirlas, la presencia y la ausencia. Imagen de un estado de fracaso, de la pérdida misma que reafirma su penuria, porque el deseo que entraña la conquista nunca estará satisfecho del todo. Nuestro destino como mujeres, como indigentes, es ser sujetos errantes que mendigan una nueva verdad. Mujeres atrapadas en túnicas blancas que ocultan su identidad, túnicas que como lienzos inmaculados son heridos, marcados, invadidos, penetrados una y otra vez por punzones que atraviesan la piel mientras tejen la huella del quebranto, del dolor, de la desolación. Iconos de mujeres que dejaron un legado no escrito en cada tiempo y en cada espacio. Mujeres anónimas, heroínas en una sociedad misógina.

Nosotras, funambulistas del vacío, nos abismamos en la vacilación del cimbreo, en la tensión del salto. A nosotras nos corresponde ejercitarnos en un nuevo modo de pensar: el descubrimiento de nuestros miedos y los fracasos de nuestra historia. Una puesta en cuestión de todo discurso.

Somos conscientes de que por mucho que nos desesperemos ese camino lo estamos recorriendo solas. Queremos fundar un nuevo hogar, aunque sea hecho de desechos.

He perdido mi hogar, he perdido mi referencia, he perdido al padre y a la madre, a la hija, a mí misma, he perdido mis patrias y mi patria. Seguridad, verdad, protección, dogmas, cimientos y fundamentos, se desvanecieron en una noche.

Ahora es el momento de conquistar mi isla, en esa balsa calma que proporciona el reflejo donde mirarme para dibujar mi propia identidad.

La búsqueda de un lugar donde yo me sienta yo.

A ti y a mí
Natividad Navalón, 2018

Me interesa mucho la mirada del exterior, que cada cuadro tenga miradas y emociones diferentes, ahí está la libertad de la obra de arte. La sensación de lo que tú pintas es única, pero la que recibe cada persona también. El arte es un hecho abierto donde lo que tiene que verse reflejado es el interior de cada espectador, no solo el interior del artista.

El arte es la síntesis de lo real. A partir de un motivo interno que para mí tiene mucha fuerza y me atrapa. Trabajo el cuadro en un intento de atrapar el sueño que llevo dentro.

A mí siempre me interesó el color y la pintura como materia: pienso que esto da toda la libertad para hacer lo que se quiera. En arte más allá del medio que se utilice lo que cuenta es la capacidad para transmitir emociones y alcanzar una obra intensa y plena. La pintura es una herramienta conceptual que al mismo tiempo tiene una inmediatez insustituible, donde está presente el cuerpo y la pasión de la mirada.

Geometría abierta, espacio-membrana y mito. Estoy trabajando con formas muy primitivas, poniendo un poco de caos en esa geometría urbana en la que vivimos y transformándola en una geometría cálida.

Crear una conexión entre la forma interior y el gesto, dando lugar a una nueva presencia. La silueta del soñador pensando en nuevas composiciones y formas. Como si fueran mundos próximos, en cuanto a la capacidad de creación de imágenes. Me interesa la fluidez de la imagen pictórica. Es como un juego de miradas y sensaciones.

Me interesa la pintura como proceso de abstracción simbólica. Forman parte de mí una serie de formas: me apodero de ellas. Para mí las formas sintetizadas me dan libertad para trabajar de un modo abstracto el cuadro. La dialéctica figura/ fondo establece una tensión siempre viva: en una metamorfosis cromática. Diferentes capas: una parte más simbólica convive junto a otra más abstracta y gestual. Existe además después la vertiente más geométrica que es la que compone el cuadro. Todo esto se superpone en una misma obra, en una superficie plana que tiene un recorrido mental.

Otra característica es la mezcla entre figuración como síntesis de formas y la abstracción como barridos que acarician el color en la superficie y lo desplazan. Siempre pensé que en el cruce entre procesos de abstracción y figuración hay una energía especial.

Coordenadas sensoriales que vibran. El hilo de la vida, la línea que se expande en ondulaciones libres. Hay un deseo de ver, la imaginación del espectador completa el cuadro.

La sombra es un hueco, también es un muro. La sombra se puede hacer muy densa y aplastar la superficie. La sombra no tiene detalle, es un contorno que puede ser el del vacío. La sombra pesa. Con respecto a la definición figura-fondo plantea muchas paradojas. Se pueden situar también en un cierto umbral de visibilidad mínima. La sombra es la máxima economía de definición de la figura.

Espacio en espejo. Un espacio de captura de imágenes que son devueltas con diferentes miradas. Las piezas están formadas por estratos: como fusión de distintos registros donde la línea, el espacio, la mancha, el azar, el ritmo, el contorno y la saturación de la materia confluyen hasta generar una tensión dinámica en la superficie. En un viaje sensorial desde el sustrato hasta la epidermis visual. Entonces tengo la sensación de que el cuadro está vivo y va a la búsqueda de otras miradas.

Pintura como hábitat. Cuando hablo de espacio, lo hago de algo real y también de una danza física y mental. Lo que más me interesa es dónde puedo dejar en libertad todos los movimientos del cuerpo, trabajar con las manos, acariciar la pintura, darle esa parte sensual y disfrutar con ese placer. La pintura es un espacio real. Se considera que la pintura es un espacio acotado en donde la mente trabaja, pero también es un espacio real en donde la persona se puede introducir, casi físicamente.

Me gusta mucho el gran formato, porque para mí significa trabajar con todo el cuerpo. Con los formatos pequeños hay que contenerse, hacer ejercicios para dominar el espacio que te constriñe y limita. Disfruto sintiendo que penetro dentro del propio

cuadro como si formara parte de él. Es como si me introdujera con todo mi cuerpo en el espacio.

Siempre trabajé desde el comienzo en grandes formatos: por lo que siempre me sentí en el interior de una “pintura expandida”. Creo que la pintura crea un entorno y una determinada atmósfera.

Cuando estoy pintando penetro dentro del cuadro como si fuese una acción de la que me gustaría que el espectador participara. La pintura es un espacio real y absolutamente tangible, definido por la expresividad de la materia. La pintura es un espacio que puede ser habitado: por todo aquel que se acerque a ella.

Un espacio de captura de imágenes que son devueltas con diferentes miradas. Aparecen muchas cintas que recorren la obra, como espacios abiertos que se expanden y quieren reinventar el espacio del cuadro. No es muy concreto: son sensaciones, algo ondulante, acuático.

Estoy trabajando con formas muy primitivas, poniendo un poco de caos en la geometría urbana en la que vivimos y transformándola en una geometría caliente. Crear una conexión entre la forma interior y el gesto, dando lugar a una nueva forma.

Pensando en círculo. Es el elemento geométrico que más me interesa, porque es un elemento en el que todo se crea, que hace que todo gire, que contiene la energía para que todo sea nuevo. Es la vuelta a la naturaleza, en la circularidad de la vida.

Las formas sintetizadas me dan libertad para trabajar de un modo abstracto el cuadro. La dialéctica figura/fondo establece una tensión viva: en una metamorfosis cromática. Diferentes capas: la más simbólica convive junto a otra más abstracta y gestual.

Hay una dimensión física, una inmediatez corporal que hace de la pintura un medio clave, decisivo, por la posibilidad de expresarte en libertad.

Para mí el recinto del cuadro es un espacio donde vive el pensamiento y la acción del tiempo. Trabajo con una idea y con la danza que se produce en el momento de pintar, por eso para mí es importante la dimensión que permita penetrar en ese espacio.

El color actúa por interacción, vibración y contraste... Existe individualmente, aislado como un territorio específico, pero lo interesante es cuando establece diálogos cruzados, cuando convive con otros estableciendo fértiles reverberaciones. El color es el que realmente crea el cuadro. Está el pensamiento que dirige la mano y el color que crea las formas...

Hubo un momento en que tenía que tener un determinado color a mano... Aparecía y desaparecía, pero cuando el color existía estaba ahí, debajo de otras capas. Me interesa la sensación de color como irradiación ¿Como habitar el color?

Hay un pensamiento espiral que vuelve una y otra vez. Envolvente acción del lenguaje y la palabra. Las palabras son trazos en el aire, los signos y dibujos son sombras. Este viaje mental es también un viaje real (el cuerpo nos acompaña).

La iconografía personal se forma por estratos de distintos momentos. Un vocabulario simbólico, con unas determinadas formas o estructuras. existen texturas visuales, ritmos de composición, aprendizajes y recorridos, unas ciertas recurrencias. Espacio en espiral, conciencia del volumen, geometría activa, laberintos del trazo. registro visual en forma de ondas, arrastramientos y barridos, siluetas y contornos, vibración del gesto, superficies con degradaciones y contrastes cromáticos.

Tal vez hay un espacio que amalgama todo, como un vórtice creativo. quizás la pintura es ese lugar donde pueden fermentar todas esas energías contradictorias. El cuerpo es un depósito de emociones y la imaginación pictórica puede trasladar esas sensaciones.

UN CAMINO SIN RETORNO

Era 1937. El estallido muy cercano de una bomba aérea hace caer a mi madre de la cama donde acaba de nacer. Su madre y la misma cama van detrás. Es decir, encima. Soy descendiente de estas mujeres que sufrieron la guerra civil española y su posguerra y que además lo hicieron con una notable merma de derechos. A pesar de todo, ellas nos enseñaron a tener valentía y determinación para avanzar, nos enseñaron a tener sueños, proyectos de vida, y sobre todo a creer en nosotras mismas.

Me eduqué en colegios militares y mi infancia transcurrió en esos ambientes grises de cuartel. Aún conservo dibujos que copiaba de la pizarra desde los tres años, todos ellos dedicados al Generalísimo Franco y a la Santa Iglesia Católica; con ellos aprendí a dibujar. Tenía fascinada a la profesora porque, según decía ella, yo los hacía mejor. Así que le dijo a mi madre “esta niña tiene que dedicarse al arte”, y así lo hice.

Aburrida de mi rutina, con diez años empecé a dibujar historias de cómic erótico que me venían inspiradas de escenas

que veía en la playa, en las vacaciones de verano. Eran dibujos que vendía por unas pesetas a los chicos de mi clase y que me sirvieron para hacerme visible. Si me llegan a pillar me cae el pelo.

En la época del instituto empecé a relacionarme con gente progresista y a escuchar a los cantautores de la época. Por fin encontré un sitio donde encajaba.

Estudiando Bellas Artes en la universidad, en su segundo curso, conocí a Carmen Roig, con la que formamos el Equipo Límite. Empezamos jugando, soltando lo que llevábamos dentro. Ella había estudiado en un colegio de monjas. Así que también arrastraba lo suyo. Era el final de los años 80, el final de la movida, las fiestas locas. Veíamos mucho cine independiente y en España Almodóvar estaba triunfando. Yo era fan de Blade Runner. Esta mezcla la conjugábamos con peinados imposibles y ropa divertida. Fue una época de transgresión, de mucho trabajo y de muchas risas, pero, sobre todo, de liberación.

Equipo Límite duró quince años durante los que evoluciona-

mos juntas. Teníamos gustos e intereses muy similares. Habíamos recibido la misma formación. Sin darnos cuenta nos habíamos introducido en el mundo del arte y de sus galerías de forma profesional.

En las primeras obras empezamos apropiándonos de imágenes de anuncios antiguos de principios del siglo XX, donde se mostraba la imagen ridícula de una mujer sumisa que no podía aspirar más que a dedicarse al cuidado de la casa y la familia. Imágenes, por un lado cómicas, pero, por otro, dramáticas. Este fue el origen, provocar risa, ironizar, pero al mismo tiempo, dar a entender que las mujeres estábamos liberándonos de lo que a nuestras madres y abuelas no se les permitió. Una libertad para vivir, para entender y practicar la sexualidad, para crear y, sobre todo, una libertad para elegir. En definitiva, libertad para tener igualdad.

Poco a poco nos metimos en una vorágine de búsqueda de imágenes (no digital, claro), rescatándolas en polvorientas tiendas de prensa de segunda mano que aún existían en los 90 por el centro de Valencia y que hoy han desaparecido. También rebuscamos en librerías de lance, mercadillos, en

nuestros viajes... y en nuestros recuerdos de infancia, en los cuentos, etiquetas, propagandas... rememorando esas infancias de los años 70 que, a pesar de todo, fueron felices para nosotras.

Llegamos al erotismo a través del cine, claro, pero sobre todo a través del mundo del cómic, de ese cómic creado generalmente por hombre para hombres, al que nosotras le dimos la vuelta. Nuestras mujeres se mostraban poderosas, dominantes y castigadoras. Llevaban ahora la vara de mando. Ellas elegían y presumían de su propia liberación sexual.

Desde los inicios y a lo largo de nuestra trayectoria, nuestras orientaciones, influencias y referentes fueron muy diversos y numerosos. Algunos próximos, como profesores, artistas y amigos, cuyo valor nos acompañó también en lo vivencial hasta el día de hoy. Incluso los que ya no están entre nosotros. Y otros, a los que no llegamos a conocer personalmente, pero cuya referencia forma parte de nuestra genealogía como artistas. Mencionar aquí a todos no procede. Pero los que son, por aludidos se darán. Gracias a todos ellos.

Cuqui Guillén (Equipo Límite)
Valencia, Septiembre 2022



Cari Roig (Equipo Límite)

Cuqui y Cari
<<Perfectas, Imperfectas pero de edición limitada>>

Equipo valenciano, entusiasmo por los colores, risas e ironía. Entre sentido y sin sentido.

Qué momentos compartidos, creaciones, viajes. Serias y alegres.

U, u, u, a e i o u. Uf grandes artistas creando siempre, bendiciendo la creatividad.

Inmersas en la imaginería popular y el buen hacer.

Poderosas, polémicas, positivas, picantonas, potenciando la picardía en sus obras y títulos. Pero jugando.

Ole, que ole, obras con y sin bocetos, compartidas, ofreciendo nuestro sentir.
<<El pollo de Enero para Julio es tomatero>
<<La mujer y el vidrio siempre en peligro>>
<<Sus ojos y sus oídos merecen lo mejor>>
<<Albondigas a la vascongada>>

Libres creando. Lanzadoras de explosivas obras

Ideales, intuitivas, interesadas por la cultura "Kitsch", Pop", pin-ups, muñecas... e iconografía ilimitada

Muchos materiales y compras. Maletas, bolsas y vitrinas muy llenas de objetos. Múltiples exposiciones.

Identidad. Imprimiendo fotocopias formando grandes collages para luego pintar.

Templanza. Toreras, tejedoras, temerarias, tiernas, ácidas con tertulias entre las dos.

Encuentro fortuito de Cuqui y Cari en el Instituto y consolidando su Equipo en la Facultad de Bellas Artes, re-encontrándose ahora en el Museo de la Ciudad gracias al patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Valencia y la Fundación Chirivella Soriano en la exposición "ELLES" que reúne a grandes artistas

Yo pinto
Tú pintas
Ellos pintan
Ellas pintan

 Cari Roig 2022
(ex componente Equipo Límite)

Teresa Cebrián

ELOGIO DEL NO SER SIENDO

No hay nada que mate más que la vida. ¿Por qué, entonces, tanto pudor, tanto miedo a tratar con la muerte? La llegada a la vida es un acto involuntario, y no siempre feliz, sin embargo, la muerte puede ser voluntaria y, por tanto, un acto de libertad y de liberación. Prepararse para la muerte es consustancial al vivir y dejar un rastro es inherente al deseo humano. En los caseríos de mi pueblo a los muertos se les enterraba bajo el alero de la casa para que siguieran protegiéndola y la casa tenía, siempre, un camino que conducía a un lugar sagrado. Los cuerpos, presentes, el camino es el viaje y el cordón que une dos estados del mismo yo.

María Teresa Beguiristáin

Juana Francés

JUANA FRANCÉS (Alicante 1924-Madrid 1990).

Juana Francés ha sido participe de la generación de la posguerra civil española y la única mujer integrada en el Grupo El Paso. Decartandose por la abstracción informal y activa, supo incorporar la modernidad internacional en la española.

Tras su paso por Bellas Artes, entre 1950 y 1953 se desarrolla su primera etapa. Una pintura de aparente sencillez, figuras idealizadas de tintes simbólicos, en las que se deja notar un gusto por la geometría y por la textura. A partir de 1951-1952 trabaja algunas piezas a través de la técnica mural, la encáustica, anticipándose a artistas tan reconocidos como Jasper Jones o el español Modest Cruixart tras la etapa de Dau al Set.

Su presencia en el mítico curso "Arte Abstracto" impartido en la Universidad de verano Mendez Pelayo de Santander, impactará grandemente entre los jóvenes artistas presentes y será uno de los gran aciatos por la gran eclosión de la abstracción en España.



ÁNGELES MARCO (València 1947-2008)

Ángeles Marco es una de las principales figuras responsables de la renovación del panorama de la escultura española desde los años 80; perteneció a la generación que transformó la plástica escultórica y que se denominó la Nueva Escultura Española, junto con artistas como Juan Muñoz, Jaime Plensa, Miquel Navarro, Susana Solano, Eva Lootz o Cristina Iglesias.

Minimalismo, constructivismo y el arte conceptual son algunas de sus referencias reflejadas en sus esculturas e instalaciones. Desarrolla su carrera artística a través de un lenguaje muy cercano a la arquitectura.

Sus “Series” fueron el eje vertebrador de su quehacer artístico, así como de sus procesos de articulación y seriación de cada una de sus piezas. El uso de materiales y elementos relativos a la arquitectura ha sido una constante en su trabajo, así el hierro lo usa como estructura sustentadora y dónde a través de diferentes escalas produce un juego visual, estético y compositivo. Es en 1973 cuando crea la serie Modular que se pudo ver por primera vez en la exposición individual celebrada en el Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia, un año después. De esta manera, Marco participa en la llamada segunda generación del arte geométrico valenciano, de filiación constructivista (Isabel Tejada; Maria Jesús Folch, 2018).

La artista compone pequeñas esculturas que incorpora materiales industriales en la forja y en la fundición, como el hierro galvanizado. Módulos que representan diferentes figuras geométricas sobre las que genera dobles y quiebres y que unifica a partir de nexos que provienen de la propia construcción, dejando como resultado final figuras complejas compuestas de varias piezas que se van reproduciendo en el espacio. Así la obra no tiene una forma definida, lo que permite un gran número de modulaciones en su presentación, aspecto que entronca con los discursos post-minimalistas de la escultura en el campo expandido.

No es hasta la irrupción de su serie titulada “Espacios Am-

biguos” (1981-1985) donde encontramos la esencia del lenguaje escultórico de Ángeles Marco y de su personal poética. Para Juan Ramon Escribá esta serie se compone de “extraños relieves grisáceos realizados sobre chapa metálica y despojados ya del cromatismo de sus obras modulares del periodo anterior, la artista abandonó la problemática nucleares como la ambigüedad y la transgresión perceptiva del espectador, la idea de camuflaje, o la capacidad de la propia obra de actuar estímulos visuales y expresivos que le conducían a desarrollos conceptuales sobre el vértigo de su serie “Salto al Vacío”.

Durante el periodo transcurrido entre 1987 y 1989, trabaja paralelamente en el desarrollo de dos series escultóricas estrechamente conectadas entre sí. Son las series “El Tránsito” y “Salto al Vacío”. La narrativa visual, que así se generaba, la califica Román De la Calle “de fuertemente fragmentaria, por la instantaneidad de impactos intermitentes que el sujeto vive y experimenta- pero, a la vez, también rotunda, sobre todo por las diversas posibilidades combinatorias a que las propias piezas y elementos iban dando lugar”.

La década de los noventa abre paso a nuevos caminos de investigación. En el transcurso de su proceso, su escultura se va teatralizando, a través de un discurso sereno con música, con videos y fotografías, con textos escritos y secuencias cinematográficas. “Presente-Instante” es una acción-instalación donde la propia artista recurre a la idea de espacio- instante y se representa a ella misma a través del video y la fotografía, evocando el presente, el aquí y ahora. Su cuerpo, escritura y su voz forman parte de su obra. Esa doble vertiente del concepto presente/instante, en cuanto a tiempo activo que, en su devenir, desencadenaba simultáneamente el concepto pasado/memoria, se reforzaba asimismo en el video-performance que acompañaba siempre a la propia instalación .

La serie “Suplemento al Vacío” (1996-1998) recogía sus últimas intervenciones artísticas de la década de los noventa. El vacío se convierte en protagonista dentro de su discurso

ausencia/presencia, del ser y de la nada. Con “Desequilibrios” (1999), adscritos a la serie “Suplemento al Vacío”, la artista realiza una auto-revisión de sus trabajos, da un paso más en su producción interdisciplinar, abriendo camino a la performance. Ángeles Marco se había decidido a traspasar las fronteras entre el cine y la escultura. Era imparable en sus investigaciones artísticas.



De la Calle, Román (2013). *Memorias y diálogos de taller. La trayectoria escultórica de Ángeles Marco (1947-2008)*. Editorial Universitat Politècnica de València. Valencia.

Ramón Escribá, Ramón (2018). *Catálogo exposición. Ángeles Marco. Vértigo*. Institut Valencià d’Art Modern, Valencia.

Tejada, Isabel; Folch, María Jesús (2018). *Catálogo exposición. A contratiempo. Medio siglo de Artistas Valencianas. 1929-1980*. Institut Valencià d’Art Modern, Valencia.



“Spain, your meeting place”

De *Spain is different* de los años 60 pasamos a *Spain, your meeting place* en los 70 que invitaban a mezclar negocios y placer, el Ministerio de Información y turismo lanzó esta campaña que intentaba promocionar un turismo de congresos; una combinación perfecta: sol, playa y negocios. En los años sesenta comienza la entrada masiva de turismo que proporcionará grandes beneficios económicos, sobre todo gracias a los bajísimos salarios de los trabajadores españoles. Las costumbres conservadoras, y el sol, la playa, y la fiesta fueron la mejor propaganda del régimen.

“La llegada del turismo a las costas del Mediterráneo introdujo una nueva estética corporal: el bikini acelera el “destape” e instaura paulatinamente una doble moral cargada de connotaciones machistas, que sin embargo va a ser conceptualizada como sinónimo de libertad. Una “moralidad portátil”, como la llamó Vázquez Montalbán, que oscilaba entre el desfogue costero veraniego y la llegada del otoño, cuando “se sustituía otra vez por los calzoncillos de felpa y la contención”. Porque los españoles, continúa el autor, “se han acostumbrado a medir la libertad por el tamaño de las faldas de sus chicas...” (M. Garbayo, 2016; pág. 13)

La instalación *Spain, your meeting place* se centra en la ciudad de Valencia, que sufre hoy un turismo masivo, barrios como el Mercat o el Carmen, La Seu, Russafa gentrificados, atestados de Airbnbs, bares, restaurantes, terrazas.

Los museos actuales presentan excelentes cuadros que utilizan sucesos procedentes de la mitología y la historia para justificar la representación explícita de desnudos femeninos en situaciones, violentas o no, dotadas de gran dinamismo y una fuerte carga erótica, como algo normalizado a través de la historia.

La alta calidad estética de las obras de arte y la distancia temporal con los hechos representados, generalmente situados en la antigüedad clásica, enmascaran el rechazo ético que deberían producir los raptos, violaciones y engaños de mujeres reproducidos en sus pinturas. Mujeres y niños se presentan como sujetos propicios para cometer las más diversas tropelías y siempre son los dioses o cualquier otro *ser superior* al que se legitima para cometer dichos actos.

Pero ha llegado el momento de mostrar la hipocresía de artistas, mecenas y museos. La serie **Paseos por el museo** pretende utilizar los mismos recursos estéticos que los cuadros originales para desenmascarar las inaceptables propósitos de unos y otros. Mi intención es realizar *otras* pinturas en las que las mujeres son *liberadas* de aquellos cuadros, como llamada de atención a la historia de la pintura tal y como nos ha sido contada.

Puede afirmarse que las obras clásicas son fruto de su época que no debe juzgarse con criterios actuales los planteamientos éticos del pasado, pero lo que la serie **Paseos por el museo** está señalando es el papel de los museos actuales al mostrar de un modo acrítico tales escenas. La serie surge por la necesidad de contar la historia desde otro punto de vista; el de las víctimas representadas en los magníficos cuadros presentes en los museos.

Isabel Oliver

ANA PETERS (Desdre 1932-Denia 2013)

Desde finales de los años 50 va surgiendo en España diversas corrientes artísticas que trata n de romper con la anquilosada tradición figurativa imperante. Es el caso del realismo social, que trata de dar una visión crítica de las sociedad. En esta vertiente artística destacan los trabajos que se encuadran dentro de la denominada “Estampa Popular”, en la que encontramos a la artista Ana Peters.

La pintora nacida en Dresde pero formada en sus inicios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, fue fundadora y núcleo principal de Estampa Popular. En 1959-1963 expone en la famosa galería Mateu de Valencia, dónde contribuye a renovar los lenguajes plásticos a través de una pintura pop, aportando una mirada irónica y feminista de la sociedad. En 1965 realiza su primera exposición individual en la galería Edurne de Madrid. En 2004 participó en una colectiva en el Museo Reina Sofía. En el 2000 hizo una individual en el Museo de la Ciudad de Valencia y en 2007 en el IVAM.

Con todo ello, la trayectoria artística de Peters recorre tres periodos bien diferenciados: una figuración crítica que da paso en la década de los sesenta al universo pop, y en los noventa a una abstracción monocroma en la que aún a estética delicada y la investigación pictórica, línea que define la última etapa de su creatividad y que persiguió durante años casi en silencio. Su pintura se inició en el realismo social a partir de los elementos de los mass medias, en la línea del pop-art y del Equipo Crónica, evolucionando hacia una abstracción depurada y básica en la su gestualismo se convierte en corte poético.

Los años ochenta es un periodo de eclosión de tendencias en el arte valenciano y pocas trayectorias como la de Ana Peters concibe el arte desde la firme voluntad de investigar y descubrir desde la pintura, en particular a los “monocromos” o a los “campos de color”. Sobre ese doble eje, la idea de que el color, un color específico, puede transmitir, si no la esencia ontológica de lo real, sí una evocación certera e

intensa que, en compleja síntesis, revela, conjuntamente al ojo y a la sensibilidad (Fernando Huici, 2000).

Peters era consciente de que la pintura estaba marginada en sus confines. El sistema de de comunicación basado en la transformación de la palabra en imagen, obliga hoy a la pintura a redefinir su razón de ser, y Peters se encuentra entre quienes trabajan en esta tarea de redefinición dirigida a preservar la importante función cultural de la pintura (Barbara Rose, 2000).

Su pintura no es objetual pues evoca un estado de contemplación silenciosa. El espacio mismo pasa a ser el foco de atención principal. En este sentido, la artista define el espacio a través del color y añade una dimensión psicológica y emocional a sus piezas. Su impulso inicial hacia el monocromo representa un deseo de unificar lo personal y lo individual en busca de transcendencia. Su paleta es simple y llanamente color y la superficie de sus lienzos no está pulida ni igualada, pues su objetivo no es la perfección, el acabado. Al contrario, si prestamos atención, percibimos las huellas de accidentes y marcas que suelen ser fruto de un acto pictórico reflexivo. Los monocromos de Peters recrean un espacio fluctuante, carente de morfología y permite que la mente tenga especial protagonismo, pues los espacios de sus pinturas connotan infinidad y evocan lo desconocido. Es aquí el deseo vital de ir más allá de la pintura.

Rose, Barbara (2000). *Ana Peters: el color como lugar y espacio. En:* catálogo de exposición Ana Peters. (Valencia, 2000). Museo de la Ciudad. Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, págs. 22, 45.

Rose, Barbara (2007). *Ana Peters: la pintura como poesía. En :* catálogo de exposición Ana Peters. (IVAM, 2007). Valencia, Institut Valencià d’ Art Modern, págs. 17,45.

Huici, Fernando (2000). *Ana Peters: el color como lugar y espacio. En:* catálogo de exposición Ana Peters. (Valencia, 2000). Museo de la Ciudad. Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, págs 4,19.

Buenos días. Que vaya todo bien. Te vi bien. El discurso de Soledad Sevilla fue emotivo. En apertura curso de la Real Academia de San Carlos, reflexionó sobre la creatividad, mujer-creativa en contraste con la sociedad vs soledad. Lo afirmo: El “hacerse mayor” y no tener miedo a tus palabras te da libertad. Al menos decía Voltaire. Por nombrar a un clásico. Siempre me gusto Voltaire. Ir de intelectual ya no esta “de moda”. Ser intelectual, listo y elocuente, considero esta y es, la sangre de uno mismo. Me agrada Soledad. Me agrada Carmen Calvo. Como mujer-artista. Pero lego mi ego. Mas me agrado yo. Consciente ahora, que hoy por hoy me rodeo rodeada de ellas, y de tantas mas a las cuales admiro. Tipo mujer creativa, que acciona la “maquina de pintar”.. artistas que vamos de intelectuales, ni de lecturas enrevesadas, ni de reuniones, es meramente aburrido, negociamos los hechos con pintura y creación. Vista, tacto y olfato. Vamos de accionar la maquina de pintar. (Así se llama mi texto) . Me preparo para salir a mi paseo matutino a la vida, a no quejarse (ser quejica esta “de mode”) Llegaron unos bastidores, debo organizar el estudio, antes de irme a rodearme de pintoras en un Bienal post pandémica. Pudo ser antes de la pandemia, pero aconteció. Iré y volveré. Escribo este texto, mientras soy consciente de mi deber de escribir otro texto. Mujer y artista, esas reivindicaciones casan. Es ser pintor. Pincel y lienzo. Sin aspavientos , sin molestar, pero molestando con el trabajo constante. Día a día. En el taller. En casa, en tu red social, en conversaciones, en miradas. Hay que desear lo inalcanzable. Y en mi caso poco a poco la vida me pone los deseos, deseados. Vuelvo a “accionar la maquina de pintar” el constante sino. Prepararse. A veces depender de la pintura, supone quedarse con ella a solas, con esas mañanas de lunes que le traen a esta persona acérrima grandes cúmulos de ojerías bien maduras. Mirar, serena transcurrir de esta vida irónica y rápida, entre seres competitivos dependientes de un saldo y hambrientos de sexo. Aquí aguantando con la cabeza postrada en un enorme lienzo, papeles por el suelo y pintura entre mil y un botes

de color. De nuevo lo mismo; ese lienzo blanco vértigo por donde me asoma la pintura y se me vierte algunas veces. En esta isla menuda, individual, rotundamente íntima, donde la sangre repercute en el latido de las sienes por cortas pinceladas. Permanezco quieta, a la expectativa del instante, sabueso del minuto que acaece, para extraer de él la esencia que lo adorna. En primera línea de vida, muy próxima a cualquier acontecer, confundándose a veces con la extrema convulsión de que está abrigada la existencia. Noches en vela, al pie de silencios sobrecogedores, buscando una y mil veces el asilo del lienzo. Esa patria modesta, oculta y frágil, que nos sirve de apoyo para caminar por tanta realidad espeluznante. Noches de insomnio, entrecomilladas con café y tabaco, para buscar en su pecho profundo las justas pinceladas de un himno que nos calme. Noches amplias, largas, cómplices, que nos trae esa soledad que solemos tener de compañera. Tiene el pintar un mucho de aventura idílica, acaso religiosa, que transporta al osado hasta las galerías de la memoria. Galerías que muchas veces, se convierten en cárceles de desesperación por alcanzar un fin que no llega. Pienso en esta profesión que me invade, me ha elegido, no yo a ella, y eso es una lucha de titanes que nunca llega a su fin. Por momentos intento renunciar pero no es posible. En el taller, de nuevo me encuentro llena de recuerdos, llena de obsesión de amor por el Arte. Sin amor no hay Arte, no hay Pintura, si te duele el alma no puedes trabajar, la melancolía es poco productiva y en contra de esto y a lo largo de este homenaje manifiesto lucho desde mis ojerías y pincel. No solo el lienzo me acompaña, sino este sucio papel al cual me aferro, pensando en que un estimado lector llegara a entender el si-no de una creadora. A veces en momentos egoístas nos sentimos dioses, ya que somos creadores de sensaciones, de sentimientos, de miedos, de luchas... ¿Quién sino de todos vosotros ha sentido el impulso de tomar un lápiz y un papel? Y ahora en este minuto de reflexión vuelve otra vez la pintura en mi interior a latir. Observo los lienzos de gran formato, el papel en el suelo, los pinceles en el agua, botes de pintura que rezuman color, enciendo un cigarrillo, me siento en un rincón y empiezo otra historia.....

SOBRE EL ABISMO

¿Qué fue antes, la mirada o el deseo?
Ángela M’quaestio

Estar de pie ante un lienzo en blanco, pincel en mano, es contemplar otra oscuridad, aquello que desconocemos. El cuadro se abre cuando la pintura es pregunta, cuando el grito desde el silencio impregna toda la atmósfera. Esa es su fuerza. Cada gesto conlleva un impulso que resulta brutalmente inquisidor por su insistencia, y otras veces, en cambio, el tiempo subyace contemplativo, casi detenido, asoma desde el cristal de una pupila como una aparición fantasmagórica. Cualquier proyección es imaginaria, pero certera. Una tentativa hacia otra dimensión para desvelar cuestiones inexploradas. La pintura se encuentra abierta sobre el espacio humano, cuya bóveda es el cielo, y también es abismo.

Las obras de arte nunca están acabadas, aunque lo parezcan. Son fascinantes umbrales para transitar entre los mundos tangibles e intangibles. Podemos entrar y salir en tiempos dispares, sin permiso. También es posible permanecer atrapados ¿o será que el arte nos persiste? El proyecto *Retratos Circulares* incorpora la metodología del *Mago*, el protagonista del cuento *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges, cuando logra dar vida a una apariencia, una “creatura” que colma nuestros deseos más profundos. *La mirada de la pintura* es un cuadro que nos devuelve al estupor del momento en que se logran traspasar las fronteras del yo. En ese instante, en el cuento de Borges, el *Mago* comprende, con pavor, que él también es una apariencia, el “sueño de otro” y, por tanto, ha sido creado. Paradójicamente, este hecho nos descubre cómo también somos nosotros mismos generados a partir de la imagen en la pintura. Este bucle creativo es nuestro abismo multiplicado.

La búsqueda de lo indecible continúa en la serie *Yo-Tótem*, donde lo particular de una identidad colectiva se encarna en la materia de un ídolo. Se trata de la convivencia de

multiplicidades cuya existencia oscila entre el sueño y la vigilia. Lo singular de sus relaciones produce imágenes sagradas solo comprensibles para un determinado grupo de convivencia, sin embargo, podemos escuchar el grito magmático de la naturaleza humana en la unidad totémica.

¿De dónde surge la inspiración? si nos acercamos al estado hipnótico de mayor creatividad, ese que sobreviene como un asalto repentino, nos sumergiremos en la ensoñación. *La Siesta* es una escultura en bronce que evoca ese estado en que la fantasía aflora viva y sin límites. Al contemplarla, entrecerramos los ojos, nos asomamos al lugar donde quedan albergadas las partículas que dan forma a una quimera. La ensoñación es ese hueco cálido donde se gesta un universo propio, nuestra pequeña poesía.

En contraste, en situaciones extremas, se produce un salto hacia otra sensibilidad, como la que surgió durante la conmoción crítica provocada por la pandemia. Entre la muerte y la vida, el instinto nos moviliza. En la serie *Dolor Mundi* existe una vuelta hacia lo esencial. En estos trabajos se realiza una exploración sobre los contenidos simbólicos del color y la materia en su estado primigenio para expresar la angustia ante el peligro de destrucción de nuestra naturaleza. Cenizas negras y pigmentos de un rojo fuego son depositados sobre cartón seco, allí, donde el óleo blanquecino representa una emanación del impulso de supervivencia.

¿Qué hacer ante el abismo? Fuera del cuadro nos encontramos en ese umbral que solo puede cruzarse a través del camino de la mirada ¿O es el deseo? Ante la duda, nos mantendremos muy quietos, expectantes, y nuestro avance será con curiosidad inminente, aletargada y confusa, como en un trance. Sin permiso, se darán los primeros pasos y entonces, algo se deslizará en los límites del cuadro: *el desbordamiento de la mirada*. Para poder entrar en un cuadro hace falta formular una pregunta, entonces la pintura devolverá toda cuestión al ser atravesada.

Marigela Pueyrredon

Me recuerdo desde siempre con un lápiz en la mano, desde niña. En la facultad me especialicé en dibujo, pero seguí pintando durante años, hasta que hace aproximadamente diez decidí, en parte como consecuencia de ciertos procesos vitales, intentar volver a la esencia, depurar los medios y los resultados. Y así llegué a esos dibujos de línea clara reducidos a la mínima expresión y despojados de todo detalle superfluo; concentrando la información con los mínimos recursos. Me di cuenta de que en ellos siempre había, además, una referencia más o menos explícita al cuerpo de la mujer, así que empecé a autorretratarme de forma consciente, argumentando que yo era la modelo que más a mano tenía. Pero poco a poco estos autorretratos se convirtieron en una autorrepresentación: Dado que cada vez me interesaban más temas como el feminismo y la ecología y coincidiendo con el momento en el que decidí exclusivamente dibujar, adopté esta técnica para reflexionar sobre estos temas, utilizando como excusa mi propio cuerpo. Aunque esta excusa dejó de funcionar como tal cuando me di cuenta de que lo que yo estaba expresando en esas imágenes eran mis propias reflexiones, mis propias opiniones sobre esos temas. Era lógico que quien ahí se viera representada fuese yo misma, y que además se me reconociera. Adopté entonces el compromiso, conmigo misma, de representarme en cada momento tal y como yo fuese, a modo de diario vital, reflejando los cambios que fuese experimentando mi cuerpo, como los vaivenes físicos consecuencia de la menopausia, por ejemplo. De este modo reflexiono sobre la condición de ser mujer; sobre las convenciones sociales; sobre la opresión a la que nos vemos sometidas, sobre opresiones de todo tipo: estéticas, educacionales, laborales, sociales...

En paralelo, y gracias a las influencias de otros dos artistas amigos, Elena Martí Manzanares y Juanma Pérez, hace ya mucho tiempo que empecé a apreciar, a “ver” la naturaleza, a reparar en ella, yo que siempre había sido tan “urbanita”. Aunque, a decir verdad, fueron el estallido de la pandemia y las consecuencias tan evidentes de dejar de contaminar durante el periodo del confinamiento -la presencia de del-fines en los canales de Venecia me impactó profundamen-

te- los verdaderos detonantes para convencerme de que salvar el planeta era una urgente cuestión de vida o muerte también, y sobre todo, para los seres humanos y no humanos. Y así fue como empecé a interesarme seriamente por el ecofeminismo. Este término fue acuñado en 1974 por Françoise d’Eaubonne en su texto *Le feminisme ou la mort*¹ En los años sucesivos se produjeron hasta tres desastres ecológicos, entre ellos Chernóbil, que provocaron que el movimiento cobrara fuerza, principalmente en EEUU. El título de d’Eaubonne podría sonar a arenga bélica, pero en realidad lo que pone en evidencia es la intrínseca conexión entre feminismo y ecología, para explicar la cual podemos apoyarnos en dos factores: El primero es la evidentes similitud entre la explotación de las mujeres y la de la naturaleza, ambas actuadas por una terna de lacras, algunas más antiguas que otras: el heteropatriarcado, el colonialismo y el capitalismo. El segundo factor son los cuidados, esos que siempre y por defecto han sido asignados a la mujer, algo que ha sido por otro lado la causa de tantas desigualdades y desventajas en nuestras vidas. Los cuidados son básicos para la vida, pero no tienen porqué recaer exclusivamente sobre nosotras. Que los hombres y las mujeres adopten juntos una ética del cuidado como filosofía de vida² es la única vía posible para conseguir que el planeta sobreviva y, con él, los seres humanos y no humanos. Adoptar esta filosofía de vida constituiría un buen antídoto contra el neoliberalismo y el empobrecimiento de nuestros recursos, consecuencia de las políticas extractivistas.

Quiero recoger el testigo de las ideólogas ecofeministas para, desde mi posición de artista, intentar transmitir la necesidad de amar la naturaleza y de cuidar nuestro entorno y a los seres que lo habitan. Por eso empecé hace dos años a incorporar motivos vegetales a mis dibujos y a estudiar mi comportamiento y mi relación con la naturaleza en las distintas actitudes que plasmo, ahora ya casi siempre sobre madera, retomando la relación con este material, que empezó cuando era solo una niña y mi abuelo, que era ebanista, me daba tablitas para que dibujara en ellas.

Concha Ros [concharosdibujante]
Agosto 2022

ESCENAS

Autorretratarse sola en un espacio vacío ante un lienzo en blanco, desde un punto de vista fragmentado y en medio de la nada, es como empezar a cuestionarse quién eres, qué miras y qué pintas. Por otra parte, la expresión coloquial “y tú qué pintas” manifiesta esta misma inquietud de manera figurada como una forma de (auto) interpelación que hace alusión a la importancia de nuestros actos y a su trascendencia o grado de reconocimiento social. De cualquier manera, la pregunta que sugiere el cuadro puede interpretarse como un desafío que nos obliga a pensar. ¿Qué significa aparecer, en este caso como pintora en un cuadro? ¿Quiénes lo hicieron antes y en qué circunstancias? ¿Desde dónde necesitamos las mujeres expresarnos? ¿De qué manera nos representamos? Explorar estos límites sin duda nos afecta, nos incomoda y nos compromete.

Tomo el ejemplo de *Escenas*, entre otros, para responder a este tipo de preguntas. En este autorretrato es preciso dejar de ser la modelo o personaje –la *mujer elefante*, pintado en otras ocasiones– para verse transformada en persona y, más concretamente, en *mujer pintora*. Para ello es necesario desnudarse y soltar lo que se sabe para escuchar lo que está sucediendo por dentro, ante sí y alrededor, sin unidad o centro y entre los márgenes de las líneas torcidas e inestables de nuestro presente. Es indispensable, en fin, exponerse una misma para empezar a percibir el cambio como un murmullo polifónico que resuena entre aquellas otras *flores silvestres escondidas en la hierba*.

La presencia legítima desde cada escena-refugio, desde esos instantes que fragmentan y detienen el tiempo continuo, se muestra no para ser cuestionada por sus dudas y contradicciones, ni para descubrirse en peligro ante el conflicto o la adversidad, sino para reconocerse entre el eco de esas otras voces ante la misma pregunta: y nosotras, ¿qué pintamos?

Nosotras pintamos mucho y desde hace mucho tiempo pintamos, entre otras cosas, la fuerza de lo frágil. Porque la fragilidad no es sólo receptiva al golpe, es también permeable a los motivos que activan la capacidad de actuar y de hacerlo en consecuencia. Sentirse afectada por lo que sucede y nos sucede no es un defecto o una imprudencia, al contrario, es una fortaleza íntima que nos permite vernos e identificarnos como parte indispensable de la transformación. Estos lienzos no se presentan entonces ante los demás como una respuesta unívoca sino que se ofrecen, más allá del marco establecido de la auto-representación, como retales de una trama incompleta mucho más amplia. De esta manera, aventurarse a exponer –desde la pintura, en mi caso– la dimensión más vulnerable de nuestra propia existencia es comenzar a sentir, entre los umbrales de cada escena, el valor de no estar solas.

Mery Sales

¹ de la Torre, Blanca (2021) Apuntes improvisados sobre ecofeminismo. Campo de relámpagos. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/3/2021>

² GILLIGAN, Carol: In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

Es difícil para un/a artista hablar de su propia obra. Sabemos que nada de lo que acontece en la superficie de un cuadro tiene una explicación clara, fácil de comprender ni mucho menos de transmitir, el arte sólo puede ser profundamente comprendido de una manera intuitiva. Los artistas sólo somos parcialmente conscientes de lo que hacemos. Gran parte de la creación artística proviene del inconsciente. Como ya dijera M. Zambrano, la pintura no es hija de la luz diáfana, transparente, sino de la luz religiosa de los misterios.

Mi obra carece de un mensaje explícito preconcebido y también está exenta de simbolismo. Mi planteamiento a priori no es transmitir un mensaje. Aunque –como dijo el artista J. Melé en su Manifiesto de Arte Concreto– toda forma determina un contenido.

La abstracción en general, y la geométrica, en particular, son realidades distintas a la natural y existen con independencia de referencias visuales del mundo real. Son composiciones subjetivas sobre espacios irreales, usadas a voluntad que escapan de la realidad concreta proponiendo un lenguaje propio. La superficie del cuadro se convierte en un espacio *ilusionista* que va más allá del cuadro, lo trasciende, se contempla con la imaginación. Se trata de crear una ilusión habitable en la que el espectador pueda penetrar y sentirse impelido a participar en la actividad del cuadro. No se trata de entender o explicar, sino de implicarse. La obra realmente estará acabada, no cuando el artista la abandone, sino cuando el espectador la contemple.

La experiencia del arte es siempre una relación dinámica entre observador y objeto observado. El espectador no es un receptor pasivo sino que está creando activamente lo que ve.

La abstracción geométrica se suele vincular con la belleza fría y austera de sus formas y aunque evidentemente exige claridad y precisión de las mismas, estas características no anulan, en absoluto, la capacidad expresiva y sensitiva de la misma. En mi obra habitan fuerzas contrarias: por un lado, la claridad de pensamiento de las matemáticas, pero por otro, un mundo “inexacto”, el de la expresión emocional. Contribuyen a ello tanto el uso del color (con su poder evocador, su intensidad, viveza, fluorescencia...) como las figuras geométricas -que no son formas mudas- flotando en el espacio, que se proyectan y multiplican.

Y ese supuesto “caos visual” que, en ocasiones, se sitúa al límite, nos habla de dinamismo, de inestabilidad, de tensiones, de “sistemas vivos” (todo se mueve y cambia). Podría decirse que funciona como un sistema cuya riqueza consiste en aceptar al mismo tiempo los principios de armonía y conflicto. Este dinamismo, desde mi punto de vista, resulta indispensable en el proceso creativo.

Toda experiencia estética pone en marcha tanto recursos cognitivos como emotivos, ya que existen fuertes lazos entre emoción y conocimiento. La percepción al mirar una obra de arte no es exclusivamente visual ni puramente sensorial. La emoción siempre forma parte de la percepción, no es distinta de ella.

El sentimiento estético, como decía Palazuelo, es un sentimiento emocional, y como tal, es capaz de remitir a las profundidades de nuestro ser, transformando el hecho óptico en un lugar de introspección y conocimiento.

Mi pretensión es, por tanto, que mis cuadros puedan desafiar a los sentidos y al intelecto en igual medida, trastocando los patrones de nuestra visión. Se trataría de lograr una feliz convivencia entre la razón y la emoción.

Soledad Sevilla siempre ha tenido la preocupación y la necesidad de expresar su pensamiento de forma abstracta. Después de transitar desde posiciones más próximas al minimalismo pictórico, en sus sutiles pinturas geométricas de los setenta, pasado por investigaciones conceptuales y espaciales desarrolladas en sus instalaciones, comprende un trabajo más cercano a la poesía.

La pintora valenciana participó a principio de los años 70, en el mítico Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. El objetivo de este espacio de experimentación fue investigar el uso de las nuevas técnicas de cálculo matemático en la lingüística, la arquitectura, la enseñanza y el arte. A través de formas computables, Soledad Sevilla generó una producción en la que sus tres elementos de interés esenciales son la luz, la materia y el espacio y en la que explora desde un lenguaje racional, caracterizado por un rigor analítico y de riguroso orden geométrico.

Su trayectoria sigue un proceso de avance y evolución en el tiempo: pinturas geométricas en las que desarrolla un espacio abstracto a base de retículas hasta sus obras más recientes a través de un lenguaje poético-emocional, siendo el eje en torno al que gira su producción. Mediante retículas y repetición de módulos geométricos, desarrollados en sus obras de los años setenta, ubica en el centro compositivo de sus cuadros fuera de los límites físicos, todo un preludio del giro que dará su lenguaje a través de la experimentación con los medios y soportes. Deja evidencia de sus austeras composiciones iniciales que dieron lugar a una lírica que, poco a poco, se va apoderando de su universo plástico.

Los formatos que van creciendo en proporción a través de impactantes instalaciones, los “enviroments” que se convierten en auténticos paisajes abstractos. Aquí ya la pintura ha desbordado el marco, el bastidor y se disemina de manera imprevisible por el espacio creando un efecto poético. Según la propia autora “es muy diferente pintar que hacer una instalación. Para mí tienen en común su espacialidad. Cuando pinto, trato de reproducir la sensación de un espacio. Un espacio, que te recoge, que te atrae, que te envuelve. Algo atmosférico, que existe; como un olor, una luz o un sonido en el espacio, que quiere envolver al espectador”.

Cualquier pieza suya, nos muestra la pluralidad visual del sentido que tiene su pintura y la sensibilidad sensorial. En este sentido percibimos como la abstracción es un avance paulatino por la autonomía del arte y no de extrañar que son ellas las capaces de hacer vivir la propia pintura con plenitud, con incognita y como misterio. De tal forma que la superficie pintada puede comprimirse o expandirse en función del espectador. Sus obras se convierten en una proyección mental de quien lo contempla.

Su larga trayectoria ha sido reconocida recientemente con la medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y el Premio Nacional de Artes Plásticas, entre otros reconocimientos.

Del Corral, María (2018). *La representación del espacio*. En: catálogo de la exposición Soledad Sevilla. Espacios de la mirada. Centro de Arte Tomás y Valiente. Madrid. Ayuntamiento de Fuenlabrada. Concejalía de Cultural. Págs.11, 16.

González Castro (2018). *La representación del espacio*. En: catálogo de la exposición Soledad Sevilla. Espacios de la mirada. Centro de Arte Tomás y Valiente. Madrid. Ayuntamiento de Fuenlabrada. Concejalía de Cultural. Págs.17, 56.

Nomblet, Rubio (1998). Soledad Sevilla: *La pintura como sensación*. Punto. El Periódico. Nº 398, p.6.

En el año 1973 hice mi primera exposición individual en la Galería Sen de Madrid, desde entonces hasta hoy, el trabajo por series ha sido una constante en mi obra. Esto puede ser consecuencia de mi personalidad obsesiva.

Estas series no siempre tienen un desarrollo cronológico lineal. A veces las vuelvo a retomar después de un tiempo, ya que encuentro nuevas posibilidades con nuevas soluciones pictóricas.

A la hora de elegir un tema he de estar fuertemente motivada por él, bien sea por el color, la composición de la imagen o cualquier otro elemento que me seduzca. Una vez elegida la imagen comienzo a trabajar con ella realizando infinitud de esquemas y bocetos que resultan ser variaciones sobre el mismo tema. Más tarde el problema es la elección, ya que las variaciones de formas y colores pueden ser casi infinitas.

Aunque el tema del paisaje tiene gran importancia en mis cuadros esto no es más que una excusa para pintar, es decir para componer una imagen con líneas manchas y colores.

El paisaje que aquí presento es un homenaje a uno de mis pintores preferidos Paul Cezànnne, artista al que he retomado en varias ocasiones a lo largo del tiempo.

UNA AVENTURA SENSIBLE Y CREADORA

Es reconfortante ver en esta exposición a tantas mujeres reunidas, que trabajan para afirmar su destino artístico, y estar aquí entre ellas.

Si miramos mi obra de antes y de ahora, podemos apreciar que, en ella, han existido siempre unas constantes, o propósitos, que la caracterizan. Por ejemplo, la vibración y la energía que posee y que además irradia. Sin duda, ambas constituyen la evidencia de mi pasión por el desarrollo de la vida, fluctuando sin fin.

En esencia, todo procede de la emoción y de la identidad que se establece entre nuestro ser y la contemplación activa del entorno; en la aspiración de intuir, comprender y acceder a la profundidad de un universo que puede palpar aacompañando su ritmo a los latidos de nuestro corazón; y finalmente, en el deseo de sentir cómo, todo ello, es capaz de despertar esa vibración y esa energía mencionadas antes, para transformar la monotonía del día a día, en una aventura excepcional, e intensa. Desde esta posición privilegiada se puede sobrevolar cualquier circunstancia y elevarse hasta donde el deseo y la imaginación nos lleven. En este caso, la emoción, puede considerarse un valor inestimable para realizar creaciones y vivencias sensibles.

Sin embargo, no es posible eludir algunos aspectos constructivos que se relacionan con la parte arquitectónica del cuadro. Es evidente que en la vida, cercana o infinita existen unas constantes, unas leyes, que se repiten analógicamente. Y ellas son las que los artistas utilizamos para eludir el caos visual. De esta manera, la estructura, el ritmo, el contraste...organizan la superficie y nos conducen en su recorrido, percibiéndolo en su conjunto y en detalle. Precisamente, ahí es donde en mi obra se produce otra aventura emocionante: el hecho de que partiendo de un espacio acotado e inmóvil, éste se potencie creándose el efecto de que si todo está vivo, el cuadro tampoco se cierra en sus límites, sino que sigue expandiéndose a su alrededor, prolongándose sobre la superficie en la que se ubica...

Hay muchas más cosas, pero si empleamos la sensibilidad, la imaginación, el interés y el tiempo, conseguiremos descubrirlas



elles

Desconeixement, silenci, oblit o omisió intencionada poden ser algunes de les raons que han condicionat el coneixement i la valoració de la dimensió artística de moltes dones a llarg del trànsit de l'art contemporani espanyol.

Esta exposició, tercer fruit resultant de la via de col·laboració oberta entre l'Ajuntament de València, a través de la Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, i la Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana, vol recalcar la importància que han tingut i tenen moltes artistes, sense les quals eixe trànsit no es pot explicar ni entendre íntegrament.

La mostra pren com a referència cronològica el que s'ha qualificat com l'inici de la modernitat artística al nostre país, que coincidix amb l'aparició dels grups Parpalló i El Paso (en tots dos va haver-hi representació femenina) fins als nostres dies.

Un període en què el feminisme aporta la idea bàsica que la història de l'art s'ha de substituir per les històries de l'art, i la mirada monofocal per les mirades divergents.

Desconocimiento, silencio, olvido o intencionada omisión pueden ser algunas de las razones que han condicionado el conocimiento y valoración de la dimensión artística de muchas mujeres a lo largo del tránsito del arte contemporáneo español.

Esta exposición, tercer fruto resultante de la vía de colaboración abierta entre el Ayuntamiento de Valencia, a través de la Concejalía de Patrimonio y Recursos Culturales, y la Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana pretende poner el acento en la importancia que han tenido y tienen muchas artistas sin las cuales ese discurrir no se puede explicar ni entender en su integridad.

La muestra toma como referencia cronológica lo que se ha calificado como el inicio de la modernidad artística en nuestro país, coincidente con la aparición de los grupos Parpalló y El Paso (en ambos hubo representación femenina) hasta nuestros días.

Un período en el que el feminismo aporta la idea básica de que la Historia del Arte debe ser sustituida por las historias del arte, la mirada unifocal por las miradas divergentes.



AJUNTAMENT
DE VALÈNCIA



FUNDACIÓN
CHIRIVELLA
SORIANO



FUNDACIÓN
CHIRIVELLA
SORIANO



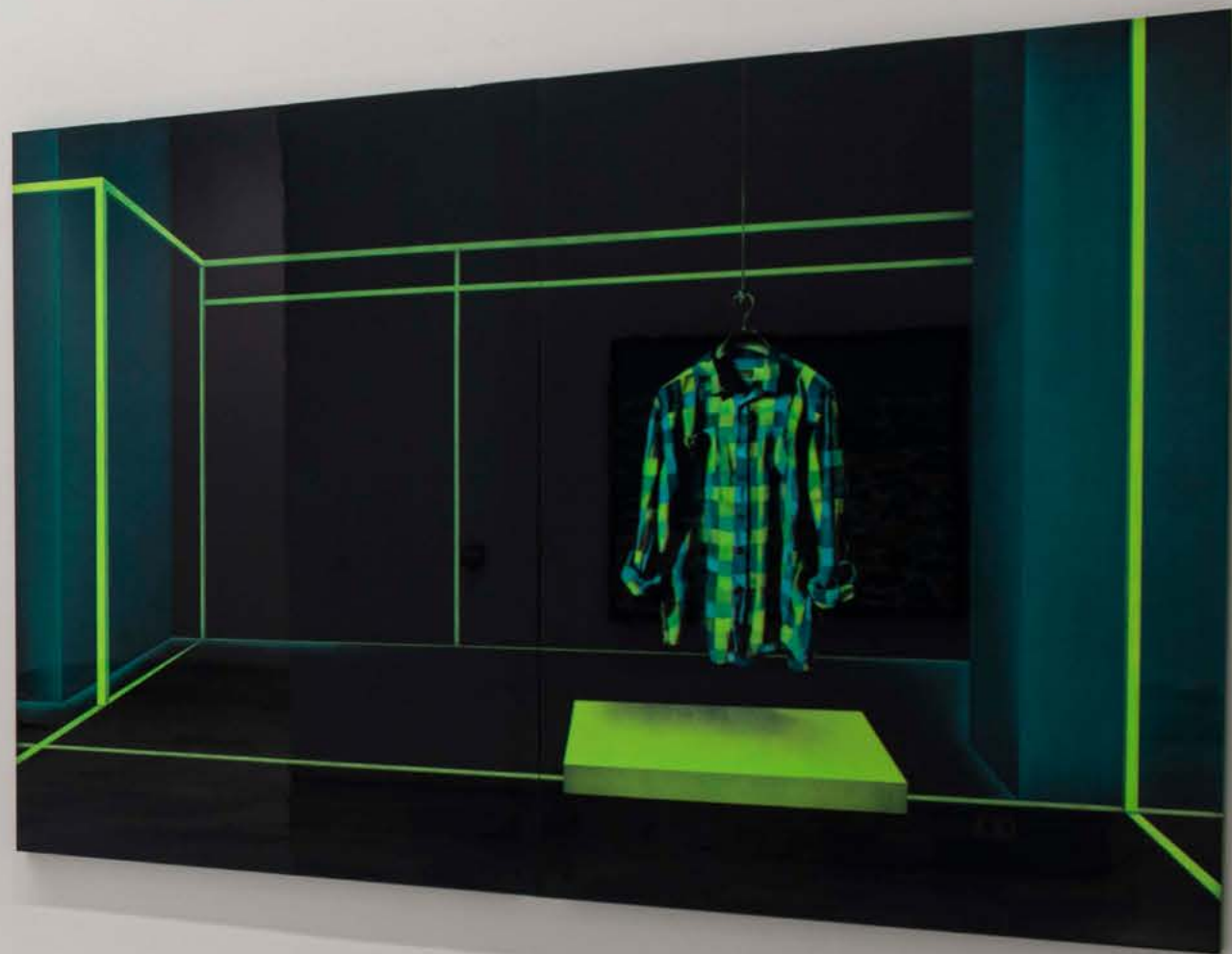
















elles

Ana Agudo Cristina Alabau
Elena Asins Patricia Bonet
Monika Buch Carmen Calvo
Teresa Cebrián Teresa Cháfer
Carolina Ferrer Juana Francés
Fuencisla Francés Jacinta Gil
Menchu Lamas Equipo Límite
Ángeles Marco Natividad Navalón
Ana Navarrete Isabel Oliver
Ana Peters Rebeca Plana
Marigela Pueyrredon
Concha Ros Mery Sales
Encarna Sepúlveda Soledad Sevilla
Rosa Torres Aurora Valero



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
REGIDORIA DE PATRIMONI I RECURSOS CULTURALS



CULTURAL VALÈNCIA



Fundación
Chirivella
Soriano

