

**DONES**  
**EN**  
**MARXA**

IMATGES DE DONA  
I DONES ARTISTES  
EN LES COL·LECCIONS  
DE LA DIPUTACIÓ  
DE VALÈNCIA

**DONES EN MARXA. IMATGE DE LA DONA I DONES PINTORES EN LES COL·LECCIONS DE LA DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA MUJERES EN MARCHA. IMAGEN DE LA MUJER Y MUJERES PINTORAS EN LAS COLECCIONES DE LA DIPUTACIÓN DE VALENCIA.**

**President de la Diputació de València**

**Presidente de la Diputación de Valencia**

Antoni F. Gaspar Ramos

**Diputat Delegat de l'Àrea d'Administració**

**General Diputado Delegado del Área de la Administración General**

Andreu Salom Porta

**Servei d'Administració del Patrimoni**

**Servicio de Administración del Patrimonio**

Ma Jesús González Orient

**L'EXPOSICIÓ LA EXPOSICIÓN**

**Organitza Organiza**

Oficina Tècnica de Restauració, d'Investigació i de Difusió del Patrimoni | Oficina Técnica de Restauración, de Investigación y de Difusión del Patrimonio (OFITEC)

**Comissàries Comisarias**

Esther Alba Pagán

Mireia Ferrer Álvarez

Universitat de València (EG)

**Coordinació Coordinación**

Salvador Calabuig i Sorlí

Flaminia Guallart de SantFeliu

**Difusió Difusión**

Manuel Ventimilla Conejos

**Restauració Restauración**

Aida Roda Ciudad.

María Amparo Peiró Ronda

Rosa Cordero Chamorro

Sandra Cervera Hernández

Paula Llopis Serrano

Cristina Vázquez Albaladejo

**Administració Administración**

Blanca Bueno Balbastre

**Restauració i emmarcat del paper**

**Restauración y enmarcado del papel**

Tres Taller

**Marc i emmarcat Marcos y enmarcado**

Ros Marcos

**Grafisme en sala Grafismo en sala**

Símbols. Senyalització integral

**Transport i muntatge Transporte y montaje**

Quadre, JoseArte, Art i Clar

**Any de producció Año de producción**

2018

**EL CATÀLEG EL CATÁLOGO**

**Edita**

Diputació de València

**Disseny Disseno**

Estudi Paco Bascuñán

Lupe Martínez Campos

Pau Soriano Pérez-Almazán

**Coordinació Coordinación**

Salvador Calabuig Sorlí

Ma Luisa del Cerro Angosto

**Fotografies Fotografías**

Rafael de Luis

Estudio Paco Mora

**Traducció Traducción**

Normalització Llingüística de

Diputació de València

**Impressió Impresión**

Impremta de la Diputació de

València

ISBN 978-84-7795-889-5

Dipòsit Legal Dipósito Legal

V-1070-2022

Imprés a Espanya Impreso en España

Reservats tots el drets. Prohibida la reproducció total o parcial sense la corresponent autorització. Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial sin la correspondiente autorización.

Este catàleg s'ha publicat amb motiu de l'exposició *Dones en marxa. Imatge de la dona i dones pintores en les col·leccions de la Diputació de València*, organitzada per l'OFITEC, presentada al Castell d'Alaquàs entre el 7 de març i el 18 de maig de 2018 i itinerada per diversos pobles de la província de València. Este catálogo se ha publicado con motivo de la exposición *Mujeres en marcha. Imagen de la mujer y mujeres pintoras en las colecciones de la Diputación de Valencia*, organizada por la OFITEC, presentada en el Castillo de Alacuás entre el 7 de marzo y el 18 de mayo de 2018 e itinerada por diversos pueblos de la provincia de Valencia.

©de l'edició de la edición:

Diputació de València

©dels textos de los textos:

les autors las autoras

©de les imatges de las imágenes:

Diputació de València

**OFITEC**

**Caporalia de l'OFITEC**

**Jefatura de la OFITEC**

Francesc Ferrando Vila

**Secció de Restauració**

**Sección de Restauración**

Aida Roda Ciudad

María Amparo Peiró Ronda

Rosa Cordero Chamorro

Sandra Cervera Hernández

Paula Llopis Serrano

Cristina Vázquez Albaladejo

**Secció de Difusió**

**Sección de Difusión**

Salvador Calabuig i Sorlí

Conservador

Flaminia Guallart de Sant Feliu

Conservadora

Manuel Ventimilla Conejos

Gestor cultural

**Centre de Documentació**

**Centro de Documentación**

Ma Luisa del Cerro Angosto

**Administració Administración**

Blanca Bueno Balbastre

# **DONES** **EN** **MARXA**

**IMATGES DE DONA  
I DONES ARTISTES  
EN LES COL·LECCIONS  
DE LA DIPUTACIÓ  
DE VALÈNCIA**



# ÍNDEX | ÍNDICE

---

06	Presentació
07	Presentación
08	Introducció
09	Introducción
	Ester Alba Pagán
13	IMATGES DE DONA IMÁGENES DE MUJER
28	Acadèmies i formació Academias y formación
42	Del retrat a la mirada íntima Del retrato a la mirada íntima
54	La imatge de la dona: de la pintura d'història al costumisme La imagen de la mujer: de la pintura de historia al costumbrismo
	Mireia Ferrer Álvarez
65	DONES ARTISTES MUJERES ARTISTAS
70	Beques de la Diputació. Obrint fronteres Becas de la Diputación. Abriendo fronteras
82	Ajudes Alfons Roig. La llibertat creativa Ayudas Alfons Roig. La libertad creativa
102	Pensió d'Ampliació d'Estudis Universitaris. El suport formatiu Pensión de Ampliación de Estudios Universitarios. El apoyo formativo
	OBRES/OBRAS
111	Imatges de dona/Imágenes de mujer
145	Dones artistes/Mujeres artistas
165	Índex onomàstic Índice onomástico

---

## Presentació

Amb el present catàleg, la Diputació de València, a través de la seua Oficina Tècnica de Patrimoni Artístic (OFITEC), enceta una nova línia de publicacions especialitzades en matèria d'arts plàstiques. L'OFITEC, així, desplega la seua línia editorial en dues col·leccions. Ambdues en tindran tant format en paper com, aviat, el virtual.

La primera col·lecció —ja iniciada amb *Memòria de la Modernitat*— aplega publicacions que tenen com a objectiu la reflexió *in extenso* i/o l'assaig sobre un tema concret del Patrimoni de la Diputació. El seu origen pot ser un estudi acadèmic o el suport intel·lectual a una exposició, com és el cas del seu primer número, l'obra esmentada.

La segona, la que ara presentem, respon a la idea tradicional del catàleg en tant que el seu propòsit és posar a l'abast de l'interessat totes les imatges que componen una mostra concreta. No obstant, com no podia ser d'una altra manera, la publicació també inclourà els textos crítics adients que la expliquen.

Així les coses, el primer número de la nova col·lecció està dedicat a l'exposició *Dones en marxa* de les comissàries Ester Alba i Mireia Ferrer. Es tracta d'una iniciativa de 2017 producte de la col·laboració de dues Delegacions de la pròpia Corporació, la d'Igualtat i la de Patrimoni.

Per a la seua producció material, ja en 2018, es va comptar amb les dues Seccions del Servei de Patrimoni que serien la base de l'actual OFITEC: la de Conservació-Restauració del Patrimoni Artístic Moble —composta pel Taller de Restauració i el Dipòsit de Patrimoni Artístic Moble de la Diputació— i la d'Investigació i de Difusió del Patrimoni, que des de la seua creació, en 2017, havia encetat un programa d'exposicions itinerants d'alta qualitat i un nombre força important de peces, com va ser la ja esmentada *Memòria de la Modernitat*.

La mostra, que va ser inaugurada aquell mateix any a Alaquàs (L'Horta), ha quedat a l'abast d'aquells municipis que reunint les condicions imprescindibles de conservació preventiva i de seguretat, vulguen exposar-la. Per això també ha visitat Sagunt (Camp de Morvedre) en 2019 i L'Alcúdia (La Ribera Alta) serà la seua propera destinació però estem convençuts que per la seua qualitat i pel seu interès, no serà l'últim lloc on vaja a exhibir-se, ara amb el complement del present catàleg.

## Presentación

Con el presente catálogo, la Diputación de València, a través de su Oficina Técnica de Patrimonio Artístico (OFITEC), inicia una nueva línea de publicaciones especializadas en materia de artes plásticas. L'OFITEC, así, despliega su línea editorial en dos colecciones. Ambas tendrán tanto el formato en papel como, pronto, el virtual.

La primera colección —ya comenzada con *Memoria de la Modernidad*— reúne publicaciones que tiene como objetivo la reflexión *in extenso* y/o el ensayo sobre un tema concreto del Patrimonio de la Diputación. Su origen puede ser un estudio académico o el apoyo intelectual a una exposición, como es el caso de su primer número, la obra citada.

La segunda, la que ahora presentamos, responde a la idea tradicional del catálogo dado que su propósito es el de poner al alcance del interesado todas las imágenes que componen una muestra concreta. No obstante, como no podía ser de otra forma, la publicación también incluirá los textos críticos oportunos que la expliquen.

Así las cosas, el primer número de la nueva colección está dedicado a la exposición *Dones en marxa* de las comisarias Ester Alba y Mireia Ferrer. Se trata de una iniciativa de 2017 producto de la colaboración de dos Delegaciones de la propia Corporación, la de Igualdad y la de Patrimonio.

Para su producción material, ya en 2018, se contó con las dos Secciones del Servicio de Patrimonio que serían la base de la actual OFITEC: la de Conservación-Restauración del Patrimonio Artístico Mueble —compuesta por el Taller de Restauración y el Depósito de Patrimonio Artístico Mueble de la Diputación— y la de Investigación y Difusión del Patrimonio, que desde su creación, en 2017, había iniciado un programa de exposiciones itinerantes de alta calidad y un número muy importante de piezas, como fue la citada *Memoria de la Modernidad*.

La muestra, que fue inaugurada aquel mismo año en Alaquàs (L'Horta), ha quedado al alcance de aquellos municipios que reuniendo las condiciones imprescindibles de conservación preventiva y de seguridad, quieran exponerla. Por eso también ha visitado Sagunt (Camp de Túria) en 2019 y L'Alcúdia (La Ribera Alta) será su próximo destino aunque estemos convencidos que por su calidad e interés, no será el último lugar donde se exhiba, ahora con el complemento del presente catálogo.

Motivada per la necessitat de posar en valor les col·leccions artístiques i patrimonials de la Diputació de València, es planteja aquesta exposició «Dones en marxa: imatges de dona i dones artistes en els Col·leccions de la Diputació de València».

L'exposició consta de dues parts. La primera dedicada a la representació de la dona, que inclou la iconografia tradicional, acadèmica, sobre la mirada imposada en el cos de la dona: retrats, nus, imatges de maternitat o ancianitat, al costat de la vida quotidiana i costums, mostra l'avanç de les temàtiques cap als plantejaments de la modernitat: pintura d'història, costumisme i vida moderna, realitzats per homes i dones artistes i com les segones van aconseguir canviar, de vegades, la mirada. I la segona dedicada a les dones artistes, les obres es troben entre els fons de la Diputació, inèdits, esperant als magatzems a tenir l'oportunitat de ser exposats i així començar a relatar una nova història de l'art en la qual la veu femenina tingui el lloc que mereix.

En la nostra cultura, les imatges del femení no són sols un mer reflex de les idees dominants sobre la identitat i el lloc social de la dona; són, per contra, part d'un procés de creació de la identitat o, més aviat, d'una pugna entre la imposició externa d'una identitat i la recerca subjectiva d'aquesta mateixa identitat. Rastrear el procés de creació, difusió i recepció de les representacions de la dona en l'art ens permet entendre com s'han construït les idees del femení que assumim hui dia. Per construir una crítica o una alternativa al discurs dominant cal, primer de tot, comprendre tant l'origen dels seus mites com el perquè de la seua hegemonia. Amb aquesta finalitat, les contribucions del present llibre exploren, des de diverses perspectives, diferents aspectes i moments de la representació de la dona en l'art occidental, des de la Modernitat fins al present, des dels exemples més capdavanters fins a aquells encara poc investigats, ajudant-nos a comprendre millor les imatges que donen forma a la nostra visió de món. Aquest preàmbul no és un lloc gastat a través del que parlar de la dona representada, sinó de la cultura visual que les dones que es van obrir pas als espais formatius de l'art i als espais de sociabilitat artística van haver d'enfrontar. Un doble repte: imposar el seu lloc com a creadores en l'escena de l'art i fer-ho en un moment, l'inici de segle XX i el franquisme, en què subvertir la imatge creada al voltant de la dona com a objecte de representació.

Per això, el segon bloc pretén reflectir l'enlairament de les dones artistes propiciat pels diferents sistemes d'ajuda, beques i pensions de la Diputació de València i mostra l'accent propi de la seva creativitat a través de tres blocs diferenciats: Beques de la Diputació, beques d'ampliació d'estudis universitaris i les beques Alfons Roig. En aquest apartat, substancial en l'exposició, es pretén atorgar el lloc que mereixen a les nombroses dones artistes que fins ara silenciades i oblidades no han tingut el lloc que mereixen en la història de l'art valencià.



Motivada por la necesidad de poner en valor las colecciones artísticas y patrimoniales de la Diputación de València, se plantea esta exposición «Dones en marxa: imatges de dona i dones artistes en les col·leccions de la Diputació de València».

La exposición consta de dos partes. La primera dedicada a la representación de la mujer, incluye la iconografía tradicional, académica, sobre la mirada impuesta en el cuerpo de la mujer: retratos, desnudos, imágenes de maternidad o ancianidad, junto a la vida cotidiana y costumbres, muestra el avance de las temáticas hacia los planteamientos de la modernidad: pintura de historia, costumbrismo y vida moderna, realizados por hombres y mujeres artistas y cómo las segundas consiguieron cambiar, en ocasiones, la mirada. Y la segunda dedicada a las mujeres artistas, cuyas obras se encuentran entre los fondos de la Diputación, inéditos, esperando en los almacenes a tener la oportunidad de ser expuestos y así comenzar a relatar una nueva historia del arte en la que la voz femenina tenga el lugar que merece.

En nuestra cultura, las imágenes de lo femenino no son un mero reflejo de las ideas dominantes sobre la identidad y el lugar social de la mujer; son, por el contrario, parte de un proceso de creación de la identidad o, más bien, de una pugna entre la imposición externa de una identidad y la búsqueda subjetiva de esa misma identidad. Rastrear el proceso de creación, difusión y recepción de las representaciones de la mujer en el arte nos permite entender cómo se han construido las ideas de lo femenino que asumimos hoy en día. Para construir una crítica o una alternativa al discurso dominante es preciso, antes que nada, comprender tanto el origen de sus mitos como el porqué de su hegemonía. Con este fin, las contribuciones del presente libro exploran, desde diversas perspectivas, diferentes aspectos y momentos de la representación de la mujer en el arte occidental, desde la Modernidad hasta el presente, desde los ejemplos más señeros hasta aquellos todavía poco investigados, ayudándonos a comprender mejor las imágenes que dan forma a nuestra visión del mundo. Este preámbulo no es un lugar manido a través del que hablar de la mujer representada, sino de la cultura visual que las mujeres que se abrieron paso en el espacio formativo del arte y en los espacios de sociabilidad artística tuvieron que afrontar. Un doble reto: imponer su lugar como creadoras en la escena del arte y hacerlo en un momento, el inicio del siglo XX y el franquismo, en el que subvertir la imagen creada en torno a la mujer como objeto de representación.

Por ello, el segundo bloque pretende reflejar el despegue de las mujeres artistas propiciado por los diferentes sistemas de ayuda, becas y pensiones de la Diputación de Valencia y muestra el acento propio de su creatividad a través de tres bloques diferenciados: Becas de la Diputación, Becas de ampliación de estudios universitarios y las becas Alfons Roig. En este apartado, sustancial en la exposición, se pretende otorgar

La conquesta dels espais artístics per part de les dones ha constituït un llarg camí que encara hui evidència llastrades desigualtats, com s'observa en la consideració o representativitat que tenen en el món artístic. El salt que les dones van emprendre per escapar de la tela i situar-se en l'altre costat de la representació, per deixar de ser objecte i esdevenir subjecte amb veu i discurs propi, ha estat un trajecte no exempt de dificultats i buits. Les dones artistes han reivindicat un espai silenciats durant segles, el de la creativitat.

Ester Alba i Mireia Ferrer  
Comissàries de l'exposició

el lugar que merecen a las numerosas mujeres artistas que hasta ahora silenciadas y olvidadas no han tenido el lugar que merecen en la historia del arte valenciano.

La conquista de los espacios artísticos por parte de las mujeres ha constituido un largo camino que todavía hoy evidencia lastradas desigualdades, como se observa en la consideración o representatividad que tienen en el mundo artístico. El salto que las mujeres emprendieron para escapar del lienzo y situarse en el otro lado de la representación, para dejar de ser objeto y devenir sujeto con voz y discurso propio, ha sido un trayecto no exento de dificultades y vacíos. Las mujeres artistas han reivindicado un espacio silenciado durante siglos, el de la creatividad.

Ester Alba y Mireia Ferrer  
Comisarias de la exposición



**IMATGES DE DONA  
IMÁGENES DE MUJER**

## IMATGES DE DONA: ACADÈMIES I FORMACIÓ, DEL RETRAT A LA MIRADA ÍNTIMA I LA IMATGE DE LA DONA: DE LA PINTURA D'HISTÒRIA AL COSTUMISME.

«Imaginar i escriure la Història tenen en comú més del que molts pensen i molt més del que alguns volgueren, ja que en ambdós casos es tracta d'evocar un món desaparegut, bé amb la fantasia o bé amb dades, documents i proves. Quan es tracta d'investigar el paper de la dona en l'art, moltes vegades ens trobem amb un buit palpable; no amb l'objecte en si, sinó amb l'enorme empremta deixada per la seua absència. No podem penetrar en l'estança tancada d'Emily Dickinson sinó a través dels seus poemes. De la mateixa manera, per als investigadors de l'art, indagar en aquestes omissions de la Història suposa explorar fissures i llacunes, reconstruir només amb indicis. A diferència de l'artista o l'escriptor, donem prioritat al document, a la prova, a la relíquia; però, al final, ens és necessari comprendre més enllà de la dada d'arxiu o l'objecte de museu: ens és necessari interpretar per a donar-hi sentit».<sup>1</sup>

Com afirmava Anthony Giddens, en *La constitución de la sociedad* (1984), si haguérem de concretar l'èxit social més gran de la modernitat, aquest seria, sens dubte, l'emancipació de la dona i la seua conquesta d'un paper social i polític, un procés que dista d'estar conclòs i que encara segueix en curs.<sup>2</sup> Ara bé, conquistar l'espai social implica, abans que res, l'escriptura de la identitat, la creació d'una subjectivitat tant individual com social, i és ací, en aquest camp de batalla, on les representacions culturals de la dona cobren el seu paper més important. Escriure una història de la construcció de la identitat del gènere significa, necessàriament, revisar la història de la representació a través de les obres artístiques literàries i culturals, ja que és en aquestes on els vells models misògins —dones fatals, pecadores i àngels de la llar, reines llibertines— entren en lliça amb l'emergència de dones que adquireixen una subjectivitat més plena i modelen una consciència pròpia. La contemporaneïtat s'ha d'entendre com el moment en què comença la configuració del subjecte modern, alhora que és també el punt en què arranca, amb moltes dificultats, l'escriptura d'una identitat femenina nova, una subjectivitat que està constituïda per retalls dispersos, discursos interromputs, fragments que conformen una cosa nova i que haurà de travessar un ardu tràngol de conquesta de la subjectivitat. En conseqüència, escriure des de la història de l'art aquest procés representa no sols acostar-se a les teles i els gravats d'artistes, sinó també explorar

1 ALBA, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis, «La historia cultural desde la perspectiva de las artes visuales y la perspectiva de género», *De-construyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad*, València: Universitat de València, p. 10.

2 GIDDENS, Anthony, *La Constitución de la Sociedad*, Amorrortu, ed. 1995; *Modernidad e Identidad del yo*, ed. 1995, Península; (1992), *La Transformación de la Intimidad*, Cátedra, ed. 2004.

## IMÁGENES DE MUJER: ACADEMIAS Y FORMACIÓN; DEL RETRATO A LA MIRADA ÍNTIMA, Y LA IMAGEN DE LA MUJER: DE LA PINTURA DE HISTORIA AL COSTUMBRISMO.

«Imaginar y escribir la Historia tienen en común más de lo que muchos piensan y mucho más de lo que algunos quisieran, pues en ambos casos se trata de evocar un mundo desaparecido, bien con la fantasía o bien con datos, documentos y pruebas. Cuando se trata de investigar el papel de la mujer en el arte, nos encontramos, muchas veces, con un vacío palpable; no con el objeto en sí, sino con la enorme huella dejada por su ausencia. No podemos penetrar en la estancia cerrada de Emily Dickinson sino a través de sus poemas. De igual manera, para los investigadores del arte, indagar en estas omisiones de la Historia supone explorar grietas y lagunas, reconstruir solo con indicios. A diferencia del artista o el escritor, damos prioridad al documento, a la prueba, a la reliquia; pero, al final, nos es preciso comprender más allá del dato de archivo o el objeto de museo: nos es preciso interpretar para dar sentido».<sup>1</sup>

Como afirmaba Anthony Giddens, en *La Constitución de la Sociedad* (1984), si hubiéramos de concretar el mayor logro social de la modernidad, éste sería, sin duda alguna, la emancipación de la mujer y su conquista de un papel social y político, un proceso que dista de estar concluido y todavía sigue en curso.<sup>2</sup> Ahora bien, conquistar el espacio social supone, antes que nada, la escritura de la identidad, la creación de una subjetividad tanto individual como social y es aquí, en este campo de batalla, donde las representaciones culturales de la mujer cobran su papel más importante. Escribir una historia de la construcción de la identidad del género supone, necesariamente, revisar la historia de la representación a través de las obras artísticas, literarias y culturales, pues es en ellas donde los viejos modelos misóginos —mujeres fatales, pecadoras y ángeles del hogar, reinas libertinas— entran en liza con la emergencia de mujeres que adquieren una subjetividad más plena y moldean una conciencia propia. La contemporaneidad ha de ser entendida como el momento en que comienza la configuración del sujeto moderno, al tiempo que es también el punto en el que arranca, con muchas dificultades, la escritura de una identidad femenina nueva, una subjetividad que está constituida por retazos dispersos, discursos interrumpidos, fragmentos que conforman algo nuevo y que habrá de atravesar el arduo trance de la conquista de la subjetividad. En consecuencia, escribir desde la Historia del Arte

1 ALBA, Ester, PÉREZ OCHANDO, Luis «La historia cultural desde la perspectiva de las artes visuales y la perspectiva de género», *De-construyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad*, València: Universitat de València, p. 10.

2 GIDDENS, Anthony, *La Constitución de la Sociedad*, Amorrortu, ed. 1995; *Modernidad e Identidad del yo*, ed. 1995, Península; (1992), *La Transformación de la Intimidad*, Cátedra, ed. 2004.

aquells retalls dels quals parteixen, els fragments del passat que romanen al llarg de tota la modernitat i la mirada masculina que continua dominant sobre manera la història de l'art.<sup>3</sup>

La conquesta de la subjectivitat en l'espai cultural i artístic no és una història lineal o positivista, sinó una successió de vaivens, permanències, oblitats i reparacions de models que es creïen superats; és, en gran manera, una història de fragments i discontinuïtats. Per tant, és necessari que la investigació d'aquest fenomen pugui comprendre períodes extensos i escoltar els ecos d'obres i moments al llarg del temps o, en unes altres paraules, que pugui posar en contacte la irrupció del subjecte modern amb les successives propostes que, des de l'art, tracten de reescriure contínuament la subjectivitat de la dona.

«Construir una història de dones artistes no es limitava a reconstruir un inventari d'autores absents que cal incorporar al discurs oficial del "gran art", les seues obres i els seus estils, sinó que també consistia a desarticlar els discursos i les pràctiques que han constituït els fonaments de la disciplina, un cànnon en el qual no encaixaven les maneres necessàries per a estudiar la incorporació de les dones com a subjectes creadors».<sup>4</sup>

Més enllà de l'estudi de la dona com a objecte de representació, l'interès radica a analitzar, des del prisma actual, les causes que han produït la seua invisibilitat com a subjecte creador en el discurs tradicional de la història de l'art.<sup>5</sup> Els anys setanta, l'assaig de Linda Nochlin «Why Have There Been No Great Women Artists?»<sup>6</sup> va inaugurar un fèrtil corrent de pensament feminista entorn del paper de les dones en la història de l'art i la construcció artística del gènere. No sols abordava el paper de la dona com a víctima de la seua objectualitat i cosificació sota la mirada masculina predominant i hegemònica, sinó que assentava les bases historiogràfiques d'allò

3 ALBA PAGÁN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis (eds.), *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid: CSIC, 2015.

4 MOLINA, Álvaro, «Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2012, vol. 24, p. 80.

5 MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 21.

6 NOCHLIN, Linda, «Why Have There Been No Great Women Artists?», *Art News*, gener 1971, núm. 69, pp. 22-39; *Women, Art and Power, and other essays*. London: Thames & Hudson, 1989.



es un proceso que supone no sólo acercarse a los lienzos y grabados de artistas, sino también explorar aquellos retazos de los que parten, los fragmentos del pasado que permanecen a lo largo de toda la modernidad y la mirada masculina que sigue dominando en gran medida la historia del arte.<sup>3</sup>

La conquista de la subjetividad en el espacio cultural y artístico no es una historia lineal o positivista, sino una sucesión de vaivenes, permanencias, olvidos y reapariciones de modelos que se creían superados; es, en gran medida, una historia de fragmentos y discontinuidades. Por lo tanto, es preciso que la investigación de este fenómeno pueda comprender períodos extensos y escuchar los ecos de obras y momentos a lo largo del tiempo o, en otras palabras, que pueda poner en contacto la irrupción del sujeto moderno con las sucesivas propuestas que, desde el arte, tratan de reescribir continuamente la subjetividad de la mujer.

«Construir una historia de mujeres artistas no se limitaba a reconstruir un inventario de autoras ausentes que incorporar al discurso oficial del “gran arte”, sus obras y estilos, sino que también consistía en desarticular los discursos y las prácticas que han constituido los cimientos de la disciplina, un canon donde no encajaban los modos necesarios para estudiar la incorporación de las mujeres como sujetos creadores».<sup>4</sup>

Más allá del estudio de la mujer como objeto de representación, el interés radica, desde el prisma actual, en analizar las causas que han producido su invisibilidad como sujeto creador en el discurso tradicional de la historia del arte.<sup>5</sup> En los años setenta, el ensayo de Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?*<sup>6</sup> inauguró una fértil corriente de pensamiento feminista en torno al papel de las mujeres en la Historia del Arte y la construcción artística del género. No solo abordaba el papel de la mujer como víctima de su objetualidad y cosificación bajo la mirada masculina predominante y hegemónica, sino que sentaba las bases historiográficas

3 ALBA PAGÁN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis (eds.). *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid: CSIC, 2015.

4 MOLINA, Álvaro, «Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio». *Anu. Dep. Hist. Teor. Arte*, 2012, vol. 24, p. 80.

5 MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 21.

6 NOCHLIN, Linda, «Why Have There Been No Great Women Artists?». *Art News*, enero 1971, n.º 69, pp. 22-39; *Women, Art and Power, and other essays*. London: Thames & Hudson, 1989.

que qualificava com un «desplaçament a fosques» de la dona en la història de l'art com a subjecte creador.

La resposta exigeix desfer el camí i l'escriptura de la història de l'art requereix tornar a escriure i integrar el paper de les dones com a actius en la cultura i en la societat que els va tocar viure. Però, no sols això. Resulta substancial, igualment, trencar determinats estereotips amb els quals s'han estudiat les dones artistes. No es tracta d'escriure una història paral·lela, sinó de reivindicar una integració verdadera de l'art i de la creativitat de les dones en el relat històric.

Una de les aportacions substancials de l'estudi i de la investigació efectuats en els fons artístics de la Diputació de València ha sigut precisament poder aclarir el paper que com a espai de promoció de l'art va jugar aquesta institució al llarg dels segles XIX i XX. Bussejar en els seus fons ha permès comprendre el paper que va tindre en la formació artística d'homes i dones mitjançant les pensions, per a estudiar a l'estranger, o les beques Alfons Roig. És 1934, l'any en què es constata la participació d'una dona artista en el concurs de pensionats de la Diputació: Amparo Díaz Fernández. A partir d'aquest moment la presència de les dones augmenta de forma progressiva, tant a les aules de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València, com en les beques de la Diputació, fins que el 1961, per primera vegada en la història de la institució, és una dona qui es fa amb el guardó: Aurora Valero.<sup>7</sup>

Fins ara, el discurs relacionat amb la valoració de les dones artistes passava per establir un relat excoent del seu paper com a creadores, sovint tractat com a secundari, i aplicar-lo a tota la història de l'art. D'aquesta manera la dona artista quedava relegada del relat èpic que envoltava l'activitat artística *per se*. Dones creadores com Sofonisba Anguissola (1532/5-1625), Judith Leyster (1609-1660), Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-Nàpols, 1654), Angelica Kauffman (1741-1807), Vigée-Lebrun (1755-1842), Rosa Bonheur (Bordeus, 1822- Thomery, 1899), Mary Cassat (1844-1926), Berthe Morisot (Bourges, 1841-París, 1895) o Frida Kahlo (Coyoacán, 1907-1954) continuen sent tractades, per la història de l'art tradicional, com a excepcions «en apropiarse actituds poc freqüents en el seu sexe».<sup>8</sup> La resta continuen sent estigmatitzades, sovint associades a l'exercici de l'art supeditat al vincle de la llar i al domini masculí, és a

7 FERRER, Mireia, «Dones artistes en la Diputació. Noves narratives entorn de l'art contemporani», *Memòria de la Modernitat*, 2017, p. 177.

8 ALONSO, M. Victoria, «El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español», I + G 2014. *Aportaciones a la Investigación sobre Mujeres y Género*, 2014, p. 26.

de lo que calificaba como un «desplazamiento a oscuras» de la mujer en la historia del arte como sujeto creador.

La respuesta exige desandar el camino y la escritura de la historia del arte requiere volver a escribir e integrar el papel de las mujeres como activos en la cultura y en la sociedad que les tocó vivir. Pero, no solo eso. Resulta sustancial, igualmente, romper determinados estereotipos con los que las mujeres artistas han sido estudiadas. No se trata de escribir una historia paralela, sino de reivindicar una verdadera integración del arte y de la creatividad de las mujeres en el relato histórico.

Una de las aportaciones sustanciales del estudio y de la investigación realizada en los fondos artísticos de la Diputación de València ha sido precisamente poder clarificar el papel que como espacio de promoción del arte jugó esta institución a lo largo del siglo XIX y XX. Bucear en sus fondos ha permitido comprender el papel que tuvo en la formación artística de hombres y de mujeres a través de las pensiones para estudiar en el extranjero o de las becas Alfons Roig. Es en 1934, el año en el que se constata la participación de una mujer artista en el concurso de pensionados de la Diputación : Amparo Díaz Fernández. A partir de ese momento la presencia de las mujeres aumenta de forma progresiva, tanto en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, como en las becas de la Diputación, hasta que en 1961, por primera vez en la historia de la institución es una mujer la que se hace con el galardón : Aurora Valero.<sup>7</sup>

Hasta ahora el discurso relacionado con la valorización de las mujeres artistas pasaba por establecer un relato excluyente de su papel como creadora, a menudo tratado como secundario, y aplicarlo a toda la historia del arte. De esta manera la mujer artista quedaba relegada del relato épico que envolvía a la actividad artística per se. Mujeres creadoras como Sofonisba Anguissola (1532/5-1625), Judith Leyster (1609-1660), Artemisia Gentileschi (Roma, 1593- Nápoles, 1854), Angelica Kauffman (1741-1807), Vigée-Lebrun (1755-1842), Rosa Bonheur (Burdeos, 1822- Thomery, 1899), Mary Cassat (1844-1929), Berthe Morisot (Bourges, 1841- Paris, 1895), o Frida Kahlo (Coyoacán, 1907 – 1954) siguen siendo tratadas, por la historia del arte tradicional, como excepciones «al apropiarse actitudes poco frecuentes en su sexo».<sup>8</sup> El resto de ellas siguen siendo estigmatizadas, a menudo asociadas al ejercicio del arte supeditado al vínculo del hogar

7 FERRER, Mireia, «Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo», *Memoria de la Modernidad*, 2017, p. 177

8 ALONSO, M. Victoria, «El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español», I + G 2014. *Aportaciones a la Investigación sobre Mujeres y Género*, 2014, pp. 26.

dir, oprimint la seua activitat creativa sota l'estigma del taller familiar i eliminant així qualsevol vestigi de genialitat, que quedava associada al *pater familias*, ja siga el pare (María Sorolla, Margarita o Dorotea Joanes i Marietta Robusti), el marit (Sonia Delaunay, Manuela Ballester) o l'amant (Camille Claudel).

Açò resulta substancial si atenem la progressiva mitificació de l'artista com a figura heroica cultural. La construcció del *mite de l'artista*, del geni, és narrada a través de relats hiperbòlics en els quals la genialitat artística discorre paral·lela a l'aventura del viatge d'aprenentatge, els premis i els guardons, a l'ascens social i la consagració de l'èxit personal. Un viatge de formació i iniciació en què el relat ha exclòs de manera sistemàtica les dones artistes, a les quals se'ls negava, a més, la capacitat d'inventiva, creativitat, inspiració i, en definitiva, la capacitat intel·lectual reservada al domini del masculí. Negada la seua capacitat artística, creadora, la mirada sobre les dones artistes té una mica de complaent, en establir com a virtut exclusivament femenina la sensibilitat, entesa aquesta com una qualitat que li permet apreciar allò bell i recrear-se estèticament en la seua contemplació, però incapaç de transmetre la «genialitat» amb la qual els homes s'enfronten al procés creatiu.<sup>9</sup>

Per això, l'exposició «Dones en marxa» ha permés assentar les bases de la construcció d'un relat diferent. Els fons de la Diputació són un cresol que permet comprendre l'interés de les dones artistes per viatjar a l'estranger, per formar-se i, alhora, per buscar un llenguatge i una identitat artística pròpia. Per això, l'inici de l'exposició es dedica a la imatge de la dona, una iconografia que sorgeix a les darreries del segle XIX i es manté en la primera meitat del XX, i que va formar part de la cultura visual que les dones artistes d'aquell temps van haver d'enfrontar.

El seu temps era el d'una iconografia femenina basada en la decadent *femme fatale*, que en el segle XX s'uneix a la de la *new woman*: la imatge de la dona activa, creativa i independent, imatge oposada a la tradicional imatge burgesa de la dona domèstica: submissa, casta, esposa perfecta i mare de família.<sup>10</sup> En aquest univers del

9 REYERO, Carlos, «Mujeres delante de los cuadros. El museo como espacio de la sensibilidad», en Fernández, Pura, *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, [pp. 151 i ss.]. Madrid: CSIC, 2008, recull com aquesta mirada posseïx unes connotacions explícites i que no fa sinó banalitzar la mirada femenina sobre l'art, condemnada a la seua capacitat apreciativa sensorial i incapaç de fer cap altre exercici d'abstracció o conceptualització intel·lectual.

10 MORENO, Lourdes (com.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Màlaga: Museu Thyssen, 2019, p. 143.

y al dominio masculino, es decir constriñendo su actividad creativa bajo el estigma del taller familiar y eliminando así cualquier vestigio de genialidad, que quedaba asociada al *pater familias*, ya sea el padre (María Sorolla, Margarita o Dorotea Joanes y Marietta Robusti), el marido (Sonia Delauney, Manuela Ballester), o el amante (Camille Claudel).

Esto resulta sustancial si atendemos a la progresiva mitificación del artista como figura heroica cultural. La construcción del *mito del artista*, del genio, es narrada a través de relatos hiperbólicos en los que la genialidad artística discurre paralela a la aventura del viaje de aprendizaje, premios y galardones, al ascenso social y a la consagración del éxito personal. Un viaje de formación e iniciación en el que el relato ha excluido de manera sistemática a las mujeres artistas, a las que se les negaba además la capacidad de inventiva, creatividad, inspiración y, en definitiva, la capacidad intelectual reservada al dominio de lo masculino. Negada su capacidad artística, creadora, la mirada sobre las mujeres artistas tiene algo de complaciente, al establecer como virtud exclusivamente femenina: la sensibilidad, entendida esta como una cualidad que le permite apreciar lo bello y recrearse estéticamente en su contemplación, pero incapaz de transmitir la «genialidad» con que los hombres se enfrentan al proceso creativo.<sup>9</sup>

Por ello, la exposición *Dones en marxa* ha permitido sentar las bases de la construcción de un relato diferente. Los fondos de la Diputación son un crisol que permite comprender el interés de las mujeres artistas por viajar al extranjero, por formarse y, al tiempo, por buscar un lenguaje y una identidad artística propia. Por ello, el inicio de la exposición se dedica a la imagen de la mujer, una iconografía que surge a finales del siglo XIX y se mantiene en la primera mitad del XX y formó parte de la cultura visual que las mujeres artistas de aquel tiempo tuvieron que enfrentar.

Su tiempo era el de una iconografía femenina basada en la decadente *femme fatale*, que en el siglo XX se une a la de la *new woman*: la imagen de la mujer activa, creativa e independiente, imagen opuesta a la tradicional imagen burguesa de la mujer doméstica: sumisa, casta, perfecta esposa y madre de familia.<sup>10</sup> En este universo del nuevo arquetipo

9 REYERO, Carlos, «Mujeres delante de los cuadros. El museo como espacio de la sensibilidad», en Fernández, Pura, *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, (pp. 151 y ss). Madrid: CSIC, 2008, recoge como esta mirada posee unas connotaciones explícitas y que no hace sino banalizar la mirada femenina sobre el arte, condenada a su capacidad apreciativa sensorial e incapaz de realizar ningún otro ejercicio de abstracción o conceptualización intelectual.

10 MORENO, Lourdes (com.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Málaga: Museo Thyssen, 2019, p. 143.

nou arquetip femení, el cos nu, la sensualitat i l'erotisme es converteixen en estereotip de la dona com a símbol de bellesa, i l'estudi de l'anatomia nua femenina s'integra en les aules i és objecte d'estudi en la formació artística que es manté inalterable a pesar de l'avanç del segle i de les múltiples mutacions artístiques.

Per això, l'inici del nostre relat parteix de la imatge de la dona que estableix una narrativa estereotipada que redueix el cos femení a un mer objecte de representació artística, erotitzat i sexualitzat. Un estereotip al qual les dones artistes van haver d'enfrontar-se. Les dones de l'art com Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Chanel, Delhy Tejero, etc., i al nostre àmbit, Aurora Valero, Vicenta Real, Ángeles Marco, Carmen Mateu, etc., van iniciar el camí de subversió de l'estereotip i van buscar construir la pròpia identitat com a dones i com a artistes. El seu paper hi va ser substancial, ja que amb la seua manera nova de relatar i construir la dona des de paràmetres diferents de l'eterna perversa, van construir nous models que van influir en els canvis de l'art del seu temps.

Aquest és l'inici d'un camí que portarà a l'eclosió de l'art de les dones artistes a la Diputació que s'inicia en l'apartat següent en el qual buscaran el seu propi lloc en l'escena artística, com també faran esclatar la creativitat independent pròpia.

El nostre camí recorre tres apartats: Acadèmies i formació; Del retrat a la mirada íntima, i La imatge de la dona: de la pintura d'història al costumisme.

En el primer apartat analitzem l'espai comú que van haver de transitar homes i dones artistes: el de la formació en escoles o acadèmies de belles arts, o en altres espais d'aprenentatge i socialització cultural. En aquest espai inicial destaca la pervivència de l'exercici de l'acadèmia, entés com la representació del cos humà pres del natural com a pràctica imprescindible per a familiaritzar-se amb l'anatomia del cos humà, en què l'avanç del naturalisme va ser significatiu. La incorporació del nu femení en les acadèmies des d'una òptica naturalista la van iniciar Sorolla i Pinazo, però ben aviat s'hi va convertir en una excusa per a l'erotització del cos femení, sense necessitat de disfresses mitològiques, històriques o del vernís de l'exotisme de l'orientalisme. La irrupció dels estudis al natural femenins no va estar exempta de polèmiques morals o religioses, com també de les pròpiament artístiques entre la norma acadèmica, que propugnava per l'idealisme, i el realisme, que ho feia per captar les formes naturals.

Kenneth Clark establí que l'anàlisi històrica del nu femení, erotitzat sota la mirada masculina, s'havia d'entendre com una visió neutra i objectivada, en definitiva, com

femenino, el cuerpo desnudo, la sensualidad y el erotismo se convierten el estereotipo de la mujer como símbolo de belleza y el estudio de la anatomía desnuda femenina se integra en las aulas y en objeto de estudio en la formación artística que se mantiene inalterable a pesar del avance del siglo y de las múltiples mutaciones artísticas.

Por ello, el inicio de nuestro relato parte de la imagen de la mujer que establece una narrativa estereotipada que reduce el cuerpo femenino a un mero objeto de representación artística, erotizado y sexualizado. Un estereotipo al que las mujeres artistas debieron enfrentarse. Las mujeres del arte como Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Chanel, Delhy Tejero, etc., y en nuestro ámbito Aurora Valero, Vicenta Real, Ángeles Marco, Carmen Mateu, etc., iniciaron el camino de subversión del estereotipo, buscando construir su propia identidad como mujeres y como artistas. Su papel fue sustancial pues con su nueva manera de relatar y construir a la mujer desde parámetros diferentes a la eterna perversa, construyeron nuevos modelos que influyeron en los cambios del arte de su tiempo.

Este es el inicio de un camino que llevará a la eclosión del arte de las mujeres artistas en la Diputación que se inicia en el siguiente apartado en el que buscarán su propio lugar en la escena artística, así como harán eclosionar su propia e independiente creatividad.

Nuestro camino recorre tres apartados: academias y formación; del retrato a la mirada íntima, y la imagen de la mujer: de la pintura de historia al costumbrismo.

En el primer apartado analizamos el espacio común que debieron transitar hombres y mujeres artistas: el de la formación en escuelas o academias de bellas artes, u otros espacios de aprendizaje y sociabilización cultural. En este espacio inicial destaca la pervivencia del ejercicio de la academia, entendido como la representación del cuerpo humano tomado del natural como práctica imprescindible para familiarizarse con la anatomía del cuerpo humano, en la que el avance del naturalismo fue significativo. La incorporación del desnudo femenino en las academias, desde una óptica naturalista fue iniciado por Sorolla y Pinazo, pero pronto se convirtió en una excusa para la erotización del cuerpo femenino, sin necesidad de disfraces mitológicos, históricos o del barniz del exotismo del orientalismo. La irrupción de los estudios al natural femeninos no estuvo exenta de polémicas morales o religiosas, así como propiamente artísticas entre la norma académica, que propugnaba por el idealismo, y el realismo, que lo hacía por captar las formas naturales.

Kenneth Clark establecía que el análisis histórico del desnudo femenino, erotizado bajo la mirada masculina, debía entenderse como una visión neutra y objetivada,

un mer objecte artístic alié a qüestions sociològiques.<sup>11</sup> Aquest postulat va ser contestat per la historiadora feminista Lynda Nead,<sup>12</sup> qui defenia el caràcter elitista de les argumentacions que consagraven l'art de la pintura com una expressió creativa al marge d'unes altres qüestions culturals, entre elles l'interés dels artistes per plasmar la dimensió eròtica, fins i tot carnal, del cos de la dona, que no pot ser dissociat de qüestions socials, culturals i morals. Des d'aquesta òptica, ens ha resultat significatiu entendre les maneres diferents d'enfrontar-se a les acadèmies de nu femení pels artistes i les artistes.

D'altra banda, el començament del segle XX va mantindre les formes morals i ideològiques d'un univers masculí que imposava els seus costums morals i els seus cànons estètics, però, molt especialment, no sols la forma canònica o no de representació, sinó quins assumptes calia representar.<sup>13</sup> La model, nua o desvestida, com l'adjectiva Carlos Reyero,<sup>14</sup> va ser un dels temes més recurrents. La model és representada com a objecte de la mirada de l'artista, i és un dels temes preferits en la representació d'escena del taller, un suggestiu mitema metarepresentatiu de la creació artística mateixa,<sup>15</sup> com a exaltació del lloc de treball de l'artista, o com a configuració d'una nova idea de masculinitat idealitzada de l'artista.

Enfront d'això, en el segon apartat analitzem els canvis en la representació, en la qual el retrat i la mirada íntima s'imposen com a mecanisme de generació de mites nous, que van des de la construcció de la *new woman* a la mirada social sobre la maternitat, les relacions familiars, la dona a la llar, que es postulen entre l'art finisecular i l'inici de les avantguardes. A això s'uneix la incorporació en l'escena artística de dones

11 Així ho defensava Kenneth CLARK (*El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid: Alianza, 1956), qui estipulava que el nu femení com a gènere artístic s'havia de diferenciar de qualsevol altra representació del cos nu de la dona. En les seues argumentacions defensava que el nu artístic calia entendre'l dins de la tradició que transforma el cos en una forma ideal, sublimant-lo, desposseint-lo de qualsevol càrrega eròtica, i que sols fora un objecte o forma de contemplació.

12 NEAD, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 1992. [Trad. esp. Carmen González Marín, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos, 1998].

13 MORENO, 2019, p. 13.

14 ALONSO, 2014, pp. 21-38.

15 REYERO, Carlos, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza, 2009.



en definitiva como un mero objeto artístico ajeno a cuestiones sociológicas<sup>11</sup>. Este postulado fue contestado por historiadora feminista Lynda Nead<sup>12</sup>, quien defendía el carácter elitista de las argumentaciones que consagraban el arte de la pintura como una expresión creativa al margen de otras cuestiones culturales, entre ellas el interés de los artistas por plasmar la dimensión erótica, incluso, carnal del cuerpo de la mujer, que no puede ser disociado de cuestiones sociales, culturales y morales. Desde esta óptica, nos ha resultado significativo entender las maneras diferentes de enfrentarse a las academias de desnudo femenino por los y las artistas.

Por otra parte, los inicios del siglo XX mantuvieron las formas morales e ideológicas de un universo masculino que imponía sus costumbres morales y sus cánones estéticos, pero muy especialmente no solo la forma canónica o no de representación, sino qué asuntos representar.<sup>13</sup> La modelo, desnuda o desvestida, como la adjetiva Carlos Reyero<sup>14</sup>, fue uno de los temas más recurrentes. La modelo es representada como objeto de la mirada del artista, siendo uno de los temas preferidos en la representación de escena del taller, un sugestivo mitema metarrepresentativo de la propia creación artística<sup>15</sup>, como exaltación del lugar de trabajo del artista, o como configuración de una nueva idea de masculinidad idealizada del artista.

Frente a ello, en el segundo apartado analizamos los cambios en la representación, en el que el retrato y la mirada íntima se imponen como mecanismo de generación de nuevos mitos, que van desde la construcción de la *new woman*, a la mirada social sobre la maternidad, las relaciones familiares, la mujer en el hogar, que se postulan entre el arte finisecular y el inicio de las vanguardias. A ello se une la incorporación en la escena

11 Así lo defendía Kenneth CLARK, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid: Alianza, 1956, quien estipulaba que el desnudo femenino como género artístico debía diferenciarse de cualquier otra representación del cuerpo desnudo de la mujer. En sus argumentaciones defendía que el desnudo artístico debía ser entendido dentro de la tradición que transforma el cuerpo en una forma ideal, sublimándolo, despojándolo de cualquier carga erótica, siendo solo objeto o forma de contemplación.

12 NEAD, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 1992. [Trad. esp. Carmen González Marín, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos, 1998]

13 MORENO, 2019: 13.

14 ALONSO, 2014: 21-38.

15 REYERO, Carlos, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.

professionals en el món de l'art que van qüestionar l'*statu quo* i la idea tradicional de la dona objecte, per a desenvolupar, a través de noves iconografies i expressions artístiques diverses, la seua pròpia poètica i trencar amb els cànons establits.

Finalment, la construcció dels grans mites femenins a través de la pintura d'història i del costumisme permet comprendre els vaivens que van des de la mera excusa per a representar el cos nu de la dona fins a la mirada compromesa i social. En aquest vaivé, la iconografia de la *femme fatale* va ser una construcció cultural que ha marcat la visió de gènere, fins a l'actualitat, de la dona com a l'eterna perversa capaç de destruir l'home, com també de generar el seu propi destí luctuós.

«El punt de partida és l'estereotip de la *femme fatale*, una creació del decadentisme i del simbolisme a finals del XIX que, a través de figures bíbliques, mitològiques, històriques o literàries, assimila allò femení com una bellesa maleïda, el pecat o la mort. Amb l'art d'avantguarda, aquestes pèrfides seductores prendran l'aspecte de dones de carn i ossos: les muses i models dels artistes, actrius famoses, *socialités* excèntriques, burgeses lànguïdes o *majas* espanyoles. Nues o vestides, en poses suggeridores o impassibles, ...».<sup>16</sup>

Comprendre la cultura visual dels segles XIX i XX, i amb això analitzar l'estereotipació de la imatge femenina que va assentar la construcció de la dona com a objecte artístic, és la manera de comprendre que el camí que les dones artistes van haver de mamprendre és doblement difícil. No sols va ser un camí ple d'obstacles i de desigualtats en oportunitats i en consideració social, sinó que, a més, els va tocar viure un temps en el qual es va trencar amb l'estereotip dominant i enfrontar-se a ell a les aules i al llarg de la seua carrera artística a fi de generar formes noves de representar la dona i passar de ser objecte a subjecte creador, construir-se la identitat pròpia i gestar les seues poètiques artístiques pròpies.

«Estudiar la relació entre dona i art representa un doble repte: per als que la protagonitzen implica traspasar la barrera entre objecte i subjecte de l'obra artística; per als que la investiguen comporta indagar en les esclertes d'un discurs eminentment patriarcal. Per fortuna, cada vegada s'aprofundeix més en aquest camp i, no obstant això, continua sent necessari elaborar un mapa de la història que, fins ara, havia sigut traçat assumint com a certa la tradició historiogràfica».<sup>17</sup>

16 MORENO, 2019, p. 52.

17 ALBA-PÉREZ OCHANDO, 2015, p. 14.

artística de mujeres profesionales en el mundo del arte que cuestionaron el *statu quo* y la tradicional idea de la mujer-objeto, para a través de nuevas iconografías y diversas expresiones artísticas desarrollar su propia poética y romper con los cánones establecidos.

Por último, la construcción de los grandes mitos femeninos a través de la pintura de historia y del costumbrismo, permite comprender los vaivenes que van desde la mera excusa para representar el cuerpo desnudo de la mujer hasta la mirada comprometida y social. En este vaivén la iconografía de la *femme fatale* fue una construcción cultural que ha marcado la visión de género hasta la actualidad, de la mujer como la eterna perversa capaz de destruir al hombre, así como de generar su propio destino luctuoso.

«El punto de partida es el estereotipo de la *femme fatale*, una creación del decadentismo y del simbolismo a finales del XIX que, a través de figuras bíblicas, mitológicas, históricas o literarias, asimila lo femenino como una belleza maldita, el pecado o la muerte. Con el arte de vanguardia, estas pérfidas seductoras tomarán el aspecto de mujeres de carne y hueso: las musas y modelos de los artistas, famosas actrices, excéntricas *socialités*, lánguidas burguesas o majas españolas. Desnudas o vestidas, en poses sugerentes o impasibles, ...».<sup>16</sup>

Comprender la cultura visual del siglo XIX y XX, y con ello analizar la estereotipación de la imagen femenina que asentó la construcción de la mujer como objeto artístico, es la manera de comprender que el camino que las mujeres artistas debieron emprender es doblemente dificultoso. No solo fue un camino lleno de obstáculos y de desigualdades en oportunidades y en consideración social, sino que además les tocó vivir un tiempo en el que debieron romper con el estereotipo dominante, enfrentarse a él en las aulas y a lo largo de su carrera artística con el fin de generar nuevas formas de representar a la mujer y pasar de ser objeto a sujeto creador, construir su propia identidad y gestar sus propias poéticas artísticas.

«Estudiar la relación entre mujer y arte supone un doble reto: para quienes la protagonizan, implica traspasar la barrera entre objeto y sujeto de la obra artística; para quienes la investigan, conlleva indagar en los resquicios de un discurso eminentemente patriarcal. Por fortuna, cada vez se profundiza más en este campo y, sin embargo, sigue siendo preciso elaborar un mapa de la historia que, hasta ahora, había sido trazado asumiendo como cierta la tradición historiográfica».<sup>17</sup>

16 MORENO, 2019, p. 52.

17 ALBA-PÉREZ OCHANDO, 2015: 14

## **IMATGES DE DONA**

**Acadèmies i formació**

---

## **IMÁGENES DE MUJER**

**Academias y formación**

L'exposició part d'un inici: el de la formació artística, en la qual els models imposats des de la tradició acadèmica eren els mateixos per a aquelles joves i aquells joves que transcorrien per la senda de la conformació dels seus estudis vinculats als exercicis imposats des de les pensions de la Diputació. Un dels temes més recurrents entre els exercicis acadèmics era la representació de nus, bé masculins, bé femenins. Si bé és cert que en la primera meitat del huit-cents és el nu masculí el que prevaldrà, serà a les darreries de la centúria quan el cos de la dona, associat a la bellesa, la sensualitat i l'erotisme, cobrarà un protagonisme significatiu en les representacions de nus anatòmics. Recobrar les veus de les dones artistes en aquests moments inicials suposa, moltes vegades, partir des d'un punt únic: l'espai en blanc, esborrat bé per oblit o bé per omissió. No obstant això, la contemplació analítica mostra que mentre per a elles l'exercici del nu és un tràmit que s'ha de realitzar, per a ells el cos de la dona esdevé un camp d'exploració, que permet rastrejar els canvis i les permanències iconogràfiques en el temps: des dels dibuixos naturalistes de Sorolla fins a la seua erotitzada i seductora jove, que com a al·legoria de la pintura s'ofereix com a odalisca a l'espectador; des del dibuix precís del contorn traçat per Cillero, fins a la rotunditat moderna d'exploració espacial de Balbino Giner, sense oblidar la mirada intimista, simbòlica, de Ricardo Zamorano, o l'avantguarda present en Genovés.

---

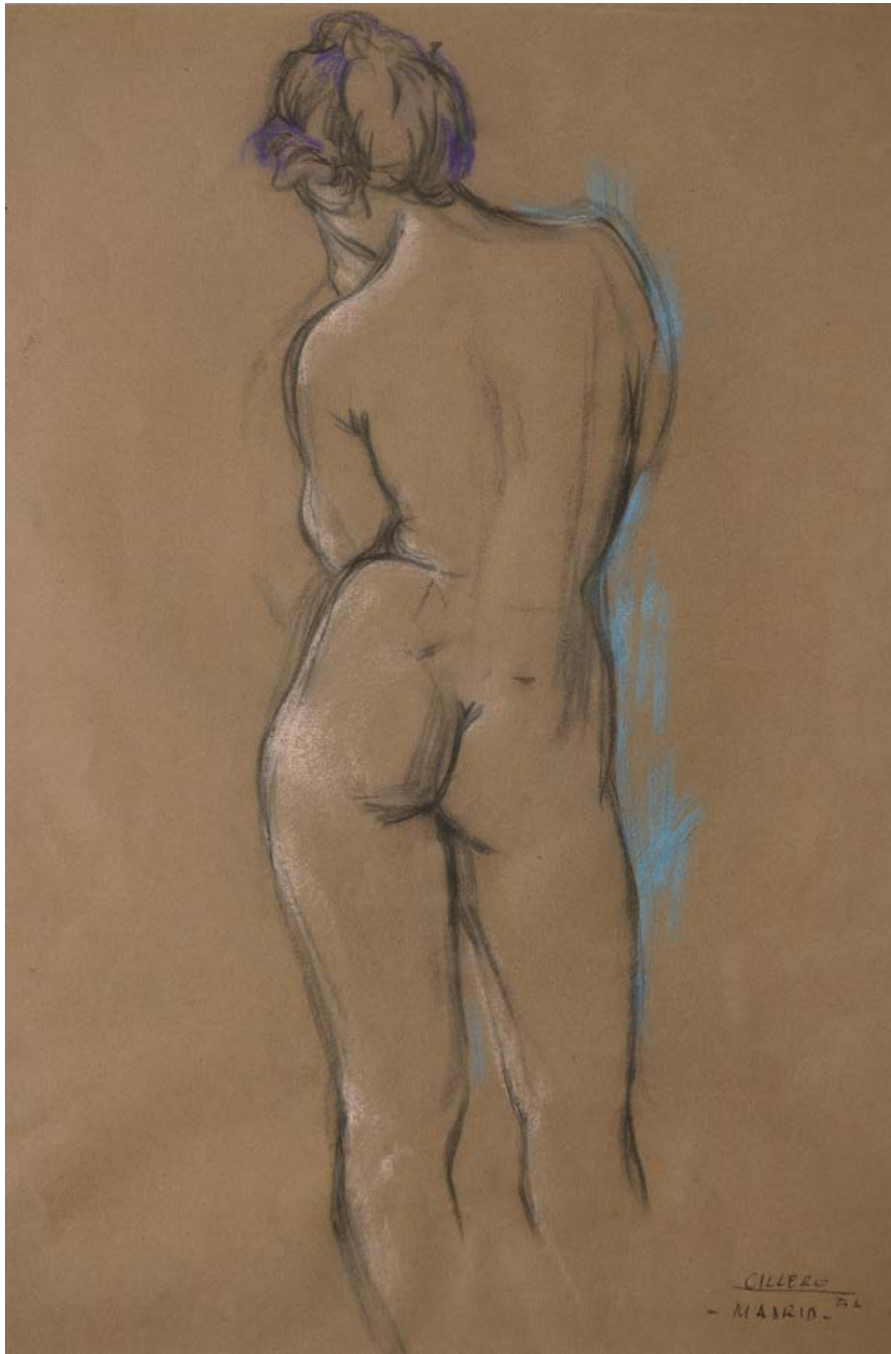
La exposición parte de un inicio: el de la formación artística, en la que los modelos impuestos desde la tradición académica eran los mismos para aquellas y para aquellos jóvenes que transcurrían por la senda de la conformación de sus estudios vinculados a los ejercicios impuestos desde las pensiones de la Diputación. Uno de los temas más recurrentes entre los ejercicios académicos era la representación de desnudos, bien masculinos, bien femeninos. Si bien es cierto que en la primera mitad del ochocientos es el desnudo masculino el que primará, será a finales de la centuria cuando el cuerpo de la mujer asociado a la belleza, a la sensualidad y al erotismo cobre un significativo protagonismo en las representaciones de desnudos anatómicos. Recobrar las voces de las mujeres artistas en estos momentos iniciales supone, en muchas ocasiones, partir desde un único punto: el espacio en blanco, borrado bien por olvido o por omisión. No obstante, la contemplación analítica muestra que mientras para ellas el ejercicio del desnudo es un trámite a realizar, para ellos el cuerpo de la mujer deviene un campo de exploración, que permite rastrear los cambios y las permanencias iconográficas en el tiempo: desde los dibujos naturalistas de Sorolla a su erotizada y seductora muchacha, que como alegoría de la pintura se ofrece cual odalisca al espectador; desde el dibujo preciso del contorno trazado por Cillero, a la rotundidad moderna de exploración espacial de Balbino Giner, sin olvidar la mirada intimista, simbólica, de Ricardo Zamorano, o la vanguardia presente en Genovés.



Andrés Cillero Dolz (València, 1934 - Madrid, 1993)

*Dona gitada amb estudi de vestidures* *Mujer acostada con estudio de ropajes* (1956)

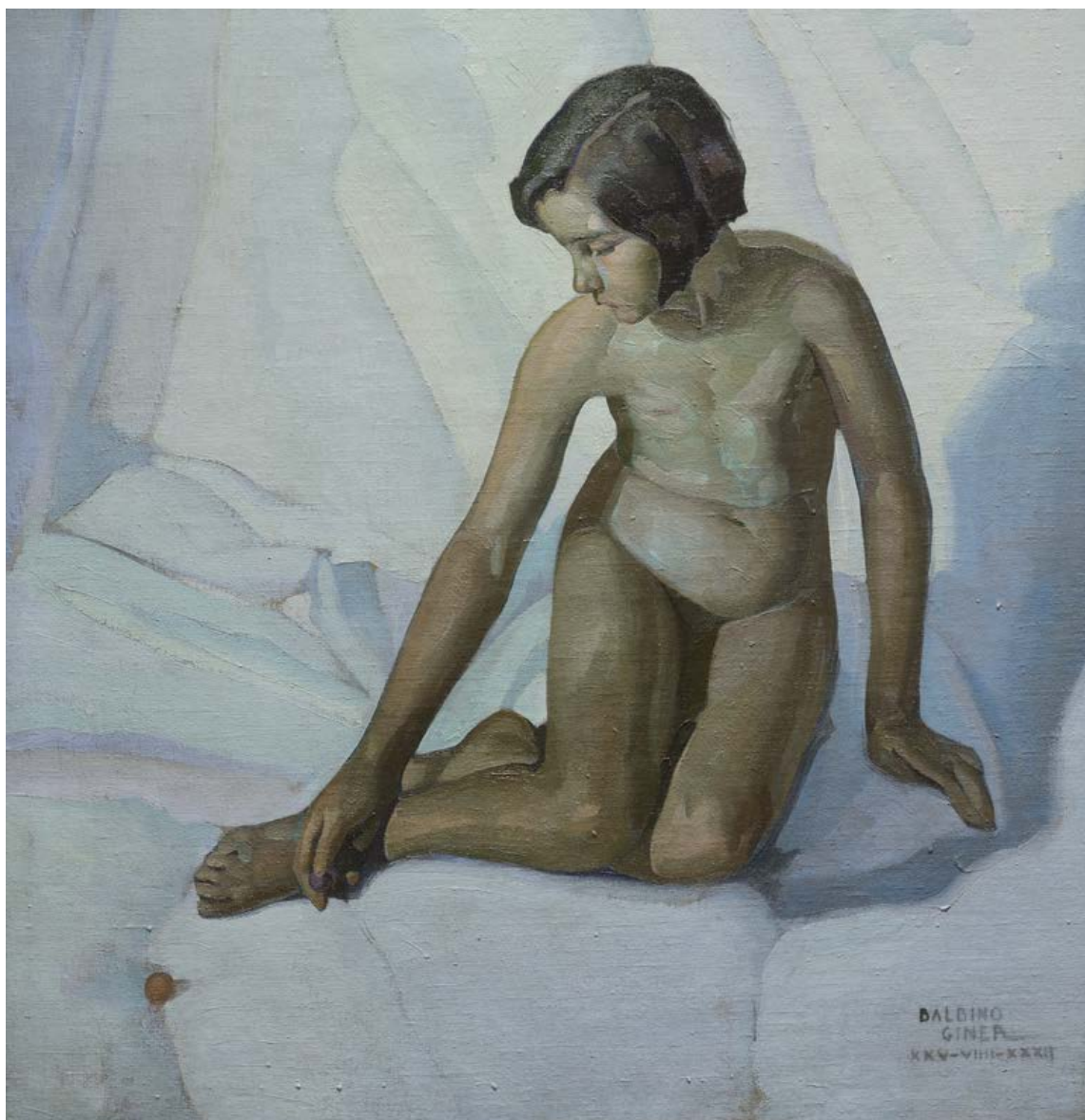
Carbonet - crayon Carboncillo - crayón - 46 × 66,5 cm



Andrés Cillero Dolz (València, 1934 - Madrid, 1993)

*Nu femení* *Desnudo femenino* (1956)

Carbonet-crayon Carboncillo-crayón - 85 x 61 cm



Balbino Giner García (València, 1910- Perpignan, 1976)

Xiqueta nua *Niña desnuda* 1932

Oli/Ilenç Óleo/lienzo - 119 x 118 cm





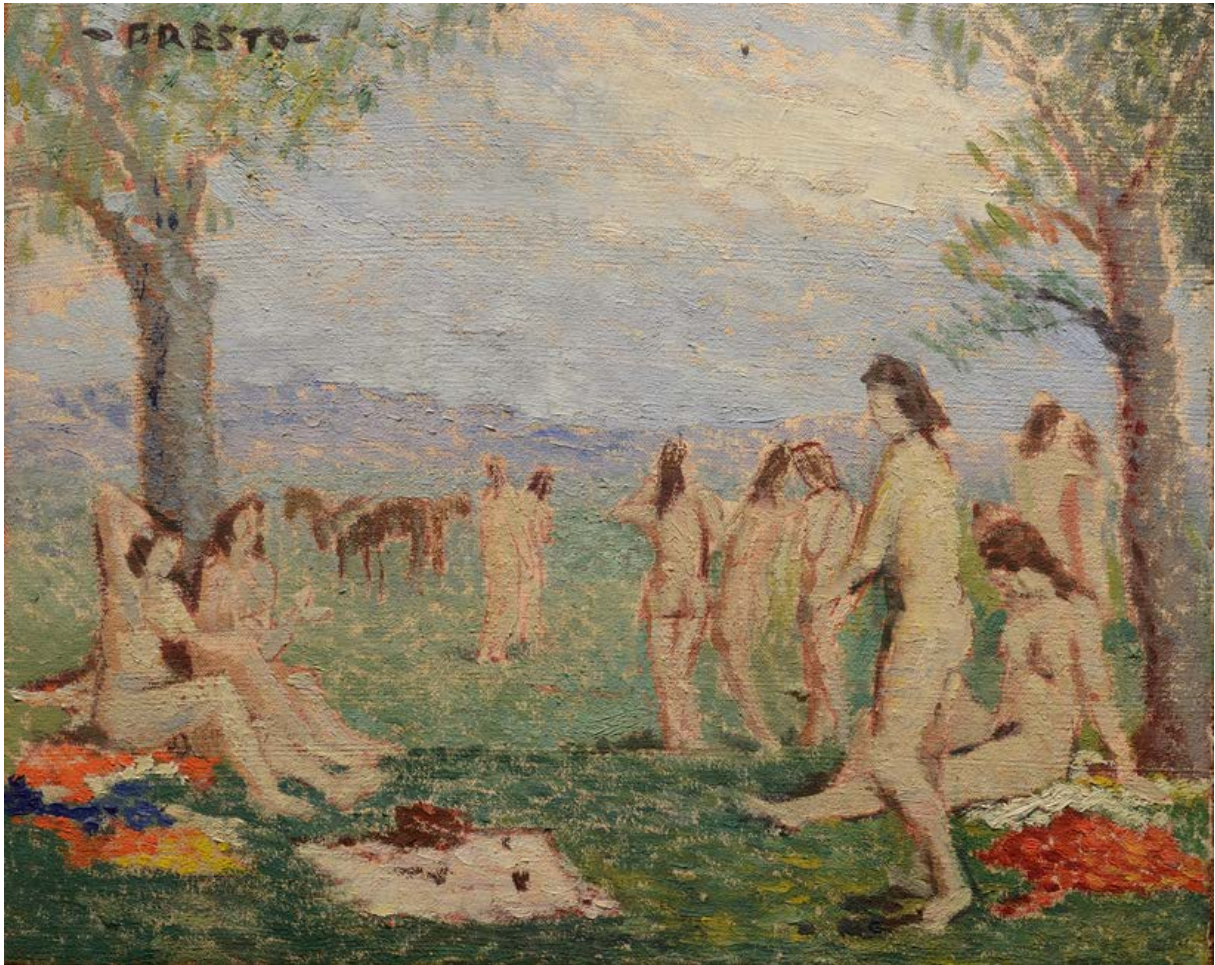
Balbino Giner García (València, 1910 - Perpignan, 1976)  
*Dos nus* *Dos desnudos* (1934)  
Oli/lleug Óleo/lienzo - 112 x 101 cm



Joan Genovés Candel (València, 1930)

*Nu femení. Lema Presto* *Desnudo femenino. Lema Presto* (1950)

Oli/lleņ Óleo/lienzo 143,5 × 113,5 cm



Juan Genovés Candel (València, 1930)

*Paisatge amb figures nues* *Paisaje con figuras desnudas* (1951)

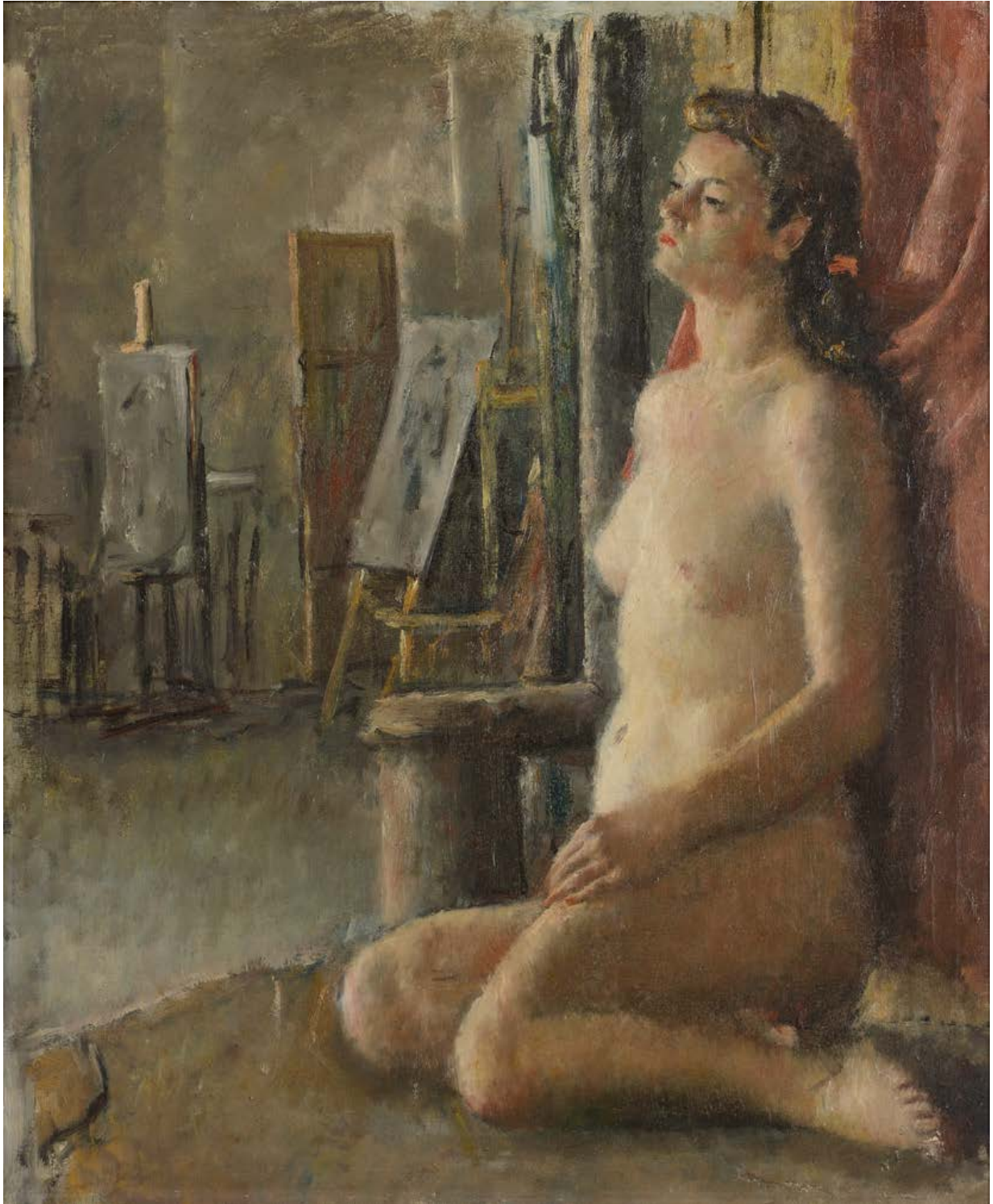
Oli/lleug Óleo/lienzo 50 × 60 cm



Vicenta Real Marco (València, 1955)

*Nu femení* *Desnudo femenino*

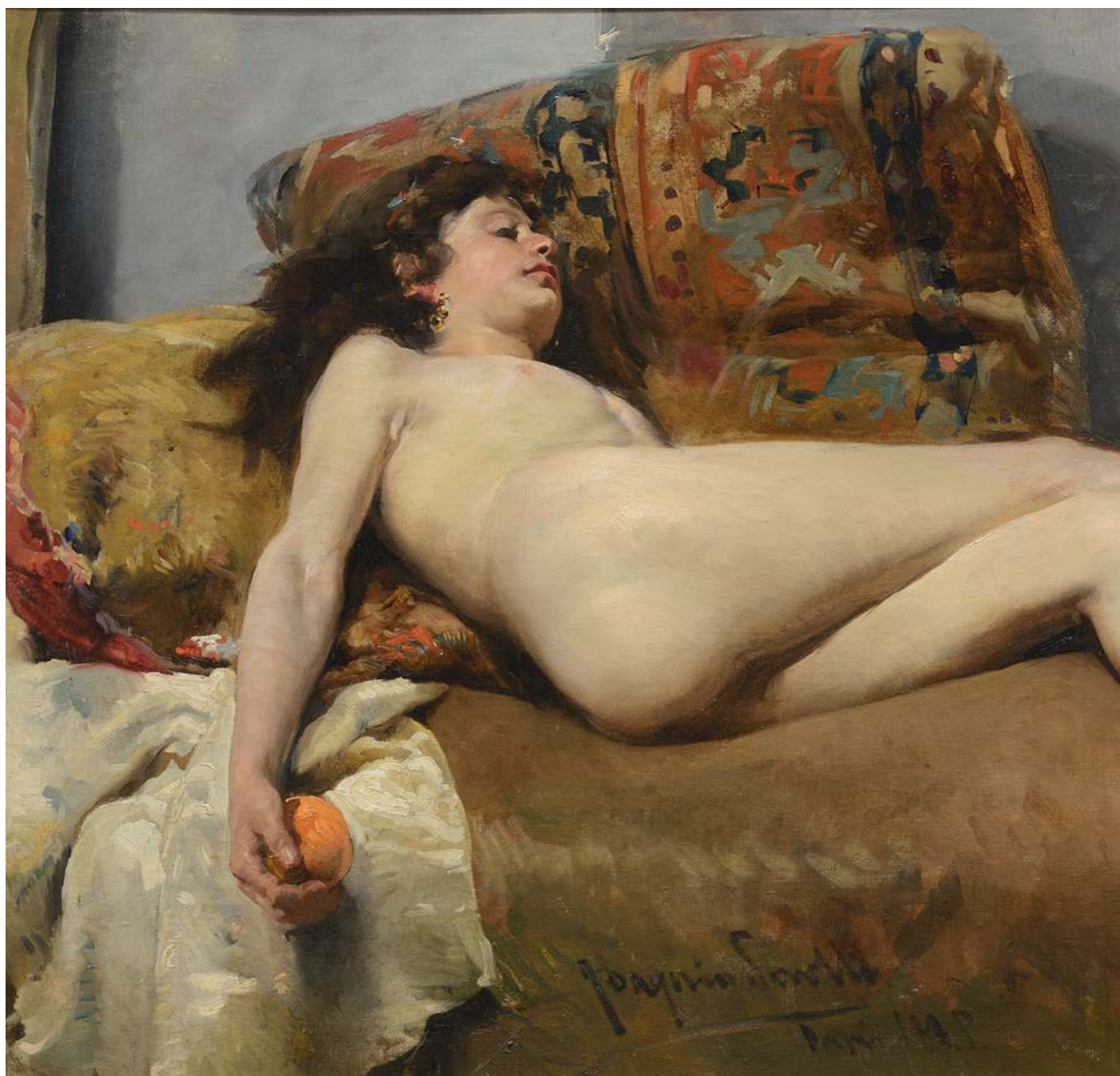
Oli/lleç Óleo/lienzo 100 × 81 cm



Ricardo Zamorano Molina (València, 1923)

*Model a l'estudi* *Modelo en el estudio* (1944)

Oli/lleng Óleo/lienzo 82 x 62 cm

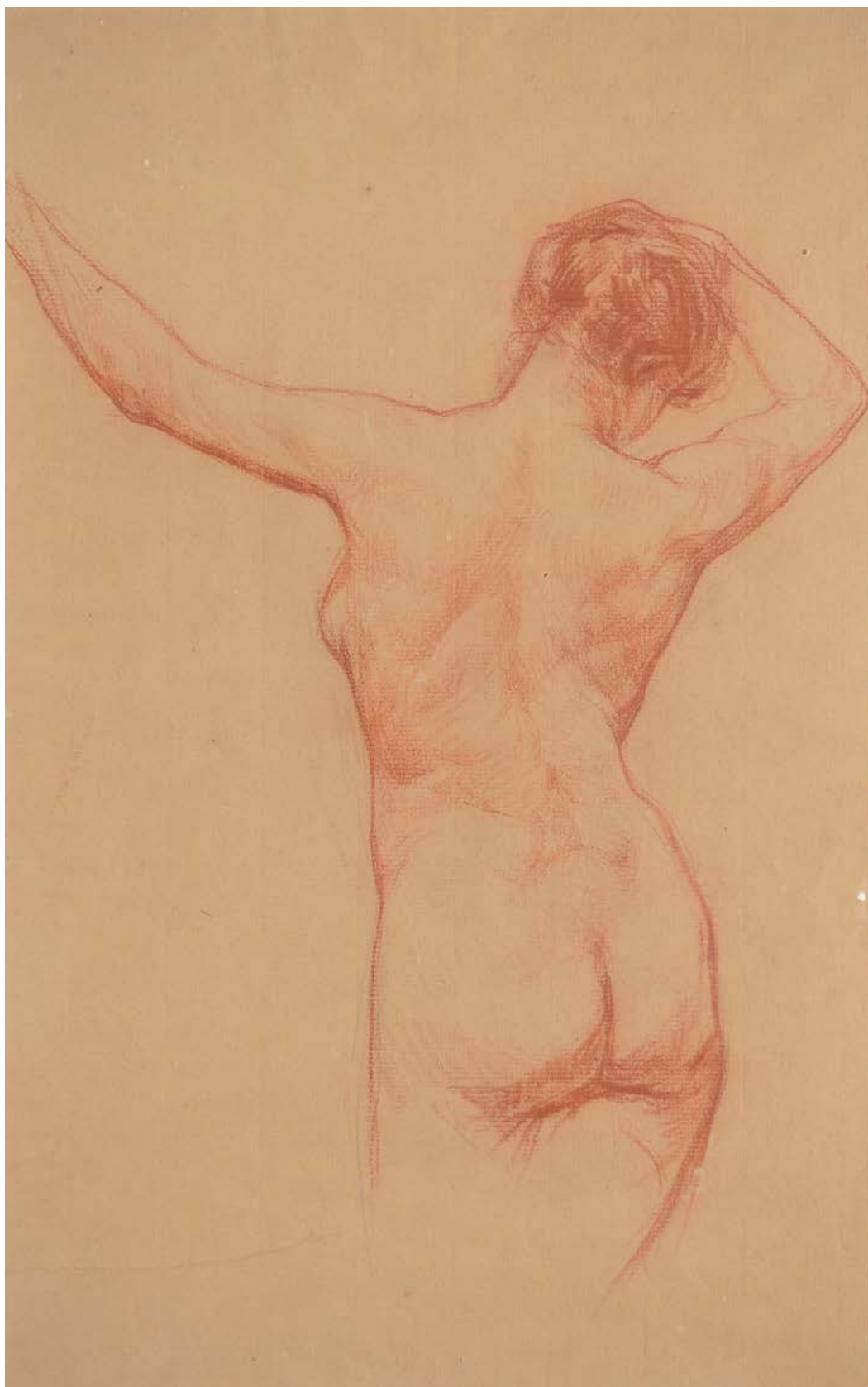


Joaquim Sorolla i Bastida (València 1863 - Cercedilla 1923)

*Nu femení* *Desnudo femenino* (1888)

Oli/lleug Óleo/lienzo 104 × 190 cm





Joaquim Sorolla i Bastida (València, 1863 - Cercedilla, 1923)

*Nu femení* *Desnudo femenino* (1886)

Sanguina 77 × 61 cm / 73 × 58 cm





## **IMATGES DE DONA**

**Del retrat a la mirada íntima**

---

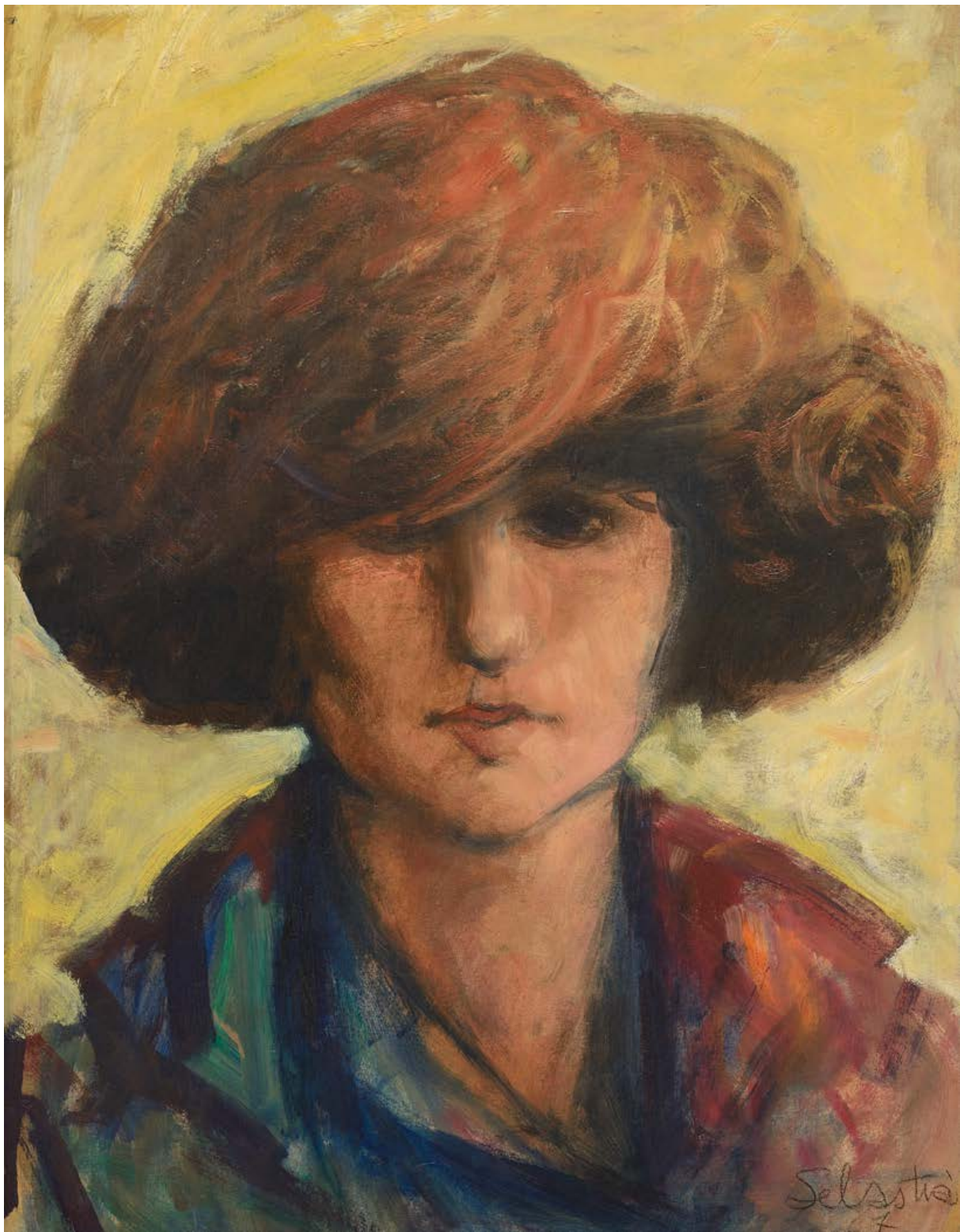
## **IMÁGENES DE MUJER**

**Del retrato a la mirada íntima**

La modernitat inicia un camí d'exploració cap a noves vies de representació que trenquen amb les iconografies tradicionals, en les quals les imatges del femení vinculat al sinistre, la *femme fatal* finisecular, o a allò mitològic deixen pas a una estètica contemporània, en què el retrat es converteix en un focus de captació de les noves maneres de fer. La modernitat emergeix amb força en la imatge contemporània del retrat de Collette de Sebastià, que contrasta amb el recolliment de la *Muchacha* de Carmen Lloret, l'emotivitat de la qual contrasta amb el hieratisme de les figures de Barberà. Uns altres artistes recorren el camí de la captació de la quotidianitat, del gest comú: la tasca diària de la condícia, la dona solitària davant la finestra captiva en l'interior domèstic de Genovés, els quefers domèstics sota la mirada de Michavila, la reivindicació de la maternitat en el gest de Pérez Contel, o la cal·ligrafia de les arrugues amb què Bolinches traça la digna ancianitat de la dona, contrasta amb les escenes grupals amb què Carmen Mateu representa les feines diàries. El transcurs vital en el qual la dona no és un subjecte aïllat, sinó part d'una comunitat que té la seua pròpia història, o les seues pròpies històries, com aquelles que en *Horas gratas* són narrades a la vora del foc de la llar i en les quals és l'imaginari col·lectiu el que emergeix amb la força d'una manera diferent de contar.

---

La modernidad inicia un camino de exploración hacia nuevas vías de representación que rompen con las iconografías tradicionales, en las que las imágenes de lo femenino vinculado a lo siniestro, la *femme fatal* finisecular, o a lo mitológico dejan paso a una estética contemporánea, en la que el retrato se convierte en un foco de captación de las nuevas maneras de hacer. La modernidad emerge con fuerza en la contemporánea imagen del retrato de Collette de Sebastià, que contrasta con el recogimiento de la *Muchacha* de Carmen Lloret, cuya emotividad contrasta con el hieratismo de las figuras de Barberà. Otros artistas recorren el camino de la captación de lo cotidiano, del gesto común: la tarea diaria del aseo, la mujer solitaria ante la ventana, cautiva en el interior doméstico de Genovés, las tareas domésticas bajo la mirada de Michavila, la reivindicación de la maternidad en el gesto de Pérez Contel, o la caligrafía de las arrugas con las que Bolinches traza la digna ancianidad de la mujer, que contrastan con las escenas grupales con las que Carmen Mateu representa las tareas diarias. El transcurrir vital en el que la mujer no es un sujeto aislado, sino parte de una comunidad que tiene su propia historia, o sus propias historias, como esas que en las *Horas gratas* son narradas junto al fuego del hogar y en las que es el imaginario colectivo el que emerge con la fuerza de una manera diferente de contar.



Francisco Sebastià (València, 1920-2013)

Collette (1967)

Oli/lleñç Óleo/lienzo 76 x 59 cm



Joan Genovés Candel (València, 1930)

*Jove asseguda* *Joven sentada* (1951)

Oli/lleug Óleo/lienzo 75 x 74 cm



Rafael Pérez Contel (El Villar, 1909 - València, 1990)

*Dona amb xiquet als braços* *Mujer con niño en los brazos* (1938)

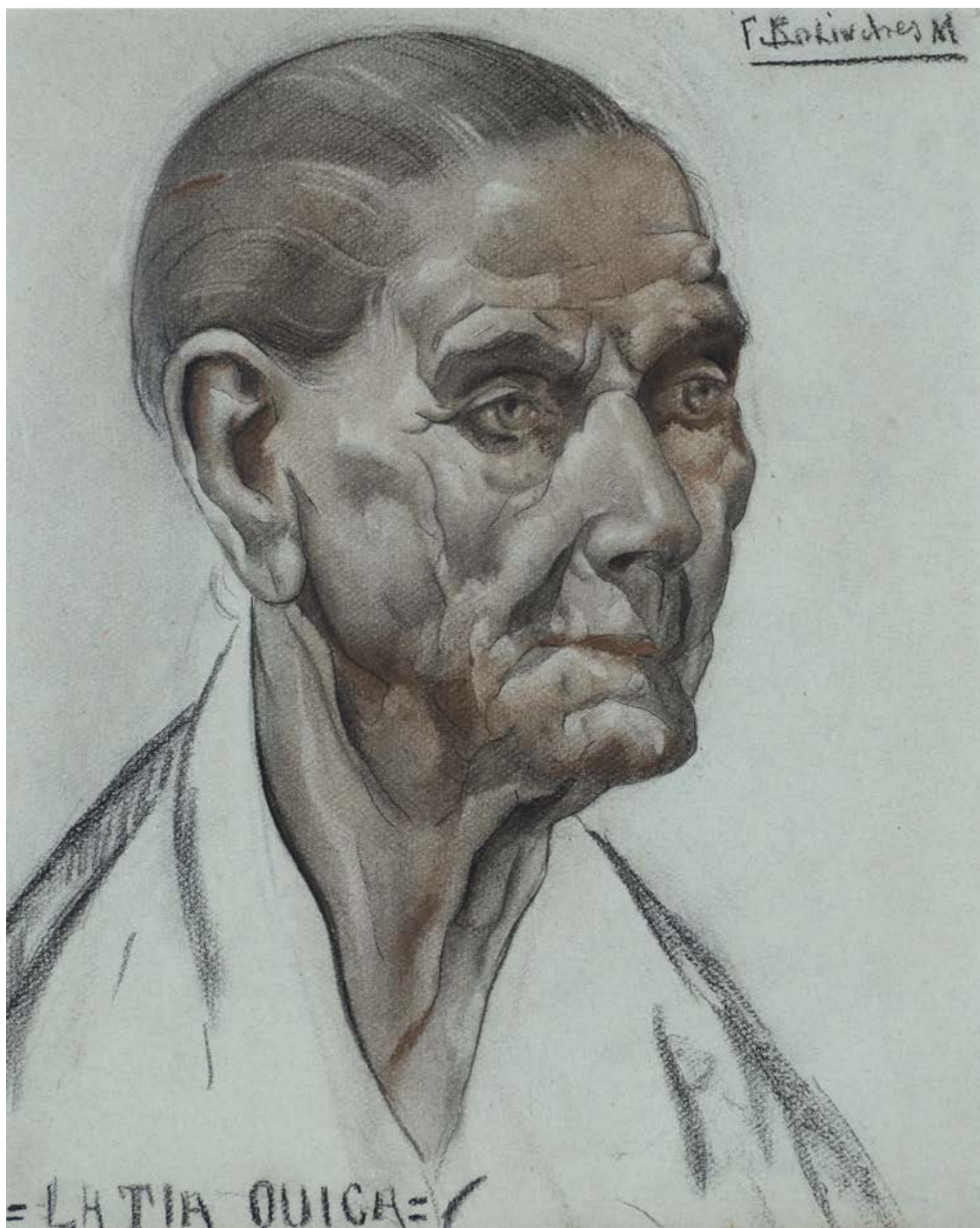
Aquarel·la/tinta xinesa Acuarela/tinta china 62 x 45 cm



Rafael Pérez Conté (El Villar, 1909 - València, 1990)

*Dona amb xiquet als braços* *Mujer con niño en los brazos* (1938)

Llapis sobre paper Lápiz sobre papel 63 × 47 cm

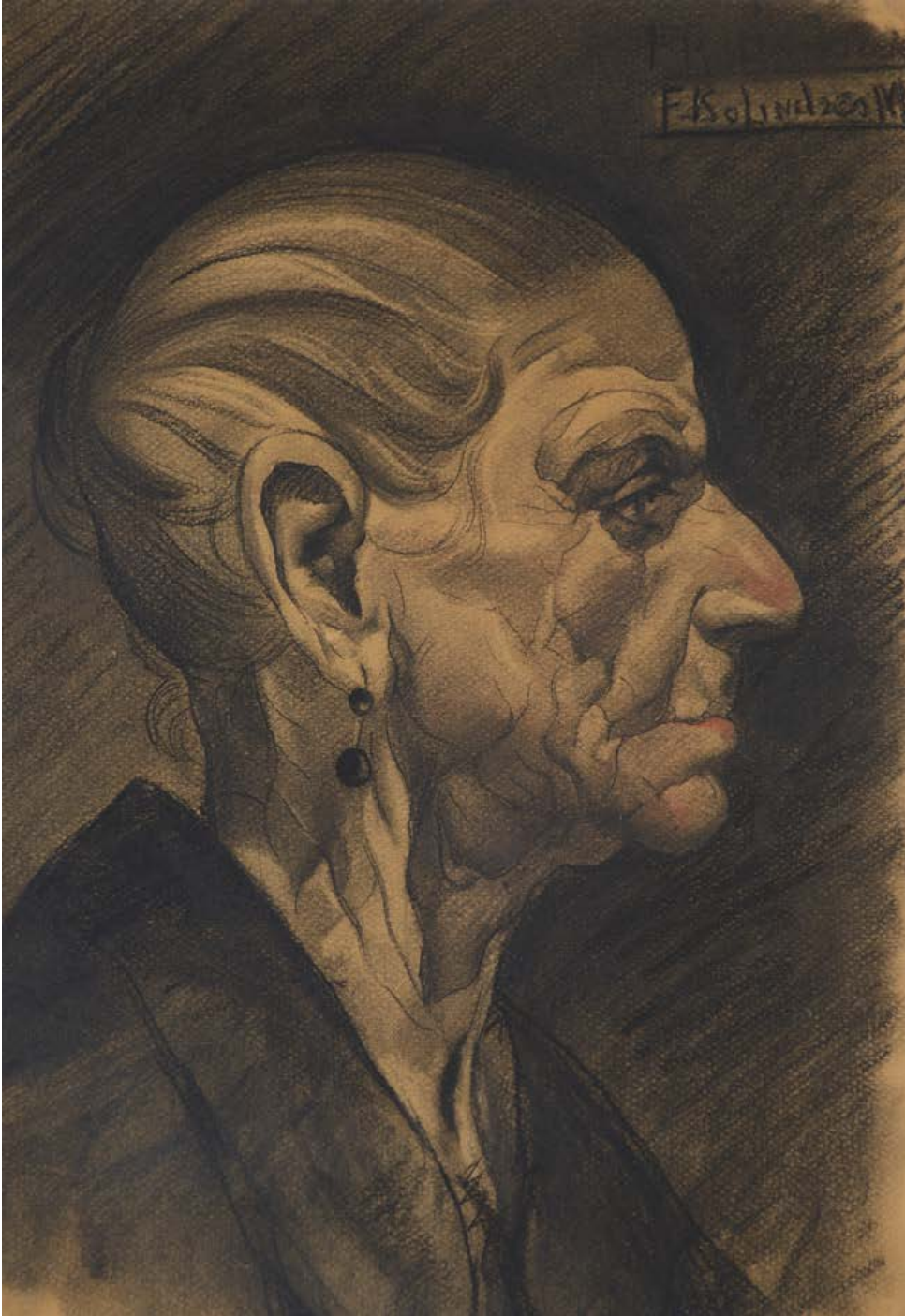


Francisco Bolinches Maïques (Xàtiva, 1907- Barx, 1997)

*La Tia Quica* (1929)

Pastel i carbonet Pastel y carboncillo 63 × 48 cm





Francisco Bolinches Maïques (Xàtiva, 1907- Barx, 1997)  
*Cap de vella* *Cabeza de vieja* (1929)  
Pastel i carbonet Pastel y carboncillo 63 x 48 cm



Juan José Barberá Zamora (València, 1954)

Personatges en gris i òxid. Dones de front *Personajes en gris y oxid. Mujeres de frente* (1981)

Oli / llenç Óleo/lienzo 126 × 125 cm



Carmen Mateu Guiot (Alaquàs, 1944)

*Hores grates* *Horas gratas* (1968)

Oli/fusta Óleo/madera 69 × 70,5 cm



Joaquim Michavila Asensi (L'Alcora, 1926 - Albalat dels Tarongers, 2016)

*Planxadora* *Planchadora* (1954)

Oli/lleug Óleo/lienzo 140 × 87 cm



Joan Genovés Candel (València, 1930)

Neteja Aseo (1952)

Oli/lleug Óleo/lienzo 104 x 87 cm

## **IMATGES DE DONA**

La imatge de la dona: de la pintura  
d'història al costumisme

---

## **IMÁGENES DE MUJER**

La imagen de la mujer: de la pintura  
de historia al costumbrismo

Malgrat els camins recorreguts, el trànsit es converteix en una infinitat d'avanços i retrocessos, de sinuositats i reculades. L'esforç passa per comprendre la permanència de l'herència, dels referents anteriors i de la cerca de fites iconogràfiques noves en aquesta necessitat de convertir-se en la primera empremta. Aquest esforç per construir una veu de dona on abans hi havia un discurs masculí només és una de les transformacions més grans viscudes per la història de l'art. Abans d'endinsar-nos en l'eclosió de la creativitat de les artistes, resulta necessari fer un alto en el camí a fi de visualitzar els temes preponderants que es consoliden i emergeixen en el transcurs dels segles. La pintura d'història es consolida en els certàmens nacionals amb la voluntat de fixar les grans accions de la història, especialment la dels homes com a protagonistes ineludibles. El paper jugat per les dones és el dels marges, bé a través de la literatura, el mite o l'excentricitat. La mirada de Pinazo suposa un canvi, la víctima de l'agressió sexual no es converteix només en un pretext per a representar el cos nu de la dona, ja que, tot i no renunciar a fer-ho, hi ha una visió tràgica que trenca amb les imatges estereotipades del passat. Enfront d'aquesta iconografia ressorgeix l'heretada per l'impressionisme i el simbolisme finisecular, en la qual la dona deixa de ser un element passiu per a traslladar la imatge del moviment, de la dansa, que es mostra continguda al final de la seua actuació, o com a víctima d'un número circense. Malgrat això, continua existint un denominador comú. La narrativitat es concentra en la representació de la dona com a símbol de la bellesa. Les imatges costumistes, regionalistes i naturalistes persegueixen aquest mateix fi: mostrar el cos de la dona, fet exemplificat en el pit descobert no ocult per la mantellina que porta la model de Roca Gisbert, la presència de la qual contrasta amb les imatges costumistes que les dones artistes ens mostren en el seu quefer artístic.

---

A pesar de los caminos recorridos, el tránsito se convierte en un sinfín de avances y retrocesos, de sinuosidades y retranqueos. El esfuerzo pasa por comprender la permanencia de la herencia, de los referentes anteriores y de la búsqueda de nuevos hitos iconográficos, en esa necesidad de convertirse en la primera huella. Ese esfuerzo por construir una voz de mujer donde antes solo había un discurso masculino es una de las mayores transformaciones vividas por la historia del arte. Antes de adentrarnos en la eclosión de la creatividad de las artistas, resulta necesario hacer un alto en el camino con el fin de visualizar los temas preponderantes que se consolidan y emergen en el tránsito de los siglos. La pintura de historia se consolida en los certámenes nacionales con la voluntad de fijar las grandes acciones de la historia, especialmente la de los hombres como protagonistas ineludibles. El papel jugado por las mujeres es el de los márgenes, bien a través de la literatura, el mito o la excentricidad. La mirada de Pinazo supone un cambio, la víctima de la agresión sexual no se convierte solo en un pretexto para representar el cuerpo desnudo de la mujer, pues, aun sin renunciar a ello, existe una visión trágica que rompe con las imágenes estereotipadas del pasado. Frente a esta iconografía resurge la heredada por el impresionismo y el simbolismo finisecular, en la que la mujer deja de ser un elemento pasivo para trasladar la imagen del movimiento, de la danza, que se muestra contenida al final de su actuación, o como víctima de un número circense. A pesar de ello, sigue existiendo un denominador común. La narratividad se concentra en la representación de la mujer como símbolo de belleza. Las imágenes costumbristas, regionalistas y naturalistas persiguen ese mismo fin: mostrar el cuerpo de la mujer, hecho ejemplificado en el pecho descubierto no oculto por la mantilla que porta la modelo de Roca Gisbert, cuya presencia contrasta con las imágenes costumbristas que las mujeres artistas nos muestran en su quehacer artístico.



Joan Genovés Candel (València, 1930)

Segovianas *Segovianas* (1951)

Oli/lleņ Óleo/lienzo 54 x 47 cm





Ignacio Pinazo Camarlench (València, 1849 - Godella, 1916)

*Les filles del Cid abandonades en el bosc* *Las hijas del Cid abandonadas en el bosque* (1879)

Oli/lleug Óleo/lienzo - 207 × 144 cm



Amadeo Roca Gisbert (València, 1905-1999)

*La Model amb mantellina* *La Modelo con mantilla* (1928)

Pastel 63 × 53 cm



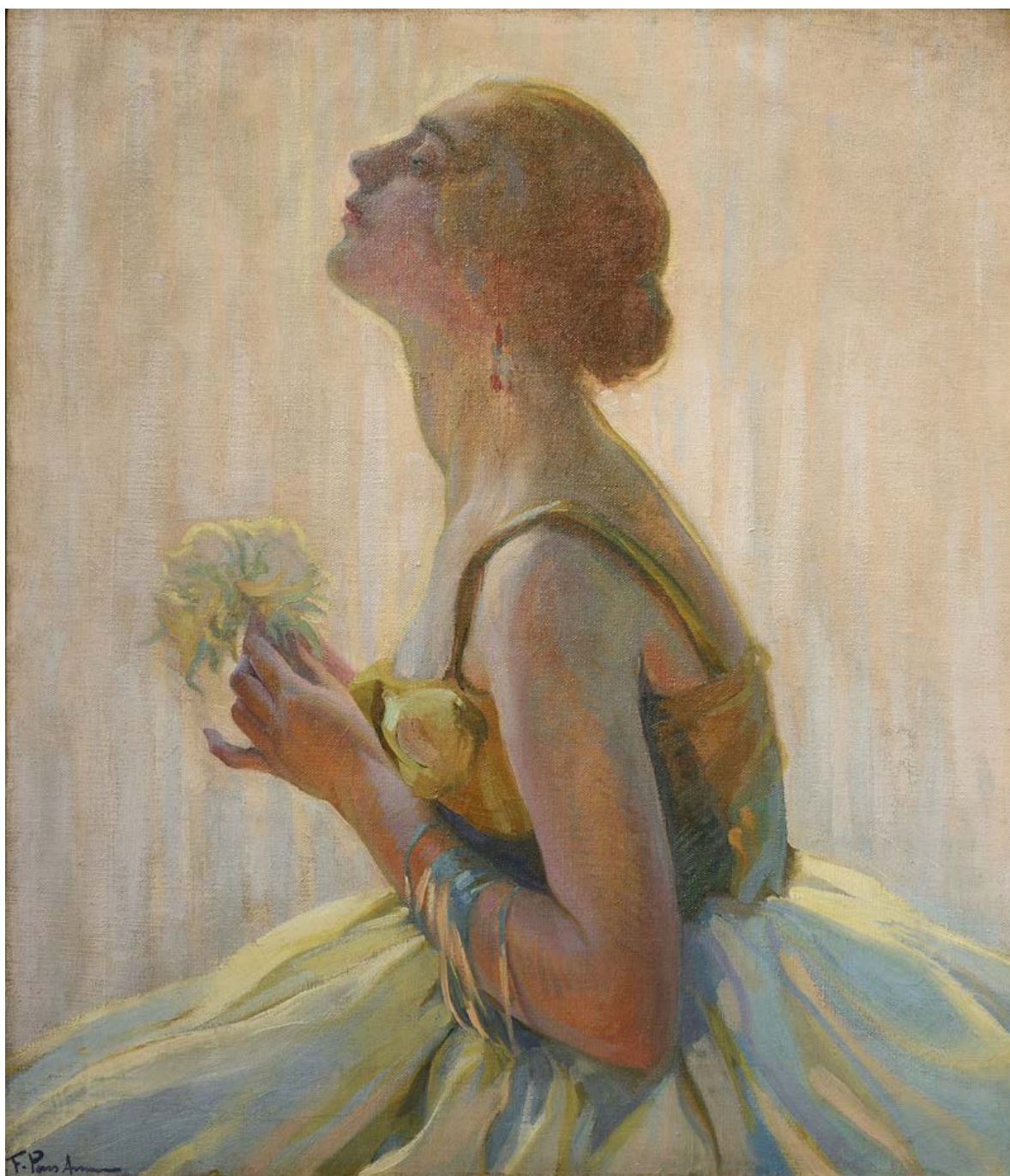
Ricardo Zamorano Molina (València, 1923)  
*Vestint la núvia* *Vistiendo a la novia* (1944)  
 Oli/lleñç Óleo/lienzo 140 × 150 cm



Carmen Mateu Guiot (Alaquàs, 1944)

*Gents del Camp* *Gentes del Campo* (1968)

Oli/fusta Óleo/madera 50,5 x 59 cm



Francisco Pons Arnau (València, 1886- Madrid, 1955)

*Ballerina Bailarina* [ca. 1928]

Oli/lleñç Óleo/lienzo 107 × 97 cm



Enrique Navas Escuriet (València, 1875-1952)

Últim número Último número (1910)

Oli/lleug Óleo/lienzo 153 × 207 cm







**DONES ARTISTES  
MUJERES ARTISTAS**

## DONES ARTISTES. ENMIG DE CAMPS DE TARONGES

«La finalitat de tot comentari sobre art haguera de ser hui el fer que les obres d'art —i per analogia la nostra experiència personal— anaren per a nosaltres més, i no menys, reals. La funció de la crítica haguera de consistir a mostrar com és el que és, inclusivament què és el que és i no a mostrar què significa. En lloc d'una hermenèutica, necessitem una eròtica de l'art».<sup>1</sup>

*Dones en marxa* resulta de la troballa, de l'excavació en la memòria històrica, del depòsit d'una col·lecció silenciosa en uns magatzems. Tot esdevé amb una sort d'atzars que, seguint les paraules de Susan Sontag, exigien ser reals. Situades enmig de camps de taronges, entre camins vorejats de séquies, les obres d'aquestes artistes romanien en un estat de vigília, eren testimoni d'una genealogia que se'ns revelaria per a ser gaudida. Semblara una broma del destí que bona part de les propostes de les dones artistes valencianes es trobaren al costat d'una institució, el frenopàtico, que ha simbolitzat l'estigma de la condició construïda de la dona i la societat moderna, vigilar i castigar, deia Foucault.

Reescriure la història de les beques de la Diputació des de la participació de les dones artistes, va ser el fil d'Ariadna que ens va guiar a través del laberint de l'arxiu, a poc a poc el discurs històric va anar remetent per a cedir tot el seu protagonisme a les obres, el seu poder evocador era tan fort que el sol intent de fer-les intel·ligibles es tornava una ofensa que les dissecava i sedimentava.

Hem sigut tan sols el pretext que han utilitzat per a ser rescatades.

Les obres de les dones artistes que formen part d'aquest catàleg remetent a una temporalitat discontinua perquè si amb algun passat es relacionen és amb el de la seua absència de passat. «A mi em sembla malament que durant la meua etapa de formació no haja tingut la possibilitat de tindre contacte amb el treball d'altres dones artistes dins d'un context pròxim i que haja hagut de créixer amb la idea que això no existia i haver de tirar d'altres històries, d'altres genealogies diferents»<sup>2</sup> —deia Carmen Navarrete—.

Inauguren un discurs que es manifesta nou, divers, cadascuna és cadascuna, cada obra és cada obra i així, aquesta constel·lació d'obres, de veus, se'ns manifesta com un teixit que escapa a la categoria taxonòmica, desmunta la categoria, fuig de la jerarquia, cap de les propostes es manifesta igual a una altra, imaginaris propis i personals amb referents dispers.

Ens capfiquem en l'àrdua tasca de no reescriure les obres, ja que «la interpretació suposa una hipòcrita negativa a deixar sola l'obra d'art»<sup>3</sup>, sinó deixar que les obres i les seues autores parlaran per si mateixes, de mostrar el que són i no el que signifiquen. Atorguem el total protagonisme a les obres de les artistes, intentant que el text acompanyara sense condicionar l'experiència i així, que cada mirada actuara per si mateixa, perquè: «mirar és formar part de la història de les coses».<sup>4</sup>

1 SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral. 1984, p.17

2 Debate II: Jesús Martínez Oliva, «Carmen Navarrete, Chelo Matesanz, Assumpta Bassas» pp.238-254 en ALIAGA, Juan Vicente (Coord.) *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Galicia, Xunta de Galicia, 2008, p. 246

3 SONTAG, 1984, p.20.

4 DE DIEGO, Estrella, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011, p.97.

## MUJERES ARTISTAS. EN MEDIO DE CAMPOS DE NARANJAS

«La finalidad de todo comentario sobre arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte —y por analogía nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no en mostrar qué significa. En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte».<sup>1</sup>

*Dones en marxa* resulta del hallazgo, de la excavación en la memoria histórica, del depósito de una colección silenciosa en unos almacenes. Todo acontece con una suerte de azares que, siguiendo las palabras de Susan Sontag, exigían ser reales. Ubicadas en medio de campos de naranjas, entre caminos bordeados de acequias, las obras de estas artistas permanecían en un estado de vigilia, eran testimonio de una genealogía que se nos desvelaría para ser disfrutada. Pareciera una broma del destino que buena parte de las propuestas de las mujeres artistas valencianas se hallaran junto a una institución, el frenopático, que ha simbolizado el estigma de la condición construida de la mujer y la sociedad moderna, *vigilar y castigar*, decía Foucault.

Reescribir la historia de las becas de la Diputación desde la participación de las mujeres artistas, fue el hilo de Ariadna que nos guió a través del laberinto del archivo, poco a poco el discurso histórico fue remitiendo para ceder todo su protagonismo a las obras, su poder evocador era tan fuerte que el solo intento de hacerlas inteligibles se tornaba una ofensa que las disecaba y sedimentaba.

Hemos sido tan solo el pretexto que han utilizado para ser rescatadas.

Las obras de las mujeres artistas que forman parte de este catálogo remiten a una temporalidad discontinua pues si con algún pasado se relacionan es con el de su ausencia de pasado. «A mi me parece mal que durante mi etapa de formación no haya tenido la posibilidad de tener contacto con el trabajo de otras mujeres artistas dentro de un contexto cercano y que haya tenido que crecer con la idea de que eso no existía y tener que tirar de otras historias, de otras genealogías diferentes»<sup>2</sup> —decía Carmen Navarrete—.

Inauguran un discurso que se manifiesta nuevo, diverso, cada una es cada una, cada obra es cada obra y así, esta constelación de obras, de voces, se nos manifiesta como un tejido que escapa a la categoría taxonómica, desmonta la categoría, huye de la jerarquía, ninguna de las propuestas se manifiesta igual a otra, imaginarios propios y personales con referentes dispares.

Nos enfrascamos en la ardua tarea de no reescribir las obras, puesto que «la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte»<sup>3</sup>, sino dejar que las obras y sus autoras hablan por sí mismas, de mostrar lo que son y no lo que significan. Otorgamos el total protagonismo a las obras de las artistas, intentando que el texto acompañara sin condicionar la experiencia y así, que cada mirada actuara por sí misma, porque: «mirar es formar parte de la historia de las cosas».<sup>4</sup>

1 SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral. 1984, p.17

2 Debate II: Jesús Martínez Oliva, «Carmen Navarrete, Chelo Matesanz, Assumpta Bassas» pp.238-254 en ALIAGA, Juan Vicente (Coord.) *A voz e a palabra. Coloquio sobre A batalla dos xéneros*, Galicia, Xunta de Galicia, 2008, p. 246

3 SONTAG, 1984, p.20.

4 DE DIEGO, Estrella, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela, 2011, p.97.

Els anys seixanta marquen el punt d'inflexió en un buit que es remuntava a segles d'existència, i a partir de llavors el que va ser considerat una excepció va esdevindre una realitat cada vegada més nombrosa; les dones es van incorporar a la pràctica artística de manera constant i conscient.

Amb l'obtenció de beques artístiques, les dones van escometre l'obertura de dues fronteres: la geogràfica, que va permetre a les primeres becaades entrar en contacte amb els corrents internacionals artístics, i la psicològica, sense tuteles masculines, obririen un camí pel qual transitarien moltes altres dones. Les beques de la Diputació van constituir sempre una plataforma per a la promoció i la projecció d'artistes acabades de titular, les obres de les quals corresponen a aquelles primeres etapes, exploracions novelles que projectaven un futur encara per escriure.

Per la seua banda, les ajudes Alfons Roig, creades el 1981, van oferir un espai en què les artistes van poder aventurar-se en projectes que s'expandien, lliures de lligams entre la pintura, l'escultura, la instal·lació o la fotografia, i van explorar imaginaris artístics, polítics i personals.

Los años 60 marcan el punto de inflexión en un vacío que se remontaba a siglos de existencia, a partir de entonces lo que fue considerado una excepción devino una realidad cada vez más numerosa; las mujeres se incorporaron a la práctica artística de manera constante y consciente.

Con la obtención de becas artísticas, las mujeres acometieron la apertura de dos fronteras: la geográfica, que permitió a las primeras becadas entrar en contacto con las corrientes internacionales artísticas y la psicológica, sin tutelajes masculinos, abrían un camino por el que transitarían muchas otras. Las becas de la Diputación constituyeron siempre una plataforma para la promoción y proyección de artistas recién tituladas, cuyas obras, corresponden a esas primeras etapas, exploraciones noveles que proyectaban un futuro todavía por escribir.

Por su parte, las ayudas Alfons Roig creadas en 1981, ofrecieron un espacio en el que las artistas pudieron aventurarse en proyectos que se expandían, libres de ataduras entre la pintura, la escultura, la instalación o la fotografía explorando imaginarios artísticos, políticos y personales.

## **DONES ARTISTES**

**Beques de la Diputació.  
Obrint fronteres.**

---

## **MUJERES ARTISTAS**

**Becas de la Diputación.  
Abriendo fronteras.**

Les beques de la Diputació comencen el seu camí el 1863, amb la finalitat d'oferir als artistes la possibilitat d'escometre un període formatiu i d'estada a l'estranger.

No és fins el 1934 quan es constata la presència d'una dona que concorre al concurs: Amparo Díaz Fernández era la primera dona que es presentava a la pensió de la Diputació. Díaz Fernández, que concursava juntament amb quatre aspirants més, no va passar el primer tall i no va tindre opció a optar als exercicis següents que conformaven el concurs.<sup>1</sup>

Cal recalcar que la beca artística o pensió de la Diputació de València va constituir sempre una plataforma per a la promoció i la projecció dels artistes acabats de titular, les obres dels quals, en la majoria dels casos, corresponen a les primeres etapes dels artistes, exploracions novelles que denoten un caràcter iniciatori.

1 Des de la seua fundació podien concórrer a la Pensió de Belles Arts de la Diputació tots aquells artistes naturals de la província de València menors de trenta anys; aquests requisits, no obstant això, van anar variant i les restriccions sobre els participants en van ser unes altres. En el reglament de 1925 s'estipula en vint-i-cinc anys l'edat límit dels aspirants i haver finalitzat els estudis en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles.

---

Las becas de la Diputación comienzan su andadura en 1863, con la finalidad de ofrecer a los artistas la posibilidad de acometer un periodo formativo y de estancia en el extranjero.

No es hasta 1934 que constatamos la presencia de una mujer que concurre al concurso, Amparo Díaz Fernández, era la primera mujer que se presentaba a la pensión de la Diputación. Díaz Fernández que concursaba junto a otros cuatro aspirantes no pasó el primer corte y no tuvo opción a optar a los siguientes ejercicios que conformaban el concurso<sup>1</sup>.

Hay que recalcar que la beca artística o pensión de la Diputación de Valencia, constituyó siempre una plataforma para la promoción y proyección de los artistas recién

1 Desde su fundación podían concurrir a la Pensión de Bellas Artes de la Diputación todos aquellos artistas naturales de la provincia de Valencia menores de treinta años, estos requisitos, no obstante, fueron variando y las restricciones sobre los participantes fueron otras. En el reglamento de 1925 se estipula en veinticinco años la edad límite de los aspirantes y haber finalizado los estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos

El 1953 s'havia aprovat un nou reglament per a la pensió de Pintura, en la seua secció de Figura, consistent en quatre exercicis, a saber: «Primer exercici, pintar una acadèmia del model viu, en el temps, la grandària i la col·locació que designe el Tribunal; segon exercici, realitzar per l'opositor, en completa comunicació i en el termini d'un dia, un esbós en colorit, de la grandària que acorde el Tribunal sobre l'assumpte que la sort designe entre diversos fixats prèviament».<sup>2</sup>

L'exercici d'incomunicació es realitzava a les sales de l'Escola Superior de Sant Carles, llavors situada en el claustre renaixentista del Convent del Carme de València. També es prohibia que durant la realització de l'exercici comunicat es pogueren consultar llibres, fotografies o estampes. Aquests exercicis eren eliminatòris, de manera que el tribunal n'excloïa aquells no aptes per a optar a l'exercici tercer consistent en la realització d'un esbós al llapis, durant un dia i igualment comunicat, sobre un tema designat pel tribunal; el quart i últim exercici consistia a desenvolupar to-

2 Reglament per a les Pensions de Pintura i Escultura creades per l'Excm. Diputació de València, 1953, folis 4 i 5. Arxiu Històric de la Diputació de València, Sig.: E.8.4.1. Caixa 1.

---

titulados, cuyas obras, en la mayoría de los casos, corresponden a las primeras etapas de los artistas, exploraciones noveles que denotan un carácter iniciatorio.

En 1953 se había aprobado un nuevo reglamento para la Pensión de Pintura en su sección de Figura consistente en cuatro ejercicios, a saber: «Primer ejercicio, pintar una academia del modelo vivo, en el tiempo tamaño y colocación que designe el Tribunal; Segundo ejercicio, realizar el opositor en completa comunicación y en el plazo de un día, un boceto en colorido, del tamaño que acuerde el Tribunal sobre asunto que la suerte designe entre varios fijados previamente».<sup>2</sup>

El ejercicio de incomunicación se realizaba en las salas de la Escuela Superior de San Carlos entonces sito en el claustro renacentista del Convento del Carmen de Valencia. Así mismo, se prohibía que durante la realización del ejercicio comunicado se pudieran consultar, libros, fotografías o estampa alguna. Estos ejercicios eran eliminatòris de manera que el tribunal excluía a aquellos no aptos para optar al ejercicio

2 Reglamento para las Pensiones de Pintura y Escultura creadas por la Excm. Diputación de Valencia. 1953, folio 4 y 5. Archivo Histórico de la Diputación de Valencia, Sig: E.8.4.1. Caja 1.



talment o parcialment, a l'oli, l'esbós fet en el tercer exercici, amb les dimensions i la duració que determinara el tribunal.

Un dels aspectes més rellevants en el sistema de concurs era el de l'anonimat dels concursants en els exercicis duts a terme en comunicació. Abans de fer el segon, el tercer i el quart exercicis, se sortejaven les sales en què aquests s'havien de dur a terme, com també una sèrie de pseudònims, i a partir de llavors els aspirants deixaven de firmar amb el seu nom per a fer-ho per mitjà del pseudònim assignat en sort, de tal manera que el tribunal desconeixia la identitat del concursant dels treballs del qual estava jutjant. La correspondència d'aquests pseudònims amb la verdadera identitat dels aspirants no es descobria fins que el jurat no es pronunciava sobre el guanyador de la pensió. Això significava que la decisió no estava determinada per la cooptació, el favoritisme o, en el cas que ens afecta, per la tradició que exclouia i vetava la pràctica artística a les dones com a precepte consuetudinari.

Les obres d'aquesta secció formen part dels exercicis de concurs o les entregues que les artistes van fer com a fruit de la seua pensió, adequades als reglaments.

---

tercero consistente en la realización de un boceto a lápiz, durante un día e igualmente comunicado, sobre un tema designado por el tribunal; el Cuarto y último ejercicio consistía en desarrollar total o parcialmente al óleo, el boceto realizado en el tercer ejercicio, con las dimensiones y duración que determinara el Tribunal.

Uno de los aspectos más relevantes en el sistema de concurso, era el del anonimato de los concursantes en los ejercicios realizados en comunicación. Antes de realizar el segundo, tercer y cuarto ejercicio se sorteaban las salas en las que se realizarían estos ejercicios, así como una serie de pseudónimos, a partir de entonces los aspirantes dejarían de firmar con su nombre para hacerlo con el uso del pseudónimo asignado en suerte, de tal manera que el tribunal desconocía la identidad del concursante cuyos trabajos estaba juzgando. La correspondencia de dichos pseudónimos con la verdadera identidad de los aspirantes no se descubría hasta que el jurado se pronunciaba sobre el ganador de la pensión. Ello significaba que la decisión no estaba determinada por la cooptación, el favoritismo o, en el caso que nos atañe, por la tradición que excluía y vetaba la práctica artística a las mujeres como precepto consuetudinario.

Las obras de esta sección forman parte de los ejercicios de concurso o las entregas que las artistas realizaron como fruto de su pensión adecuadas a los reglamentos.



Aurora Valero (Alboraia, 1940)

*Confeció del tapís de la Mare de Déu* *Confeción del tapiz de la virgen* (1962)

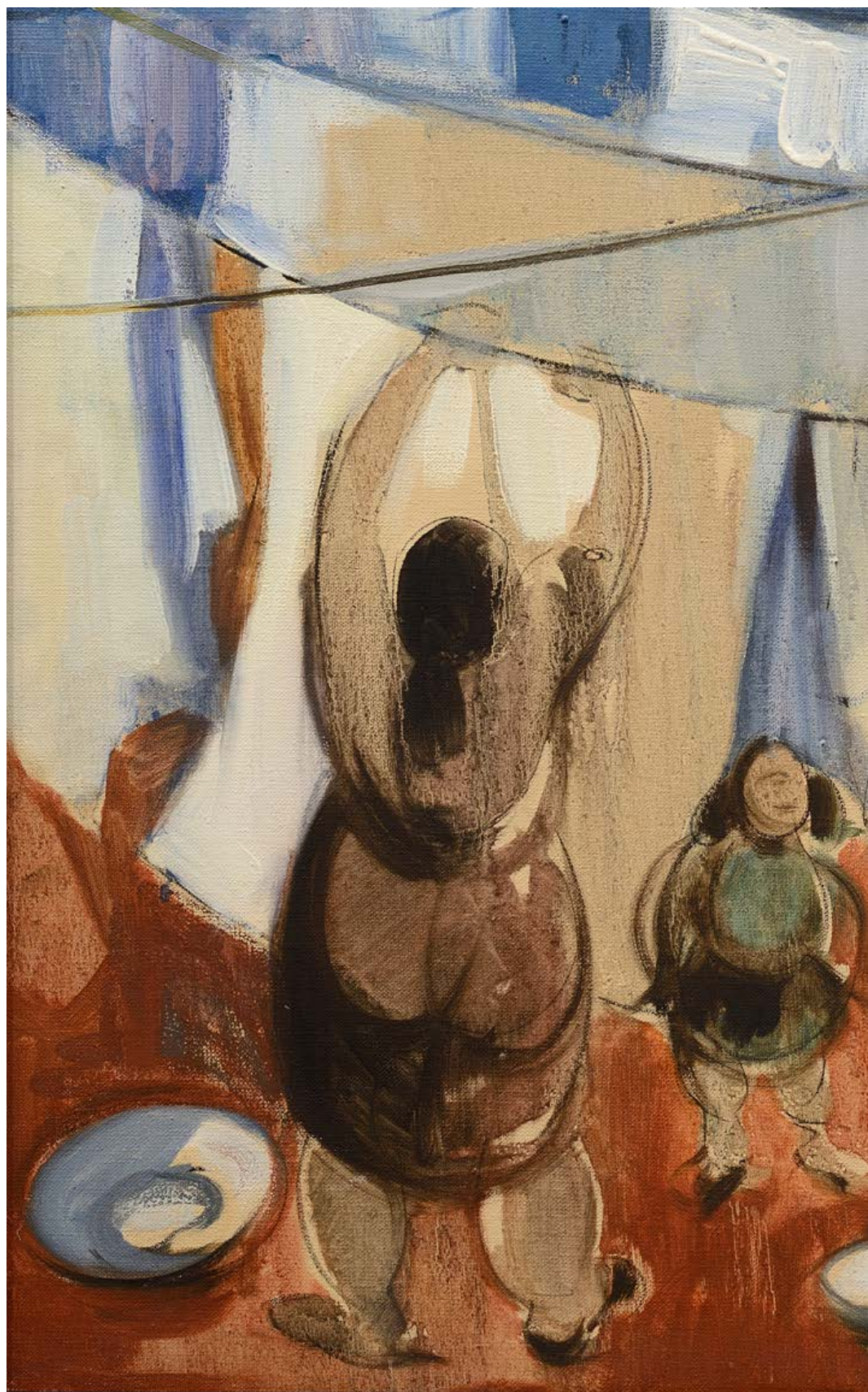
Oli/llenç Óleo/lienzo 162 x 142 cm



Josefina Inglés (Bétera, 1940)

Paisatge *Paisaje* (1966)

Carbonet/paper Carboncillo/papel 79 × 69 cm



Carmen Mateu (Alaquàs, 1944)

*Dones estenent Mujeres tendiendo* (1969)

Oli/lleñç Óleo/lienzo 64 x 74 cm





Carmen Mateu (Alaquàs, 1944). *Obrers Obreros* (1969).  
Oli i collage sobre tela Óleo y collage sobre lienzo. 175 x 140 cm



Carmen Lloret (Alacant, 1952)

*Academia del natural. Nu masculí* *Academia del natural. Desnudo masculino* (1975)

Oli/lleñç Óleo/lienzo 116 × 89 cm

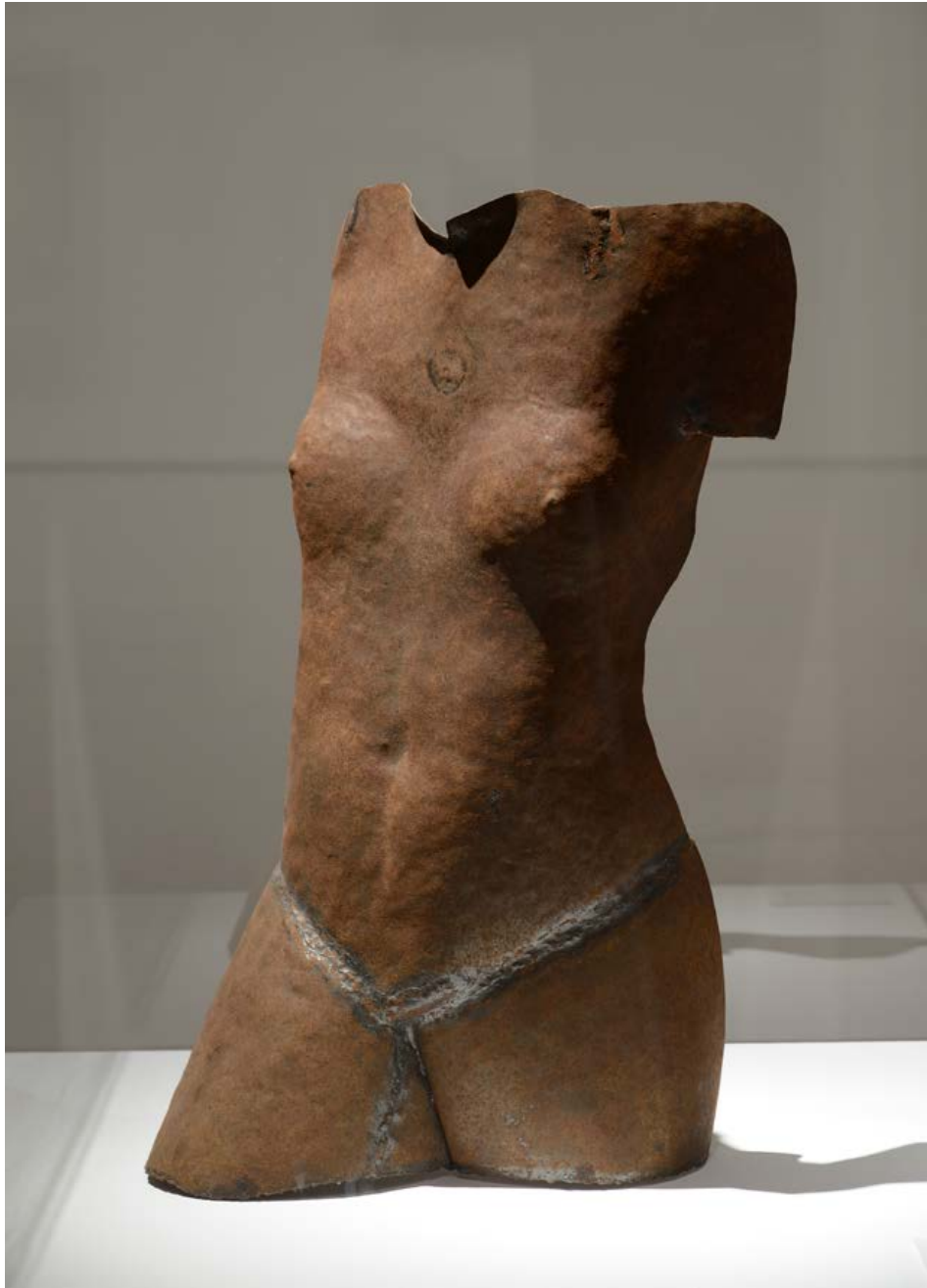


Ángeles Marco (València, 1947-2008)

*La marxadora* *La marchista* (1973)

Guix Yeso 135 × 73 × 40 cm





Ángeles Marco (València, 1947-2008)

*Tors de dona* *Torso de mujer* (1968)

Ferro Hierro 74 × 50 × 35 cm

## **DONES ARTISTES**

**Ajudes Alfons Roig.  
La llibertat creativa.**

---

## **MUJERES ARTISTAS**

**Ayudas Alfons Roig.  
La libertad creativa.**

Les Ajudes Alfons Roig a artistes plàstics sorgeixen en el context de la Transició democràtica (1981) i són creades amb la finalitat d'oferir una plataforma d'experimentació artística pròxima a les noves constants que l'art contemporani experimentava.

Amb aquest propòsit, la Diputació instaura la concessió de tres ajudes econòmiques<sup>1</sup> a «artistes valencians que treballen en el camp de les arts plàstiques»<sup>2</sup>. La particularitat de la beca Alfons Roig la constituïa la llibertat creativa oferida als aspirants, perquè a diferència de la tradicional beca d'estudis en què els aspirants concursaven realitzant els exercicis que determinava un jurat, en la nova beca els concursants presentaven una «breu memòria explicativa del projecte per al qual se sol·licita l'ajuda» i «deu fotografies de les obres realitzades pel sol·licitant».<sup>3</sup> Així mateix, s'eliminaven les

1 Entre 1992 i 2004 les beques es redueixen a dues.

2 Podien concórrer a aquestes els «artistes que hagen nascut, visquen o treballen en l'àmbit del País Valencià», Reglament del Premis Alfons Roig. Ajudes a artistes plàstics. 15 juliol 1981, AHDV E.8.12.2.

3 Ibid.

---

Las Ayudas Alfons Roig a artistas plásticos (1981) surgen en el contexto de la Transición democrática y son creadas con la finalidad de ofrecer una plataforma de experimentación artística próxima a las nuevas constantes que el arte contemporáneo estaba experimentando.

Bajo ese propósito la Diputación instaura la concesión de tres ayudas económicas<sup>1</sup> a «artistas valencianos que trabajen en el campo de las artes plásticas».<sup>2</sup> La particularidad de la beca Alfons Roig la constituía la libertad creativa ofrecida a los aspirantes, pues a diferencia de la tradicional beca de estudios, en la que los aspirantes concursaban realizando los ejercicios que determinaba un jurado; en la nueva beca los concursantes realizaban una «breve memoria explicativa del proyecto a

1 Entre 1992 y 2004 las becas se reducen a dos.

2 Pudiendo concurrir a las mismas los «artistas que hayan nacido, vivan o trabajen en el ámbito del País Valenciano Reglamento «Premios Alfons Roig. Ayudas a artistas plásticos». 15 julio 1981, AHDV E.8.12.2.

seccions de pintura i escultura i s'hi incloïen unes altres disciplines artístiques com la instal·lació o la fotografia, entre altres.

Els artistes premiats es comprometien a: «donar una obra original per al fons artístic de la Diputació i participar en una exposició que se celebraria, en el termini d'un any a partir de la concessió de l'ajuda, amb les obres dels artistes premiats».<sup>4</sup> Les exposicions van tindre lloc en l'antiga Sala Parpalló.

«Els premis Alfons Roig es van voler presentar-se com una nova fórmula, actualitzada i flexible, dels vells reconeixements que les Beques i les Pensions de la Diputació de València havien significat, històricament per a tota la sèrie de nombroses generacions que en tals certàmens van participar. Història que s'havia desenvolupat a cavall

<sup>4</sup> Ibid.

---

realizar para el que se solicita la ayuda» y «diez fotografías de las obras realizadas por el solicitante».<sup>3</sup> Así mismo, se eliminaban las secciones de pintura y escultura y se incluían otras disciplinas artísticas como la instalación o la fotografía, entre otras.

Los artistas premiados se comprometían a: «donar una obra original para el fondo artístico de la Diputación y participar en una exposición que se celebraría, en el plazo de un año a partir de la concesión de la ayuda con las obras de los artistas premiados».<sup>4</sup> Las exposiciones tuvieron lugar en la antigua Sala Parpalló.

«Los premios Alfons Roig quisieron presentarse como una nueva fórmula, actualizada y flexible, de los viejos reconocimientos que las Becas y las Pensiones de la Diputación de Valencia habían supuesto, históricamente para toda la serie de numerosas generaciones que en tales certámenes participaron. Historia que se había desarrollado

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

entre els segles XIX i XX i a la qual es volia donar explícita continuïtat, entroncant en la memòria d'aquesta diacronia les noves propostes apuntades».<sup>5</sup>

Els imaginaris que van projectar les dones artistes van evidenciar una preocupació per les possibilitats de la pintura, com s'observa en el treball de les artistes de la dècada dels huitanta, les lectures de gènere i els nous dispositius com la instal·lació, la fotografia o l'escultura expandida, que es fusiona, també, amb l'estudi de la llum o la il·luminació en la dècada dels anys noranta.

Preocupacions que indaguen en les entranyes de l'art per l'art, la família, la casa, la identitat o la construcció de gènere, entre altres.

<sup>5</sup> CALLE, Román de la, *El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte contemporáneo valenciano*, València, Servei de Publicacions UV, 2006, p. 183.

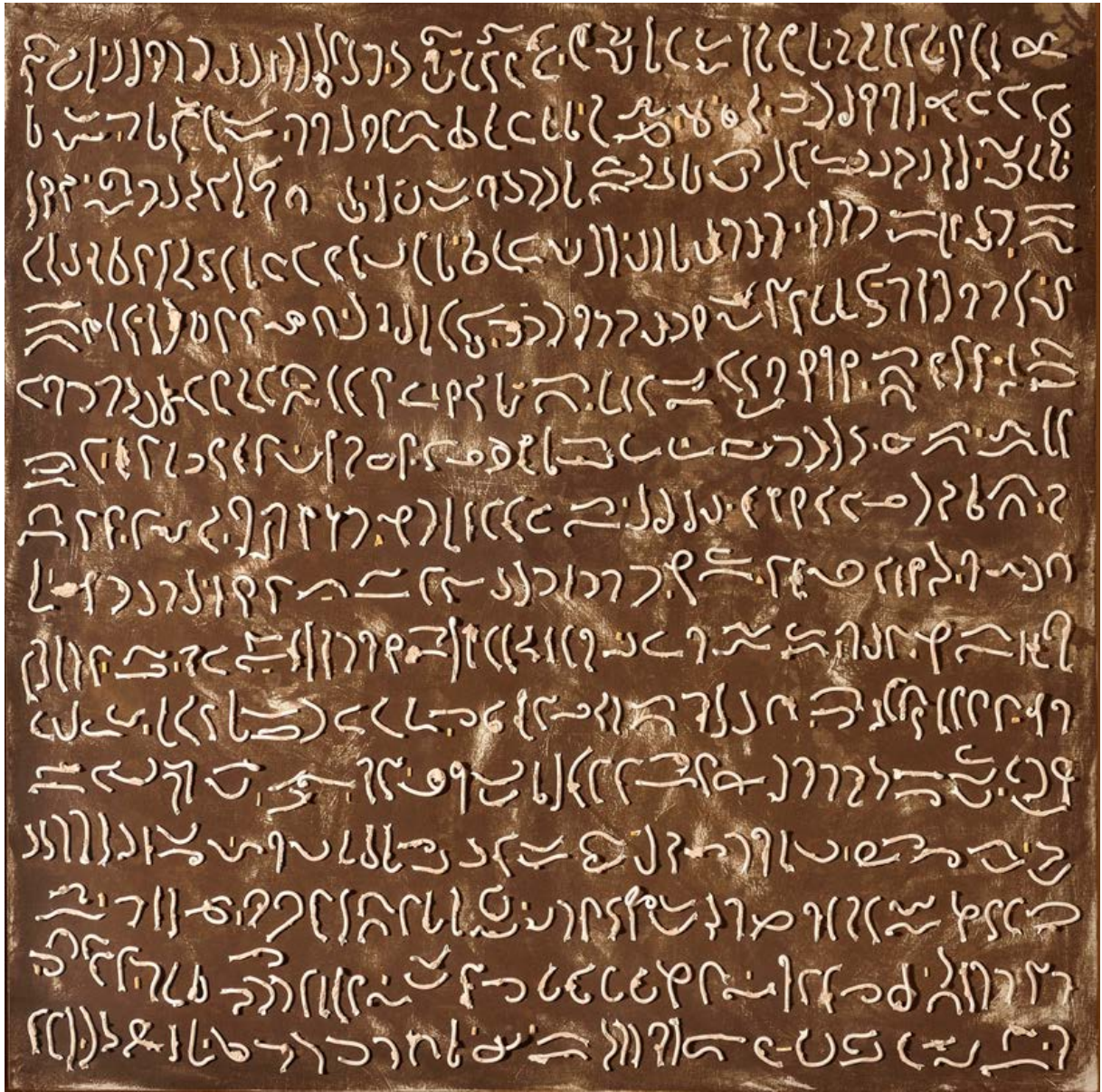
---

a caballo entre los siglos XIX y XX y a la que se quería dar explícita continuidad, entroncando en la memoria de esa diacronía las nuevas propuestas apuntadas».<sup>5</sup>

Los imaginarios que proyectaron las mujeres artistas evidenciaron una preocupación por las posibilidades de la pintura, como se observa en el trabajo de las artistas de la década de los 80, las lecturas de género y los nuevos dispositivos como la instalación, la fotografía o la escultura expandida que se fusiona, también, con el estudio de la luz o la iluminación en la década de los años 90.

Preocupaciones que indagan en las entrañas del arte por el arte, la familia, la casa, la identidad o la construcción de género, entre otras.

<sup>5</sup> CALLE, Román de la, *El ojo y la memoria. Materiales para una historia del arte contemporáneo valenciano*, Valencia: Servei de Publicacions UV, 2006, p. 183.



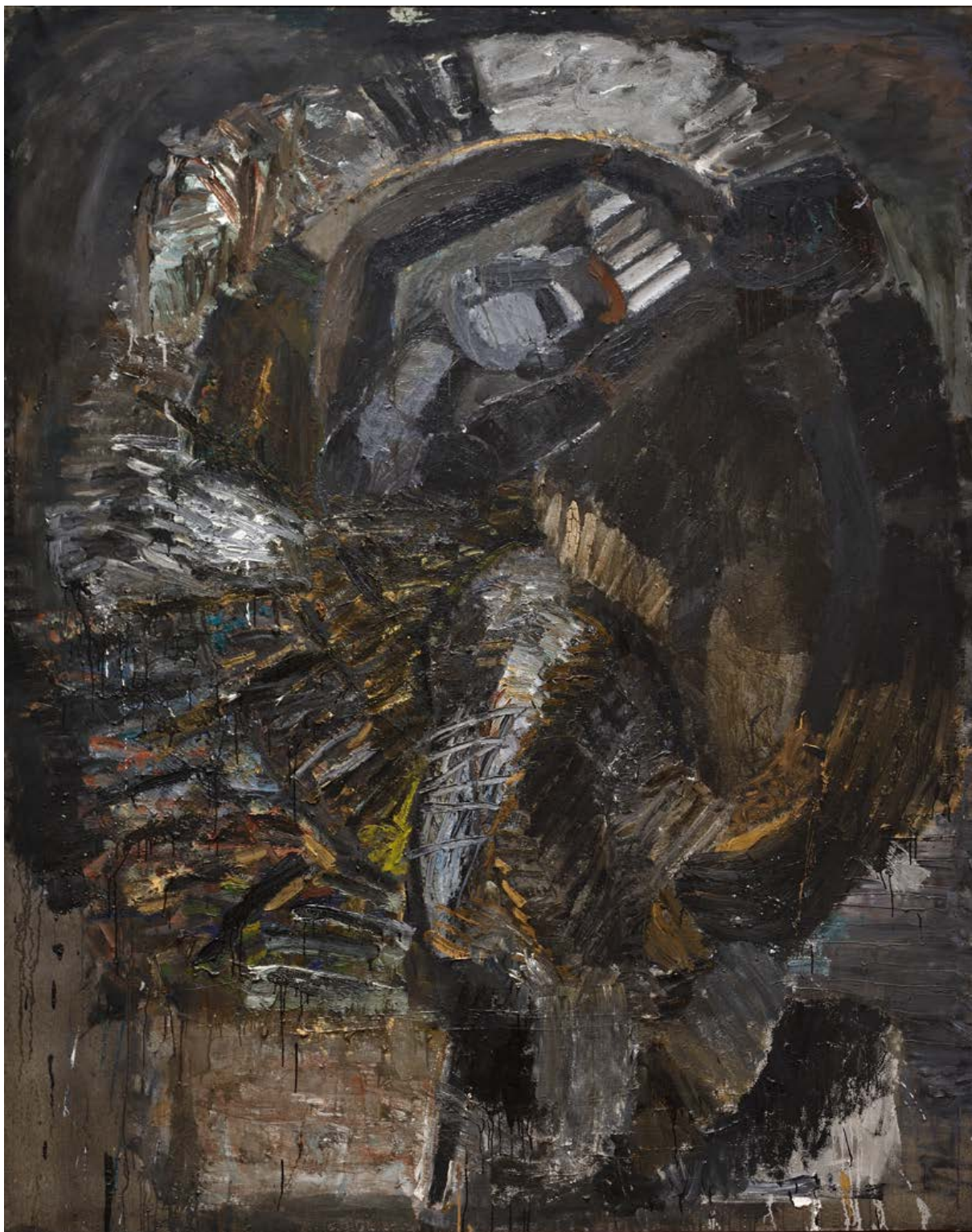
Carmen Calvo (València, 1950)

Escritura *Escritura* (1982)

Tècnica mixta/Ilenç Tècnica mixta/lienzo 120 x 120 cm



Victoria Civera [Port de Sagunt, 1955]  
*Juan a la presa* *Juan en la presa* (1983)  
Óleo/lienzo Óleo/lienzo 256 × 206 cm



Victoria Civera (Port de Sagunt, 1955)

*Ballerina Bailarina* (1984)

Oli/lleñç Óleo/lienzo 257 × 206 cm





Carmen Grau (València, 1950)

Personatges Personajes (1984)

Tècnica mixta/fusta Tècnica mixta/madera 202 x 207 cm



Elena del Rivero Zardoya (Valencia, 1949)

*El pas* *El paso* (1984)

Oli/llenç Óleo/lienzo 210,5 × 70 cm



Ángeles Marco (València, 1947-2008)

*Imatge-Post Estructura* *Imagen-Post Estructura* (1984)

Ferro forjat Hierro forjado. 103 × 72 cm



**Natividad Navalón** (València, 1961)

*Sense títol ó peces Sin título ó piezas* (1987)

Plom i vidre Plomo y vidrio 20 x 20 x 20 cm



Ana Navarrete (València, 1965)  
*Autorretrat* *Autorretrato* (1990)  
Fotografía Fotografía 50 × 70 cm



Carmen Navarrete (València, 1963)

Decàleg *Decálogo* (1991)

Instal·lació. Fotografia/tèxtil Instalación. Fotografía/textil



Carmen Ramírez (València, 1953)

*Marejar per casa* *Marear por casa* (1991)

Collage, tècnica mixta/paper Collage, tècnica mixta/papel 50 × 65 cm



**Teresa Cebrián.** *Las cenizas de las ideas* *Las cenizas de las ideas* (1994/95).  
Làtex natural/estructura metàl·lica, tubs d'assaig, espill, cendres Làtex natural/  
estructura metàl·lica, tubos de ensayo, espejo, cenizas. 170 x 70 x 26 cm





Isabel Tristán (Port de Sagunt, 1958)

Conte d'hivern *Cuento de invierno* (1994)

Acrílico/lleç Acrílico/lienzo 180 × 180 cm



Silvia Sempere (Alcoi, 1968)

*Projecció* *Proyección* (1998)

Fotografia Fotografia 75 × 50 cm



Encarna Sepúlveda (Villar de Cañas, 1952)

*Dissonàncies* *Disonancias* (2000)

Acrílic/llenç Acrílico/lienzo 180 × 150 cm



Carolina Ferrer Juan (Catarroja, 1966)  
*Presente continuo* *Presente continuo* (2002)  
Técnica mixta Técnica mixta 195 × 150 cm



**Tania Blanco. *Rear window* (2005).**  
Acrílico sobre tela Acrílico sobre lienzo 150 × 150 cm

## **DONES ARTISTES**

**Pensió d'Ampliació d'Estudis  
Universitaris. El suport formatiu.**

---

## **MUJERES ARTISTAS**

**Pensión de Ampliación de Estudios  
Universitarios. El apoyo formativo.**

L'aparició de la beca Alfons Roig (1981) va alterar el sistema de promoció d'artistes que havia regit a la ciutat de València fins llavors. El tradicional model de beques destinades als acabats de titular era substituït per un model nou que promocionava, no tant la projecció dels artistes sinó la potencialitat dels projectes artístics.

És per això que la Facultat de Belles Arts emprén la labor de continuar amb un sistema de beques i ajudes destinades a projectar la carrera dels artistes vinculats al centre i crea la pensió d'ampliació d'estudis universitaris.

Com succeïa amb l'antiga pensió de la Diputació de València, els primers anys estaran marcats per les disputes entre generacions novelles i professors, que es faran patents tant en les pràctiques i els exercicis del concurs com en les concessions de les ajudes.

No obstant això, amb el pas dels anys es van imprimir alguns canvis en el caràcter dels exercicis que van permetre la possibilitat d'abordar els temes de concurs amb un cert grau de llibertat i des d'aproximacions un poc més innovadores.

---

La aparición de la beca Alfons Roig (1981) alteró el sistema de promoción de artistas que había regido en la ciudad de València hasta entonces. El tradicional modelo de becas destinadas a los recién titulados era sustituido por un nuevo modelo que promocionaba, no tanto, la proyección de los artistas sino la potencialidad de los proyectos artísticos.

Es por ello que la Facultad de Bellas Artes emprende la labor de continuar con un sistema de becas y ayudas destinados a proyectar la carrera de los artistas vinculados al centro y se crea la pensión de ampliación de Estudios Universitarios.

Como sucediera con la Antigua pensión de la Diputación de Valencia los primeros años estarán marcados por las disputas entre generaciones noveles y profesores que se harán patentes tanto en las prácticas y ejercicios del concurso como en las concesiones de las Ayudas.

Sin embargo, con el paso de los años se imprimieron algunos cambios en el carácter de los ejercicios que permitieron la posibilidad de abordar los temas de concurso con cierto grado de libertad y desde aproximaciones un tanto más innovadoras.



Fuencisla Francés (Segovia, 1954)  
*El treball* *El trabajo* (1983)  
Oli/lleç Óleo/lienzo 132 x 164 cm







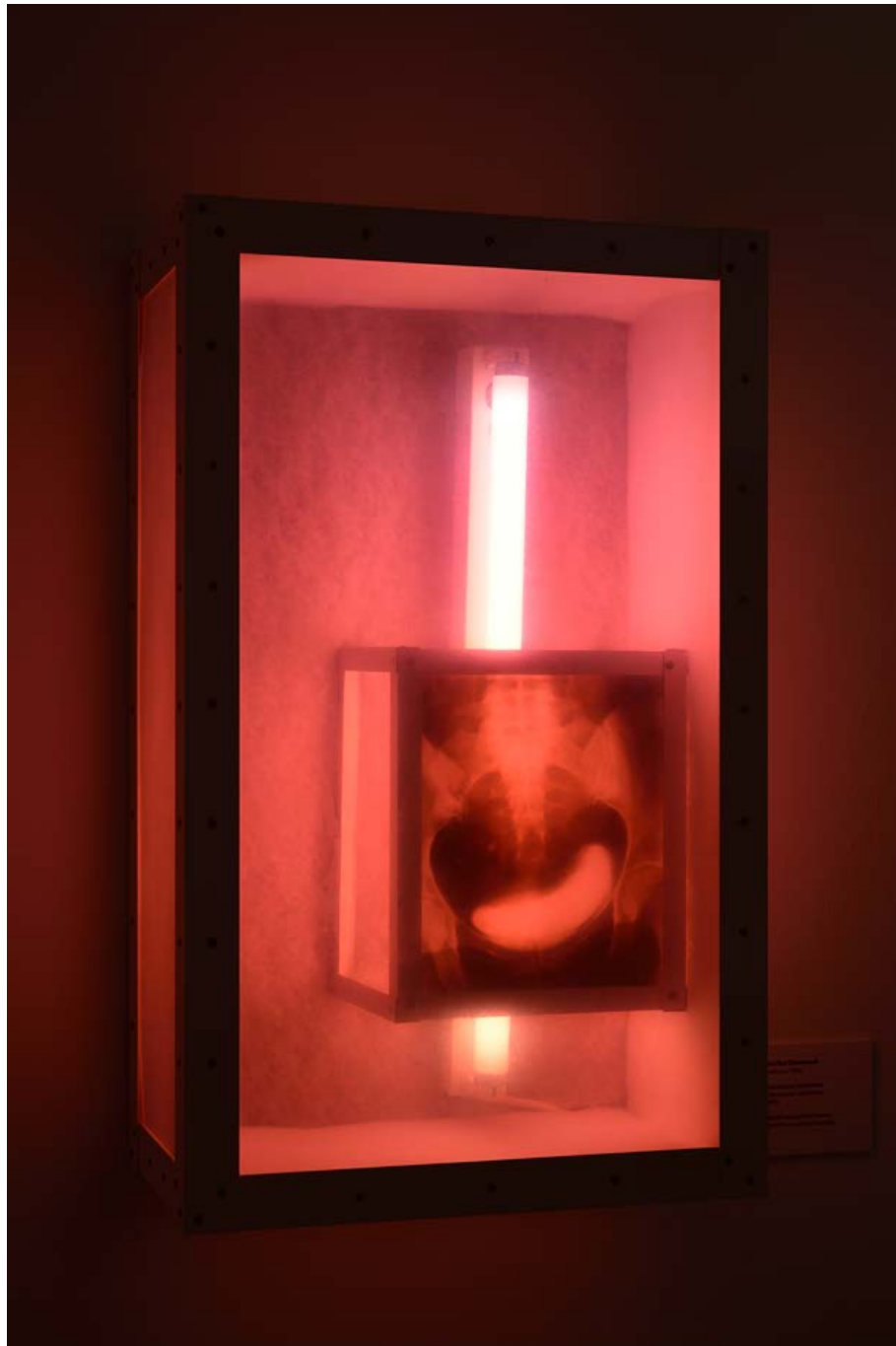
Rosa Martínez Artero (Murcia, 1961)

*El cirujà* *El cirujano* (1985)

Tècnica mixta/lleñç Tècnica mixta/lienzo 116,5 × 200 cm



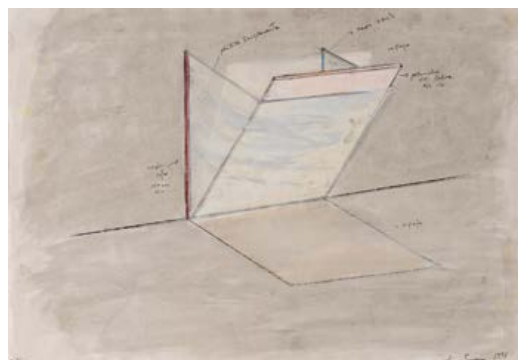
Victoria Contreras (València, 1962)  
*Carnestoltes Carnaval* (1988)  
Oli/tela Óleo/lienzo 132 x 91 cm



Maribel Doménech (València, 1955)

*Estructures habitades* *Estructuras habitadas* (1990)

Metal/metacrilat/acetat Metal/metacrilato/acetato 74 x 46 x 26 cm



Trinidad Gracia (València, 1964)

Sense títol. *Estudi Sin título. Estudio* (1991)

Collage/tinta/aquarel·la/paper Collage/tinta/acuarela/papel



**OBRES**  
**OBRAS**

**IMATGES DE DONA**  
**IMÁGENES DE MUJER**

## Acadèmies i formació Academias y formación



**Andrés Cillero Dolz**

(València, 1934 - Madrid, 1993)

*Dona gitada amb estudi de vestidures* *Mujer acostada con estudio de ropajes* (1956)

Carbonet - llapis Carboncillo - llapis · 46 × 66,5 cm

Lluny de projectar una visió neutra i objectivada com a objecte artístic,<sup>1</sup> la plasmació del nu femení o del cos visible sota la mirada de l'artista, home o dona, obeeix a una sèrie de coordenades culturals, socials, històriques i personals. Les premisses idealistes defensades per Kenneth Clark van ser contestades per la historiadora feminista Lynda Nead,<sup>2</sup> qui defensava el caràcter elitista de les argumentacions que consagraven l'art de la pintura com una expressió creativa al marge d'altres qüestions culturals, entre elles l'interès dels artistes per plasmar la dimensió eròtica, fins i tot carnal, del cos de la dona.

La recreació de la mirada en el cos estès, ja cent, de la dona adormida, no sols ha de ser entesa com un exercici artístic, com una acadèmia dibuixada en el si de la formació del pintor, sinó que significa la voluntat de representar el cos de la dona des d'una perspectiva eròtica que no ha de defugir les qüestions morals, ideològiques i culturals del seu temps. En l'exercici, el jove pintor imposa la ruptura dràstica de les convencions acadèmiques i rebutja la praxi mimètica en optar per l'esquematzació del rostre i centrar l'atenció en els plecs i els volums rotunds del cos que és mostrat com un element carnal i eròtic, sense identitat.

Andrés Cillero Dolz (València, 1934 - Madrid, 1993) exerceix, durant el seu pensionat en la Diputació valenciana, un art que oscil·la entre la tradició i la modernitat, i incorpora la cerca de formes cubistes en les seues figures que recorden a la Sección d'Or, especialment a les formulacions de Gleizes. Una experimentació amb les avantguardes que acull formulacions una mica tradicionals en la representació. El dibuix geomètric de les teles, el traç gruixut del dibuix que perfila la figura i el clarí que il·lumina els volums expressa la utilització de recursos plàstics entre la innovació i allò con-

Lejos de proyectar una visión neutra y objetivada como objeto artístico<sup>1</sup>, la plasmación del desnudo femenino o del cuerpo visibilizado bajo la mirada del o de la artista obedece a una serie de coordenadas culturales, sociales, históricas y personales. Las premisas idealistas defendidas por Kenneth Clark, fueron contestadas por la historiadora feminista Lynda Nead<sup>2</sup>, quien defendía el carácter elitista de las argumentaciones que consagraban el arte de la pintura como una expresión creativa al margen de otras cuestiones culturales, entre ellas el interés de los artistas por plasmar la dimensión erótica, incluso, carnal del cuerpo de la mujer.

La recreación de la mirada en el cuerpo tendido, yacente, de la mujer dormida, no solo ha de ser entendida como un ejercicio artístico, como academia dibujada en el seno de la formación del pintor, sino que representa la voluntad de representar el cuerpo de la mujer desde una perspectiva eròtica que no debe soslayarse de las cuestiones morales, ideológicas y culturales de su tiempo. En el ejercicio, el joven pintor impone la ruptura drástica de las convenciones académicas y rechaza la praxis mimética al optar por la esquematización del rostro y centrar la atención en los pliegues y los volúmenes rotundos del cuerpo que es mostrado como un elemento carnal y eròtico, sin identidad.

Andrés Cillero Dolz (Valencia 1934 -Madrid 1993) ejerce, durante su pensionado en la Diputación valenciana, un arte que oscila entre la tradición y la modernidad, incorporando la búsqueda de formas cubistas en sus figuras que recuerdan a la Sección d'Or, especialmente a las formulaciones de Gleizes. Una experimentación con las vanguardias que acoge formulaciones algo tradicionales en la representación. El dibujo geométrico de las telas, el trazo grueso del dibujo que perfila la figura y el claríon que ilumina los volúmenes expresa la utilización de recursos plásticos entre la innovación y lo

1 Així ho defensava Kenneth Clark en *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid: Alianza, 1956, el qual estipulava que el nu femení com a gènere artístic s'havia de diferenciar de qualsevol altra representació del cos nu de la dona. En les seues argumentacions defensava que el nu artístic s'havia d'entendre dins de la tradició que transforma el cos en una forma ideal, sublimant-lo, despullant-lo de qualsevol càrrega eròtica, i ser només un objecte o forma de contemplació.

2 NEAD, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 1992. [Trad. al cas. de Carmen González Marín, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos, 1998]

1 Así lo defendía Kenneth CLARK, en *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid: Alianza, 1956, quien estipulaba que el desnudo femenino como género artístico debía diferenciarse de cualquier otra representación del cuerpo desnudo de la mujer. En sus argumentaciones defendía que el desnudo artístico debía ser entendido dentro de la tradición que transforma el cuerpo en una forma ideal, sublimándolo, despojándolo de cualquier carga eròtica, siendo solo objeto o forma de contemplación.

2 NEAD, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, 1992. [Trad. esp. Carmen González Marín, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos, 1998]



vencional, que es manifesta, igualment, en la utilització del cos femení com a motiu iconogràfic, i alhora element d'experimentació formal de l'espai a través de la seua disposició obliqua.



**Andrés Cillero Dolz**  
 (València, 1934 - Madrid, 1993)  
**Nu femení** *Desnudo femenino* (1956)  
 Carbonet - llapis Carboncillo - lápiz · 85 × 61 cm

convencional que se manifiesta, igualmente, en la utilización del cuerpo femenino como motivo iconográfico, y, al tiempo elemento de experimentación formal del espacio a través de su disposición oblicua.

La pintura valenciana d'entresigles havia iniciat un camí d'avanços i reculades, en el qual els estudis anatòmics del cos humà es van sotmetre a les tensions entre la pervivència de determinades normes artístiques i acadèmiques i les ruptures amb l'avanç del naturalisme. La polèmica va estar present en els discursos morals i religiosos enfront de la representació del cos nu de la dona, sense disfressa mitològica que la justificara, com també entre la convenció i el realisme, és a dir, entre la forma ideal i el cos real.

Andrés Cillero Dolz (València 1934 – Madrid 1993) manté actiu, com d'altres pintors del seu temps, l'imaginari col·lectiu que, com a receptor dels canvis i de les permanències de la societat en la qual va viure, va estar present en els seus inicis artístics i al llarg de la seua trajectòria. La seua època com a pensionat discorre entre Tarragona, Palma, Madrid, Albarraçí, Tetuan, La Croce i Cannes. En les seues obres com *Taller* (1960) o *Cannes* i *Cannes II*, Cillero experimenta amb facetes en les quals el cos es desplega en plans entre el moviment i l'estatisme, entre la tècnica tradicional i la cerca constant de noves materialitats expressives.

Com un alquimista, experimenta amb la facetació dels plans compostius dels cossos nus i seminus femenins. La seua obra està repleta de xiques juvenils que són representades a la platja, sedents sobre l'arena, representant la seua eskena nua en un exercici de voyeurisme pictòric, al mateix temps que retratista de la incorporació de la dona en diversos i nous àmbits de la vida.<sup>3</sup> Previ a aquest ús de jocs cúbics o de les experimentacions primitivistes del seu art posterior, quasi de síntesi lineal, Cillero treballa, en aquest dibuix de la seua estada madrilenya (1956), les formes ací representades des del naturalisme anatòmic, hereu del huit-cents.

La pintura valenciana de entresigles havia iniciat un camí de avanços y retrocesos, en el que los estudios anatómicos del cuerpo humano se sometieron a las tensiones entre la pervivencia de determinadas normas artísticas y académicas y las rupturas con el avance del naturalismo. La polémica estuvo presente en los discursos morales y religiosos frente a la representación del cuerpo desnudo de la mujer, sin disfraz mitológico que la justificase, así como entre la convención y el realismo, es decir entre la forma ideal y el cuerpo real.

Andrés Cillero Dolz (Valencia 1934 –Madrid 1993), mantiene activo, como otros tantos pintores de su tiempo, el imaginario colectivo que, como receptor de los cambios y de las permanencias de la sociedad en la que vivió, estuvo presente en sus inicios artísticos y a lo largo de su trayectoria. Su época como pensionado discurre entre Tarragona, Palma de Mallorca, Madrid, Albarraçín, Tetuán, Croce y Cannes. En sus obras como *Taller* (1960) o *Cannes* y *Cannes II*, Cillero experimenta con facetes en las que el cuerpo se despliega en planos entre el movimiento y el estatismo, entre la técnica tradicional y la búsqueda constante de nuevas materialidades expresivas.

Como un alquimista experimenta con la facetación de los planos compositivos de los cuerpos desnudos y semidesnudos femeninos. Su obra está repleta de juveniles muchachas que son representadas en la playa, sedentes sobre la arena, representando sus espaldas desnudas en un ejercicio de voyeurismo pictórico, al tiempo que retratista de la incorporación de la mujer en diversos y nuevos ámbitos de la vida.<sup>3</sup> Previo a este uso de juegos cúbicos o de las experimentaciones primitivistas de su arte posterior, casi de síntesis lineal, Cillero trabaja, en este dibujo de su estancia madrileña (1956), las formas aquí representadas desde el naturalismo anatómico, heredero del ochocientos.

3 ALBA, Ester, «Tensiones y contracampos de la imagen de la mujer en el arte», en *De-construyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad*, València: Universitat de València, pp. 21-47.

3 ALBA, Ester, «Tensiones y contracampos de la imagen de la mujer en el arte», *De-construyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad*, València: Universitat de València, pp. 21-47.

Com ha assenyalat Lourdes Moreno,<sup>4</sup> els inicis del segle XX van mantindre les formes morals i ideològiques d'un univers masculí que imposava els seus costums morals i els seus cànons estètics, però molt especialment no sols la forma canònica o no de representació, sinó quins assumptes representar. La incorporació de la dona a diferents àmbits de la vida va produir un relat, de vegades artificios, d'altres reaccionari o decadent, en el qual el cos femení nu és producte d'interés de l'exercici d'aprenentatge, però també l'objecte d'un nou univers d'imatges, no sols com a mer concepte estètic, sinó com a generador de nous mites.



Balbino Giner García (València, 1910- Perpignan, 1976)

*Xiqueta nua Niña desnuda 1932*

Oli/tela Óleo/lienzo - 119 x 118 cm

El camí cap a la modernitat artística, lluny de ser unidireccional o resultat d'un avanç constant sense irrupcions, ha de llegir-se com un trajecte sinuós ple de camins desfets, bifurcacions truncades, cruïlles no resoltes, en les quals les etapes en els inicis artístics van ser executades per ells i per elles, encara que per a uns més fàcilment i sense els obstacles que les artistes hagueren d'enfrontar. És cert que, a principis del segle XX, la situació va començar a canviar subtilment, especialment en els grups d'avantguarda en els quals la mirada de les dones artistes, incorporades a un món tradicionalment masculí, va significar l'inici d'un avanç encara hui per consolidar.

En aquell trajecte els i les artistes hagueren de transitar un espai comú, el de la formació en escoles o acadèmies de belles arts, o altres espais d'aprenentatge i socialització artística. En aquell nexu comú destaca la pervivència de l'exercici de l'acadèmia, entesa com la representació del cos humà presa del natural, és a dir, un estudi davant del model, com a pràctica imprescindible per a familiaritzar-se amb l'anatomia del cos humà. La importància del dibuix en la formació de l'artista resultava substancial, com ha assenyalat Jesusa Vega,<sup>5</sup> i la representació del cos humà va ser un tema recurrent en

Como ha señalado Lourdes Moreno<sup>4</sup>, los inicios del siglo XX mantuvieron las formas morales e ideológicas de un universo masculino que imponía sus costumbres morales y sus cánones estéticos, pero muy especialmente no solo la forma canónica o no de representación, sino qué asuntos representar. La incorporación de la mujer a distintos ámbitos de la vida, produjo un relato, en ocasiones artificioso, en otros reaccionario o decadente, en el que el cuerpo femenino desnudo es producto de interés del ejercicio de aprendizaje, pero también el objeto de un nuevo universo de imágenes, no solo como mero concepto estético, sino como generador de nuevos mitos.

El camino hacia la modernidad artística, lejos de ser unidireccional o resultado de un avance constante sin irrupciones, ha de leerse como un sinuoso trayecto lleno de direcciones desandadas, bifurcaciones truncadas, encrucijadas no resueltas, en las que las andaduras en los inicios artísticos fueron ejecutadas por ellos y por ellas, aunque para unos más fácil y sin los obstáculos que las artistas debieron enfrentar. Es cierto que, en los inicios del siglo XX, la situación comenzó a cambiar sutilmente, especialmente en los grupos de vanguardia en los que la mirada de las mujeres artistas, incorporadas a un mundo tradicionalmente masculino, supuso el inicio de un avance aún hoy por consolidar.

En ese trayecto los y las artistas debieron transitar un espacio común, el de la formación en escuelas o academias de bellas artes, u otros espacios de aprendizaje y socialización artística. En ese nexu comú destaca la pervivencia del ejercicio de la academia, entendida como la representación del cuerpo humano tomada del natural, es decir un estudio ante el modelo, como práctica imprescindible para familiarizarse con la anatomía del cuerpo humano. La importancia del dibujo en la formación del artista resultaba sustancial, como ha señalado Jesusa Vega<sup>5</sup>, y la representación del cuerpo humano

4 MORENO, Lourdes (com.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Málaga: Museo Thyssen, 2019, p. 13.

5 VEGA, Jesusa, «El inicio del artista. El dibujo, base de las artes», en: CARRETE, J. (com.), *La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1989, pp. 1-29.

4 MORENO, Lourdes (com.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Málaga: Museo Thyssen, 2019, p. 13.

5 VEGA, Jesusa, «El inicio del artista. El dibujo, base de las artes», en: CARRETE, J. (com.), *La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1989, pp. 1-29.

els enviaments que els guanyadors de les pensions havien de remetre a la Diputació, no sols estudis dibuixats, sinó també pintats a l'oli.

Balbí Giner García (València, 1910 - Perpinyà, 1976) va ser pensionat el 1934, durant la II República, per a estudiar en l'Acadèmia d'Espanya a Roma. La seua trajectòria, compromesa i militant, el convertiran en un artista exiliat que no ha gaudit de l'atenció que mereix fins recentment.<sup>6</sup>

En la seua obra, la representació infantil de la xiqueta nua es fa amb delicadesa i de manera subtil, sense caure en els excessos decadents de l'erotització del cos que, lluny de sexualitzar-se, mostra una mirada innovadora, atenta a les formes naturals representades amb una pinzellada moderna i geomètrica subjecta a la seua habilitat com a dibuixant. Giner bebe de la tradició iniciada per Sorolla i Pinazo en els seus estudis de xiquets i joves nus, en els quals trenquen amb la rigidesa acadèmica per a donar-los vida i naturalitat. Així mateix, l'absència de diferenciació entre el fons i el sòl realça la figura, que, sobre el blanc i sense referències espacials, conjuga la gamma d'ocres del cos infantil. Les formes suaus de la xiqueta, el seu moviment pausat i el joc amb la bola sobre el llençol, recorda la delicadesa mostrada per Sorolla en el seu magistral *Xiquet de la bola* (1887).



**Balbino Giner García** (València, 1910 - Perpignan, 1976)

*Dos nus* *Dos desnudos* (1934)

Oli/tela Óleo/lienzo – 112 × 101 cm

El cos nu femení com a objecte d'estudi per part dels artistes va ser un element freqüent en l'avantguarda. Les primeres dècades del segle XX van veure sorgir un canvi de paradigma en la representació femenina, a les albors dels nous cànons imposats per la publicitat i les il·lustracions de moda. Amb això, el nu com a exercici d'estudi de formació artística no desapareixerà, sinó que experimentarà transformacions concordes amb l'alliberament de la dona del seu paper tradicional d'«àngel de la llar», al rebuig de les convencions i a la reclamació de nous rols.

Aquesta modernitat serà assumida per Balbí Giner (València, 1910 - Perpinyà, 1976), el qual mostra en la seua obra aquesta nova dona que oculta la seua identitat sota un maquillatge exagerat que contorneja l'expressió dels seus ulls. Com

fue un tema recurrente en los envíos que los ganadores de las pensiones debían remitir a la Diputación, no solo estudios dibujados, sino también pintados al óleo.

Balbino Giner García (València 1910 -Perpignan 1976), fue pensionado en 1934, durante la II República, para estudiar en la Academia de España en Roma. Su trayectoria comprometida y militante, lo convertirán en un artista exiliado que no ha gozado de la atención que merece hasta recientemente<sup>6</sup>.

En su obra, la representación infantil de la niña desnuda se realiza con delicadeza y de manera sutil, sin caer en los excesos decadentes de la erotización del cuerpo que, lejos de sexualizarse, muestra una mirada innovadora, atenta a las formas naturales representadas con una pincelada moderna y geométrica sujeta a su habilidad como dibujante. Giner bebe de la tradición iniciada por Sorolla y Pinazo en sus estudios de niños y jóvenes desnudos, en los que rompen con la rigidez académica para darles vida y naturalidad. Asimismo, la ausencia de diferenciación entre el fondo y el suelo, realza la figura, que, sobre el blanco y sin referencias espaciales, conjuga la gama de ocres del cuerpo infantil. Las suaves formas de la niña, su movimiento pausado y el juego con la pequeña bola sobre la sábana, recuerda la delicadeza mostrada por Sorolla en su magistral *Niño de la bola* (1887).

El cuerpo desnudo femenino, como objeto de estudio por parte de los artistas, fue un elemento frecuente en la vanguardia. Las primeras décadas del siglo XX vieron surgir un cambio de paradigma en la representación femenina, al albur de los nuevos cánones impuestos por la publicidad y las ilustraciones de moda. Con ello, el desnudo como ejercicio de estudio de formación artística no desaparecerá, sino que experimentará transformaciones acordes a la liberación de la mujer de su tradicional papel de “ángel del hogar”, al rechazo de las convenciones y a la reclamación de nuevos roles.

Esa modernidad será asumida por Balbino Giner (València, 1910 - Perpignan, 1976), quien muestra en su obra a esa nueva mujer, que oculta su identidad bajo un exagerado maquillaje que contornea la expresión de sus ojos. Como ha defendido

<sup>6</sup> Balbí Giner. *Valencia 1910-Perpignan 1976* [Catàleg d'exposició], València: Consorci de Museus, 2010.

<sup>6</sup> Balbino Giner. *Valencia 1910-Perpignan 1976*, [Catálogo de exposición], València: Consorci de Museus, 2010.

ha defensat Jaime Brihuega, la sensualitat poderosa de la dona moderna o de «l'Eva moderna»<sup>7</sup> dels anys vint i començament de la dècada dels trenta, acaba per fusionar-se amb la imatge de la *femme fatale* del final del segle «tant si estaven vestides com si se'n mostraven nues»<sup>8</sup>. No sols es tractava de mostrar una dona emancipada, glamurosa i moderna, vinculada a l'estètica de l'art déco, sinó que també reflectia una dona diferent, activa en la seua manera de participar en l'àmbit públic —moda, esports, etc.—, i reflectida d'una manera diferent en el seu espai privat.

Giner representa el nu des de l'audàcia compositiva i fa seu un llenguatge modern, rotund en les formes i en la construcció de l'espai, marcat pels cossos de les dones, que enfrontats formalment no dialoguen entre si. La nuesa cohabita amb una formulació cezanniana dels volums la forma dels quals configura l'escenari del cubiculum nu en el qual s'insereixen.

Si els pintors de *fin de siècle*, com Dante Gabriel Rossetti, Fernand Knopff o Max Beckmann, entre altres, havien recreat el caràcter hipnòtic dels ulls femenins com una exploració del «misteri sense fons —ni intel·ligència—... de la verdadera naturalesa de la dona... els ulls de la qual eren tan grisos i impenetrables com una densa boira»<sup>9</sup>, Giner mostra, a través de la mirada buida, el fastig vital de la dona sense esperança, quasi abissal.



Joan Genovés Candel (València, 1930)

*Nu femení*. Lema Presto *Desnudo femenino*. Lema Presto (1950)

Oli/tela Óleo/lienzo 143,5 × 113,5 cm

El tema de la model nua en l'estudi exerceix un suggestiu mitema metarepresentatiu, que sovint exerceix com a eina de reflexió sobre la creació artística.<sup>10</sup> Certament, la representació del taller constitueix l'exaltació del lloc de treball de l'ar-

Jaime Brihuega la sensualidad poderosa de la mujer moderna o de «la Eva moderna»<sup>7</sup> de los años veinte e inicios de la década de los treinta, acaba por fusionarse con la imagen de la *femme fatale* de fin de siglo «tanto si estaban vestidas como si se nos mostraban desnudas»<sup>8</sup>. No solo, se trataba de mostrar a una mujer emancipada, glamurosa y moderna, vinculada a la estética del art déco, sino que también reflejaba a una mujer diferente, activa en su manera de participar en el ámbito público —moda, deportes, etc.—, y reflejada de manera diferente en su espacio privado.

Giner representa el desnudo desde la audacia compositiva, haciendo suyo un lenguaje moderno, rotundo en las formas y en la construcción del espacio, marcado por los cuerpos de las mujeres, que enfrentados formalmente no dialogan entre sí. La desnudez cohabita con una formulación cezanniana de los volúmenes cuya forma configura el escenario del desnudo cubículo en el que se insertan.

Si los pintores de *fin de siècle*, como Dante Gabriel Rossetti, Fernand Knopff, o Max Beckmann, entre otros, habían recreado el carácter hipnótico de los ojos femeninos como una exploración del «misterio sin fondo —ni inteligencia— ... de la verdadera naturaleza de la mujer ...cuyos ojos eran tan grises e impenetrables como una densa niebla»<sup>9</sup>, Giner muestra a través de la mirada vacía el hastío vital de la mujer sin esperanza, casi abisal.

El tema de la modelo desnuda en el estudio ejerce un sugestivo mitema metarrepresentativo, que a menudo ejerce como herramienta de reflexión sobre la propia creación artística<sup>10</sup>. Ciertamente, la representación del taller constituye la exalta-

7 PÉREZ ROJAS, F. Javier, *La Eva moderna. Ilustración gráfica española, 1914-1935*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre, 1997.

8 BRIHUEGA, Jaime, «Los signos de la piel. El desnudo femenino en el arte español del primer tercio del siglo XX», en *Desnudo. Una tradición moderna en el arte español*, Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 2003, p. 162.

9 DIJKSTRA, Bran, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986, pp. 389-391.

10 REYERO, Carlos, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza, 2009.

7 PÉREZ ROJAS, F. Javier, *La Eva moderna. Ilustración gráfica española, 1914-1935*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre, 1997.

8 BRIHUEGA, Jaime, «Los signos de la piel. El desnudo femenino en el arte español del primer tercio del siglo XX», en *Desnudo. Una tradición moderna en el arte español*, Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 2003, p. 162.

9 DIJKSTRA, Bran, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986, pp. 389-391.

10 REYERO, Carlos, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza, 2009.

tista, o del lloc de reunió, però també és el lloc en el qual les models encarnen la configuració d'una nova idea de masculinitat idealitzada de l'artista.<sup>11</sup>

La model, nua o desvestida, com l'adjectiva Carlos Reyero, és representada com a objecte de la mirada de l'artista, i és un dels temes preferits en la representació d'escena del taller. Joan Genovés Candel (València, 1930) representa la model seminua, en actitud relaxada, descansant recolzada sobre el bust d'una escultura clàssica, mentre el fons neutre ens impedeix albirar l'escenari exacte.

El lema «Presto» ens indica que es tracta d'un exercici del concurs de pensionat, que Genovés va realitzar el 1950, juntament amb l'obra *Paisatge amb figures nues* (1951), amb la qual aconseguiria la pensió de Paisatge de la Diputació el 1951. La seua pinzellada fragmentada, matèrica i potent conviu amb un dibuix precís que s'ajusta a les exigències del concurs acadèmic.

El tema triat per a la seua representació és una autèntica declaració d'intencions que reflecteix com la Diputació de València, a través de les seues pensions, es va convertir en una continuació de les directrius de l'estètica academicista en la formació dels artistes. Encara que el llenguatge de Genovés és modern i la representació realista i naturalista, moderna sens dubte, del cos de la dona, s'allunya dels convencionalismes de l'idealisme acadèmic, l'obra és una lloa als elements bàsics per a l'ensenyament dels joves artistes. L'aprenentatge de l'estudi de formació, dibuix o estudi a l'oli comprenia en l'ensenyament acadèmic tres nivells: la Sala de Principis, la Sala del Guix o «model blanc», en la qual es copiaven escultures clàssiques o els seus buidatges en guix, i, finalment, la Sala del Natural, en la qual els alumnes s'exercitaven en l'estudi davant el o la model.

Genovés uneix estudi de guixos i estudi del natural en l'obra, però, alhora, la representació de la dona nua, que repren l'element nu del bust a la manera de les alegories barroques i classicistes o a la manera de les Venus clàssiques, trenca amb la suposada asexualitat de les acadèmies d'estudi; i en l'acte de posar, mostrant la seua nuesa, hi ha un clar interès per plasmar la carnalitat a través del realisme en la representació del nu.

ció del lugar de trabajo del artista, o del lugar de reunión, pero también es el lugar en el que las modelos encarnan la configuración de una nueva idea de masculinidad idealizada del artista.<sup>11</sup>

La modelo, desnuda o desvestida, como la adjectiva Carlos Reyero, es representada como objeto de la mirada del artista, siendo uno de los temas preferidos en la representación de escena del taller. Joan Genovés Candel (València, 1930), representa a la modelo semidesnuda, en actitud relajada, descansando apoyada sobre el busto de una escultura clásica, mientras el fondo neutro nos impide vislumbrar el escenario exacto.

El lema «Presto» nos indica que se trata de un ejercicio del concurso de pensionado, que Genovés realizó en 1950, junto a la obra *Paisaje con figuras desnudas* (1951), con la que alcanzaría la pensión de Paisaje de la Diputación en 1951. Su pincelada fragmentada, matérica y potente convive con un dibujo preciso que se ajusta a las exigencias del concurso académico.

El tema elegido para su representación es una auténtica declaración de intenciones que refleja cómo la Diputación de Valencia, a través de sus pensiones, se convirtió en una continuación de las directrices de la estética academicista en la formación de los artistas. Aunque el lenguaje de Genovés es moderno y la representación realista y naturalista, innovadora sin duda, del cuerpo de la mujer se aleja de los convencionalismos del idealismo académico, la obra es una loa a los elementos básicos en la enseñanza de los jóvenes artistas. El aprendizaje del estudio de formación, dibujo o estudio al óleo, comprendía en la enseñanza académica tres niveles: la sala de principios, la sala del Yeso o «modelo blanco» en la que se copiaban esculturas clásicas o sus vaciados en yeso, y, finalmente, la Sala del Natural, en la que los alumnos se ejercitaban en el estudio ante el o la modelo.

Genovés aúna estudio de yeso y estudio del natural en la obra, pero, al tiempo, la representación de la mujer desnuda, que retoma el elemento desnudo del busto al modo de las alegorías barrocas y clasicistas o a la manera de las Venus clásicas, rompe con la supuesta asexualidad de las academias de estudio y en el acto de posar, mostrando su desnudez, existe un claro interés por plasmar la carnalidad a través del realismo en la representación del desnudo.



Ricardo Zamorano Molina (València, 1923)

*Model a l'estudi* *Modelo en el estudio* (1944)

Oli/tela Óleo/lienzo 82 x 62 cm

11 ALONSO, M. Victoria, «El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español», I + G 2014. Aportaciones a la Investigación sobre Mujeres y Género, 2014, pp. 21-38.

11 ALONSO, M. Victoria, «El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español», I + G 2014. Aportaciones a la Investigación sobre Mujeres y Género, 2014, pp. 21-38.

«El punt de partida és l'estereotip de la *femme fatale*, una creació del decadentisme i del simbolisme a finals del XIX que, a través de figures bíbliques, mitològiques, històriques o literàries, assimila allò femení com una bellesa maldita, el pecat o la mort. Amb l'art d'avantguarda, aquestes pèrfides seductores prendran l'aspecte de dones de carn i ossos: les muses i les models dels artistes, actrius famoses, *socialités* excèntriques, burgeses lànguides o *majas* espanyoles. Nues o vestides, en poses suggeridores o impassibles, ...».<sup>12</sup>

La model de l'artista, representada nua en l'estudi o el taller, serà, com hem vist, un dels temes recurrents en la iconografia dels nous temps. Tanmateix, l'obra de Ricardo Zamorano (València, 1923) reflecteix la nuesa de la model com a metàfora de la soledat anímica. La model no posa amb atreviment, no es despulla o es desvesteix com a acció eròtica, sinó que posa davant el conjunt de pintors postulants que darrere dels seus cavallets i amb els seus pinzells exerciten l'art de la representació pictòrica i de la mimesis exacta o transformadora. L'angle permet veure la sala, amb els cavallets i les teles al fons de l'habitació, que, buida i solitària, reflecteix la soledat de la model que és contemplada i mirada pels qui la retraten i per l'espectador, en un acte de voyeurisme del qual la model s'inhibeix amb una expressió perduda en el seu rostre.

L'halo de tristesa, la soledat i la fragilitat de la dona comunicades a través del nu, exerceixen una potent captació psicològica en la qual el pintor s'allunya de la representació del nu eròtic o de la sensualitat femenina com a etern exercici de seducció. No obstant això, la representació de la dona-musa en l'estudi es transmuta en al·legoria de l'acte de creació de l'artista, un acte solitari que es tanca en si mateix i abandona el ressò social del seu voltant, centrant la seua atenció en l'objecte de creació i en l'acte de crear. Emparat en la figura del creador, la representació de l'artista a través de la seua creació mostra un pas d'allò real a allò ideal, una mitificació de l'acte genial de la creació, que no deixa d'oferir una mirada ¿compassiva? al treball ingrat de la model.

Amb aquesta obra Zamorano obtindria la pensió que el portaria a Madrid, primer, i després a París, on, exiliat, va ser un actiu militant del Partit Comunista d'Espanya —va ser pensionat en el Col·legi d'Espanya entre 1950-1952—,<sup>13</sup> i anys més tard va ser un dels membres més actius del moviment Estampa Popular de Madrid, i va mostrar un gran sentit crític al llarg de la seua trajectòria artística.

«El punto de partida es el estereotipo de la *femme fatale*, una creación del decadentismo y del simbolismo a finales del XIX que, a través de figuras bíblicas, mitológicas, históricas o literarias, asimila lo femenino como una belleza maldita, el pecado o la muerte. Con el arte de vanguardia, estas pèrfidas seductoras tomarán el aspecto de mujeres de carne y hueso: las musas y modelos de los artistas, famosas actrices, excéntricas *socialités*, lánguidas burguesas o *majas* españolas. Desnudas o vestidas, en poses sugerentes o impassibles, ...».<sup>12</sup>

La modelo del artista, representada desnuda en el estudio o el taller, será, como hemos visto, uno de los temas recurrentes en la iconografía de los nuevos tiempos. No obstante, la obra de Ricardo Zamorano (València, 1923), refleja la desnudez de la modelo como metáfora de la soledad anímica. La modelo no posa con atrevimiento, no se desnuda o se desviste como acción eròtica, sino que posa ante el conjunto de postulantes pintores que tras sus caballetes y con sus pinceles ejercitan el arte de la representación pictòrica y de la mimesis exacta o transformadora. El ángulo permite ver la sala, con los caballetes y las telas al fondo de la habitación que, vacía y solitaria, refleja la soledad de la modelo que es contemplada y mirada por quienes la retratan y por el espectador, en un acto voyeurista del que la modelo se inhibe con una expresión perdida en su rostro.

El halo de tristeza, la soledad y la fragilidad de la mujer comunicada a través del desnudo, ejerce una potente captación psicològica en la que el pintor se aleja de la representación del desnudo eròtico, o de la sensualidad femenina como eterno ejercicio de seducción. No obstante, la representación de la mujer-musa en el estudio se transmuta en alegoría del acto de creación del artista, un acto solitario que se encierra en sí mismo y abandona el eco social de su alrededor, centrandolo su atención en el objeto de creación y en el acto de crear. Amparado en la figura del creador, la representación del artista a través de su creación muestra un paso de lo real a lo ideal, una mitificación del acto genial de la creación, que no deja de ofrecer una mirada ¿compasiva? al ingrato trabajo de la modelo.

Con esta obra Zamorano obtendría la pensión que le llevaría a Madrid, primero, y luego a París, en donde, exiliado, fue un activo militante del partido comunista de España —fue pensionado en el Colegio de España entre 1950-1952—,<sup>13</sup> y años más tarde fue uno de los miembros más activos del movimiento Estampa Popular de Madrid, mostrando un gran sentido crítico a lo largo de su trayectoria artística.

12 MORENO, Lourdes (com.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Màlaga: Museu Thyssen, 2019, p. 52.

13 El Col·legi d'Espanya conserva en els seus arxius la relació de becaris que s'hi van allotjar, on figura Ricardo Zamorano Molina (1950-1952), juntament amb Juan Vila Casas (1950-1953); Eusebio Sempere Juan (1952-1954); José Romero Escassi (1950-1951); Eduardo Rodríguez Osorio (1951-1952); Juan Antonio Rodríguez Compaired (1950-1953); Victoriano Pardo Galindo (1951); Carmelo Pastor Pla (1952); Miguel Pérez Aguilera (1948); Gerardo Porto Montoso (1949-1950); Augusto Puig Bosch (1947-1948); José Purón (1949-1950); Albert Ràfols-Casamada (1950), entre altres. Font: Col·legi d'Espanya, París (2011).

12 MORENO, Lourdes (com.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Màlaga: Museo Tyssen, 2019, p. 52.

13 El Colegio de España conserva en sus archivos la relación de becarios que allí se alojaron, figurando Ricardo Zamorano Molina (1950-1952), junto a Juan Vila Casas (1950-1953); Eusebio Sempere Juan (1952-1954); José Romero Escassi (1950-1951); Eduardo Rodríguez Osorio (1951-1952); Juan Antonio Rodríguez Compaired (1950-1953); Victoriano Pardo Galindo (1951); Carmelo Pastor Plá (1952); Miguel Pérez Aguilera (1948); Gerardo Porto Montoso (1949-1950); Augusto Puig Bosch (1947-1948); José Purón (1949-1950); Alberto Rafols Casamada (1950), entre otros. Fuente: Colegio de España, París (2011).



Vicenta Real Marco (València, 1955)

*Nu femení* *Desnudo femenino*

Oli/tela Óleo/lienzo 100 × 81 cm

«Si la dona no haguera existit més que en les obres escrites pels homes, se la imaginaria un com una persona importantíssima; polifacètica, heroica i mesquina, esplèndida i sòrdida, infinitament bella i horrible amb totes les forces, tan gran com l'home, més segons alguns...». Així s'expressava l'escriptora Virginia Woolf<sup>14</sup> sobre la representació de la dona sota l'exclusiva mirada masculina i la necessitat d'integrar la mirada de les dones sobre idèntic assumpte de representació: ella mateixa, el seu cos i la seua naturalesa.

Revisar la producció dels artistes presents en la col·lecció de la Diputació de València passa obligatòriament per incorporar la producció artística de les dones, oblidades i silenciades per la història de l'art tradicional. Aquesta revisió passa per incorporar les seues obres al discurs expositiu, a l'anàlisi historicoartística, però igualment analitzar el lloc que van ocupar en els espais de formació i de sociabilitat artística. Quins van ser els codis que hagueren d'aprendre, les pautes mantingudes, les distàncies en les trajectòries i, més i tot, les ruptures o no iniciades i els silencis que encara hui ressonen en els textos acadèmics.<sup>15</sup>

Durant la primera meitat del segle XX, es van incorporar a l'escena artística dones professionals en el món de l'art que van qüestionar l'estatu quo i la idea tradicional de la dona-objecte, per a desenvolupar, través de noves iconografies i expressions artístiques diverses (pintura, escultura o fotografia) la seua pròpia poètica i trencar amb els cànons establerts. Tanmateix, per a arribar a aquest lloc, les artistes van recórrer un camí llarg i difícil que és necessari analitzar. El seu temps era el d'una iconografia femenina basada en la decadent *femme fatale*, i ja en el segle XX, el de la *new woman*, que s'oposen a la tradicional imatge burgesa de la dona domèstica: submissa, casta, perfecta esposa i mare.<sup>16</sup> En aquest univers del nou arquetip femení, el cos de la dona, la sensualitat i l'erotisme es converteixen en l'estereotip de la dona com a símbol de bellesa, i l'estudi de l'anatomia nua femenina s'in-

«Si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaria uno como una persona importantísima; polifacética, heroica y mezquina, espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y horrible a más no poder, tan grande como el hombre, más según algunos...». Así se expresaba la escritora Virginia Woolf<sup>14</sup> sobre la representación de la mujer bajo la exclusiva mirada masculina y la necesidad de integrar la mirada de las mujeres sobre idéntico asunto de representación: ella misma, su cuerpo y su naturaleza.

Revisar la producció dels artistes presents en la col·lecció de la Diputació de València, passa obligatòriament per incorporar la producció artística de les dones, oblidades i silenciades per la història de l'art tradicional. Esta revisió passa per incorporar sus obras al discurso expositivo, al análisis histórico-artístico, pero igualmente analizar el lugar que ocuparon en los espacios de formación y de sociabilidad artística. Cuáles fueron los códigos que debieron aprender, las pautas mantenidas, las distancias en las trayectorias y, es más, las rupturas o no iniciadas y los silencios que aún hoy resuenan en los textos académicos.<sup>15</sup>

Durante la primera mitad del siglo XX, se incorporaron a la escena artística mujeres profesionales en el mundo del arte que cuestionaron el statu quo y la tradicional idea de la mujer-objeto, para a través de nuevas iconografías y diversas expresiones artísticas (pintura, escultura o fotografía) desarrollar su propia poética y romper con los cánones establecidos. No obstante, para llegar a este lugar las artistas anduvieron un largo y difícil camino que es necesario analizar. Su tiempo era el de una iconografía femenina basada en la decadente *femme fatale* y ya en el XX en el de la *new woman* que se oponen a la tradicional imagen burgesa de la mujer doméstica: sumisa, casta, perfecta esposa y madre.<sup>16</sup> En este universo del nuevo arquetipo femenino, el cuerpo de la mujer, la sensualidad y el erotismo se convierten el estereotipo de la mujer como símbolo de belleza y el estudio de la anatomía desnuda femenina se

14 WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona: Seix Barral, 2008.

15 ALBA PAGÁN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis (eds.), *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid: CSIC, 2015.

16 MORENO, Lourdes (com.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Málaga: Museo Thyssen, 2019, p. 143.

14 WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, 1929 [ed. Seix Barral, 2008].

15 ALBA PAGÁN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis (eds.), *Me veo luego existo. Mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid: CSIC, 2015.

16 MORENO, Lourdes (com.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Málaga: Museo Thyssen, 2019, p. 143.

tegra en les aules i en l'objecte d'estudi en la formació artística que es manté inalterable malgrat l'avanç del segle i de les múltiples mutacions artístiques.

La dècada de 1940 resulta substancial per l'augment progressiu de la presència de dones a les aules de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles i la seua «gradual incorporació al món artístic de la ciutat».<sup>17</sup> I és en la dècada de 1950 quan es reafirma i consolida la participació de dones en els certàmens de la Diputació, camí que es mantindrà amb la creació de les Ajudes Alfons Roig (1981-2004).

Vicenta Real Marco (València, 1955) va oposar a la pensió de pintura de la Diputació el 1977, però l'èxit li arribarà entre 1978 i 1980 per mitjà d'una beca a la Casa Velázquez de Madrid i la seua residència en la Cité Internationale des Arts de París. La seua prova per al concurs de la Diputació valenciana plantejava la representació d'una model nua al natural. Un clar exemple del manteniment de les formes de representació en els espais de formació artística i als quals les dones artistes hagueren d'enfrontar-se —aquest va ser el cas d'Aurora Valero, i de moltes altres, la qual, el 1961, realitza *Un nu femení* (signat amb el lema Titón); també Ángela Laguerda en pinta un en el 1977.

La mirada de Vicenta Real és asèptica. Traça amb cal·ligrafia minuciosa el cos nu de la model, en la realització correcta de l'exercici acadèmic. La dona és captada d'esquena, el rostre se'ns oculta, sense interès o indicis de representar el cos femení erotitzat o sensual, poderós o subjugant, queda sols reduït al tràmit de l'estudi que ha de realitzar, com a pas ineludible en l'exercici al qual es postulava: professionalitat i rigor.



Joaquim Sorolla i Bastida (València 1863 - Cercedilla 1923)

*Nu femení* *Desnudo femenino* (1888)

Oli/tela Óleo/lienzo 104 × 190 cm

El 1884 Sorolla aconseguia la pensió de la Diputació de València gràcies a la seua tela *El crit del pal·leter* o *El pal·leter* declarant la guerra a Napoleó (1883), i com a exercici final presentava en 1887 la tela que representava *Fra Joan Gilabert Jofré emparant un boig perseguit pels xicots*. La pensió va servir com a arrencada a la modernitat de la seua pintura, i en les seues estades va aprendre les principals innovacions de l'art europeu. Durant els seus lliuraments com a mostra dels avançaments com a pensionat, Sorolla va remetre diversos nus femenins que pel seu naturalisme van causar la reprovació del jurat d'acadèmics que havia de consignar i donar el vistiplau a les obres presentades.

integra en las aulas y en objeto de estudio en la formación artística que se mantiene inalterable a pesar del avance del siglo y de las múltiples mutaciones artísticas.

La dècada de 1940 resulta sustancial por el progresivo aumento de la presencia de mujeres en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su «paulatina incorporación al mundo artístico de la ciudad».<sup>17</sup> Y es la dècada de 1950 cuando se reafirma y consolida la participación de mujeres en los certámenes de la Diputación, camino que se mantendrá con la creación de las Ayudas Alfons Roig (1981-2004).

Vicenta Real Marco (Valencia, 1955), opusó a la pensión de pintura de la Diputación en 1977, pero su éxito llegará entre 1978-1980 a través de una beca en la Casa Velázquez de Madrid y su residencia en la *Cité internationale des arts de París*. Su prueba para el concurso de la Diputación valenciana planteaba la representación de una modelo desnuda al natural. Un claro ejemplo del mantenimiento de las formas de representación en los espacios de formación artística y a los que las mujeres artistas debieron enfrentarse, —tal fue el caso de Aurora Valero, y de muchas otras, quien, en 1961, realiza *Un desnudo femenino* (firmado con el lema Titón), así como Ángela Laguerda lo hace, también, en 1977—.

La mirada de Vicenta Real, es aséptica. Traza con caligrafía minuciosa el cuerpo desnudo de la modelo, en la realización correcta del ejercicio académico. La mujer es captada de espaldas, el rostro se nos oculta, sin interés o atisbos de representar el cuerpo femenino erotizado o sensual, poderoso o subyugante, que queda solo reducido al trámite del estudio a realizar, como paso ineludible en el ejercicio al que se postulaba: profesionalidad y rigor.

En 1884 Sorolla alcanzaba la pensión de la Diputación de Valencia gracias a su lienzo *El grito del Pal·leter* o *El Pal·leter* declarando la guerra a Napoleón (1883), y como ejercicio final presentaba en 1887 el lienzo que representaba a *Fra Juan Gilabert Jofré amparando a un loco perseguido por los muchachos*. La pensión sirvió como arranque a la modernidad de su pintura, pudiendo aprender en sus estancias las principales innovaciones del arte europeo. Durante sus entregas como muestra de los adelantos como pensionado, Sorolla remitió varios desnudos femeninos que por su naturalismo causaron la reprobación del jurado de académicos que había de consignar y dar el visto bueno a las obras presentadas.

17 FERRER, Mireia, «Dones artistes en la Diputació. Noves narratives entorn de l'art contemporani», *Memòria de la Modernitat*, 2017, p. 177: «Només els anys 1958 i 1959 hi participen ja més del total de dones artistes que ho havien fet des de la seua fundació; i una dada potser més significativa, per primera vegada en la història dels certàmens el nombre de dones artistes que hi concorren el 1959 és semblant al dels homes...»

17 FERRER, Mireia, «Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo», *Memoria de la Modernidad*, 2017, p. 177: «Sólo en los años 1958 y 1959 participan ya más del total de mujeres artistas que lo habían hecho desde su fundación y un dato quizá más significativo, por primera vez en la historia de los certámenes el número de mujeres artistas que concurren, en 1959, es similar al de los hombres.»



En aquesta obra primerenca, signada el 1888 a París, Sorolla representa un *Nu femení* pròxim a les obres que Antoni Cortina havia realitzat associades al tema de l'estudi i la model, com *El descans de la model*, o les seues al·legories *Les Belles Arts*, *La felicitat* i *Les quatre estacions*.

Sobre un divan una xica púber nua posa per al pintor, en un gest artificios que incomoda l'espectador actual. La xiqueta, enjoiada amb arracades d'or i els cabells solts sobre luxosos coixins de decoració oriental, porta una fruita a la mà, potser una taronja o una bresquilla. El nu i l'orientalisme de l'escena remeten a l'assumpte de la odalisca i als nus que Fortuny, Agravat i uns altres havien realitzat amb profusió. Anys abans, el mateix Sorolla havia realitzat dos estudis anatòmics en els quals es representaven xiquets nus: *El xiquet de la bola* (1887) i *Acadèmia del natural* (1887), en els quals assajava amb les formes corbes generades per la posició dels models, com també els complicats escorços i el naturalisme aplicat a l'estudi anatòmic. Aquest naturalisme, encara que present en aquesta obra, queda supeditat al gest corporal de la jove, les cames de la qual, recolzades en el divan on s'estira, es creuen per a, sense mostrar-ho explícitament, generar una torsió per mitjà de la qual posar l'accent en l'eròtica sexual de la xiqueta. Aquestes representacions entronquen amb aquell món «imaginat» de l'alteritat de l'orient llunyà, dels harems, odaliscas i sensuals ballarines de dansa captivadora que van nodrir una nova mitologia en l'univers cultural europeu, però igualment ho fan amb la representació de les «altres dones», prostitutes que, com l'Olimpia de Manet, van escandalitzar el públic parisenc.

Sorolla mostra una imatge controvertida, en la qual el nu infantil presenta equívocs sobre la moralitat del pintor, que aquest va voler defugir. ¿No resulta estrany l'afegit a la tela als peus del divan? El pintor recull allí la seua paleta, pinzells, dibuixos i un flascó d'oli, és a dir, els utensilis necessaris en l'exercici de la pintura. D'aquesta manera, la compromesa odalisca xiqueta es converteix en improvisada al·legoria de la pintura, tota una disfressa en l'artifici de la dissimulació.

Sorolla, al llarg de la seua carrera continuarà pintant nus femenins, en els quals la sensualitat i l'erotisme beuen de la mà de les grans obres del passat com la *Venus en l'espill* de Velázquez, tal com ho mostren en les seues modernes composicions: *Nu de dona* (1902), *Nu en el divan groc* (1912) o en la seua *Bacant*, en *Nu femení d'esquena*, etc., en les quals la sensualitat anirà associada a les potents formes curvilínees de les dones madures representades.<sup>18</sup>

En esta temprana obra, firmada en 1888 en París, Sorolla representa un *Desnudo femenino* cercano a las obras que Antonio Cortina había realizado asociadas al tema del estudio y la modelo, como *El descanso de la modelo*, o sus alegorías *Las Bellas Artes*, *La Felicidad* y *Las Cuatro Estaciones*.

Sobre un diván una muchacha púber desnuda posa para el pintor, en un gesto artificioso que incomoda al espectador actual. La niña enjoyada con pendientes de oro y el pelo suelto sobre lujosos cojines de decoración oriental porta una fruta en la mano, quizá una naranja o un melocotón. El desnudo y el orientalismo de la escena remiten al asunto de la odalisca y a los desnudos que Fortuny, Agravat y otros habían realizado con profusión. Años antes, el propio Sorolla había realizado dos estudios anatómicos en el que dos niños eran representados desnudos, *El Niño de la Bola* (1887) y *Academia del Natural* (1887), en los que ensayaba con las formas curvas generadas por la posición de los modelos, así como los complicados escorzos y el naturalismo aplicado al estudio anatómico. Ese naturalismo aunque presente en esta obra, queda supeditado al gesto corporal de la joven, cuyas piernas apoyadas en el diván en el que se tiende, se cruzan para, sin mostrar explícitamente, generar una torsión a través de la que hacer hincapié en la erótica sexual de la niña. Estas representaciones entroncan con ese mundo «imaginado» de la alteridad del lejano oriente, de los harenes, odaliscas y sensuales bailarinas de danza cautivante que nutrieron una nueva mitología en el universo cultural europeo, pero igualmente lo hacen con la representación de las «otras mujeres», prostitutas que, como la *Olimpia* de Manet, escandalizaron al público parisino.

Sorolla muestra una controvertida imagen, en la que el desnudo infantil presenta equívocos sobre la moralidad del pintor, que éste quiso soslayar. ¿No resulta extraño el añadido al lienzo a los pies del diván? El pintor recoge allí su paleta, pinceles, dibujos y un frasco de aceite, es decir los utensilios necesarios en el ejercicio de la pintura. De esta manera, la comprometida odalisca niña, se convierte en improvisada alegoría de la pintura, todo un disfraz en el artificio del disimulo.

Sorolla seguirá a lo largo de su carrera pintando desnudos femeninos, en los que la sensualidad y el erotismo beben de la mano de las grandes obras del pasado como la *Venus en el espejo* de Velázquez, tal y como muestra sus modernas composiciones: *Desnudo de mujer* (1902), *Desnudo en el diván amarillo* (1912) o en su *Bacante*. *Desnudo femenino de espaldas*, etc., en los que la sensualidad irá asociada a las potentes formas curvilíneas de las mujeres maduras representadas.<sup>18</sup>



Joaquim Sorolla i Bastida (València, 1863 - Cercedilla, 1923)

*Nu femení* *Desnudo femenino* (1886)

Sanguina 77 × 61 cm / 73 × 58 cm

18 LORENTE, Víctor; MENÉNDEZ, M. Luisa (com.), *Sorolla y la otra imagen, en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, Madrid: Lunwerg Editores, 2006.

18 LORENTE, Víctor; MENÉNDEZ, M. Luisa, (com.) *Sorolla y la otra imagen, en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, Lunwerg ed., 2006.

«No pot aprovar-ho l'Acadèmia perquè es nota en ell ben palesa la tendència a un realisme groller que augmenta les objeccions oposades per la decència a la nuesa completa de la figura humana, sobretot en el sexe en el qual són més imperiosos la modèstia i el pudor». Així s'expressava, entre 1885 i 1886, el jurat de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, que havia de jutjar els exercicis de pensió entregats per Sorolla com a prova dels seus lliuraments artístics.

Després de ser pensionat, el 1884, Sorolla se'n va a Roma. En l'Acadèmia Espanyola de Belles Arts de Roma, queda sota la tutela d'Emilio Sala, que era el responsable dels estudis de nu o acadèmies que el pensionat havia de realitzar i entregar com a part ineludible dels treballs de formació. El 1885 se'n va a París, invitat per Pedro Gil Moreno de Mora, i visita el Saló dels Artistes Francesos i les exposicions de Jules Bastien Lepage i d'Aldolf Menzel, a l'Hotel Chimay i a les Tulleries, respectivament, i s'inicia en la pintura moderna. De tornada a Roma, el pintor va remetre, el 1886, els seus estudis de pensionat: sis dibuixos i dos olis, a través del seu futur sogre, el fotògraf Antonio García, el qual va afegir al lliurament l'estudi *Tres caps d'home*. Aquest lliurament no va satisfer els acadèmics i la raó l'hem de veure en la polèmica suscitada per les acadèmies dels nus femenins entregats.<sup>19</sup>

Els dos dibuixos a la sanguina, signats a Roma, representen dos nus femenins d'esquena, un dempeus i un altre sedent, en els quals el pintor exerceix un naturalisme realista sense embuts. Aquest realisme, titllat de groller, s'accentuava per la «completa nuesa» del cos femení, les formes del qual no són ocultades per un drap o llençol, com era tradicional en l'escultura clàssica. Temps arrere, Pinazo ja havia experimentat amb el naturalisme anatòmic, alliberant les figures de la rigidesa acadèmica i així captar la realitat vital de les formes observades.

La comprensió d'aquestes obres, en el seu moment innovadores o rupturistes, i així cal entendre la seua recepció, resulta substancial per a desemascarar les contradiccions de la fi de segle, que va comportar la pervivència de certes normes artístiques i acadèmiques, el manteniment de determinats discursos morals i religiosos, que provocarà que molts artistes es mantinguen entre la tradició i la innovació, entre el convencionalisme i la ruptura que significava el realisme enfront de les formes ideals. La preocupació per la representació del cos real serà una de les constants i, alliberat de la càrrega moral, de les disfresses històriques o mitològiques, el cos de la dona serà representat i aviat convertit en metonímia de la contemplació fetitxista, d'una banda, de la cosificació objectual, d'un altra, i d'arma de reivindicació, més tard, de mà de les dones artistes.

«No puede aprobarlo la Academia porque se nota en él bien patente la tendencia a un grosero realismo que aumenta los reparos opuestos por la decencia a la completa desnudez de la figura humana, sobre todo en el sexo en el que son más imperiosos el recato y el pudor». Así se expresaba, entre 1885 y 1886, el jurado de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que había de juzgar los ejercicios de pensión entregados por Sorolla como prueba de sus adelantos artísticos.

Tras ser pensionado, en 1884, Sorolla marcha a Roma. En la Academia española de Bellas Artes en Roma, queda bajo tutela de Emilio Sala quien era el responsable de los estudios de desnudo o academias que el pensionado debía realizar y entregar como parte ineludible de los trabajos de formación. En 1885, parte a París, por invitación de Pedro Gil Moreno de Mora, y visitó el Salon de artistas franceses y las exposiciones de Jules Bastien Lepage y de Aldolf Menzel, en el Hotel Chimay y en las Tullerías, respectivamente, iniciándose en la pintura moderna. De vuelta a Roma, el pintor remitió en 1886 sus estudios de pensionado: seis dibujos y dos óleos a través de su futuro suegro, el fotógrafo Antonio García, quien añadió a la entrega el estudio *Tres cabezas de hombre*. Entrega que no satisfizo a los académicos y cuya razón debemos ver en la polémica suscitada por las academias de los desnudos femeninos entregados.<sup>19</sup>

Los dos dibujos a la sanguina, firmados en Roma, representan dos desnudos femeninos de espalda, uno de pie y otro sedente, en los que el pintor ejerce un naturalismo realista sin tapujos. Este realismo, tildado de grosero, se acentuaba por la «completa desnudez» del cuerpo femenino, cuyas formas no son ocultadas por un paño o sábana, como era tradicional en la escultura clásica. Tiempo atrás, Pinazo ya había experimentado con el naturalismo anatómico, liberando a las figuras de la rigidez académica y así captar la realidad vital de las formas observadas.

La comprensión de estas obras, en su momento innovadoras o rupturistas, y así se debe entender su recepción, resulta sustancial para desenmascarar las contradicciones del fin de siglo, que supuso la pervivencia de ciertas normas artísticas y académicas, el mantenimiento de determinados discursos morales y religiosos, que provocará que muchos artistas se mantengan entre la tradición y la innovación, entre el convencionalismo y la ruptura que suponía el realismo frente a las formas ideales. La preocupación por la representación del cuerpo real será una de las constantes, y liberado de la carga moral, de los disfraces históricos o mitológicos, el cuerpo de la mujer será representado y pronto convertido en metonimia de la contemplación fetichista, por un lado, de la cosificación objectual, por otro, y de arma de reivindicación, más tarde, de mano de las mujeres artistas.



Juan Genovés Candell (València, 1930)

*Paisatge amb figures nueses* *Paisaje con figuras desnudas* (1951)

Oli/tela Óleo/lienzo 50 × 60 cm

19 PONS-SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla, vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

19 PONS-SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla, vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

«Els mobles lluents amb la pàtina dels anys adornaran la nostra alcova; les estranyíssimes flors, mesclant les seues olors amb vagues glopades d'ambre, els cels rasos pintats, els insondables espills, l'esplendor d'Orient... tot això parlarà, en secret, amb les nostres ànimes, en el seu dolç llenguatge. Allí tot és ordre i bellesa, esplendor, calma i voluptuositat.» (Baudelaire en *La invitació al viatge*)

El 1905, en el Salon des Indépendants, Matisse presenta *Luxe, calme et volupté* després d'una estada a Saint-Tropez, juntament amb Signac, una ambiciosa tela en la qual exhibeix empremta de l'esforç realitzat per Matisse per treballar el domini acolorit de la forma, que suposa especialment el descobriment del Mediterrani. El 1899, Matisse havia comprat una obra de format reduït d'unes *Banyistes* de Cézanne, i el 1895 Signac havia exposat en el Salon des Indépendants *En temps d'harmonia*, una gran composició al·legòrica que exhibia les seues conviccions anarquistes a través d'una Arcàdia utòpica d'esbarjo i cultius prop de la mar.<sup>20</sup>

El *Paisatge amb figures nues* de Joan Genovés, realitzat el 1951 per al concurs amb el qual va obtenir la pensió de la Diputació de València, beu d'aquestes fonts poètiques i pictòriques d'una mediterraneïtat arcaica idealitzada. Si l'obra de Matisse recordava, juntament amb Cézanne, el *Concert campestre* de Giorgione, un dels primers quadres hedonistes de la història, en què els personatges no fan res més que gaudir de si mateixos; Genovés recupera la idea del bon salvatge, que viu feliç en la innocència, en el si de la naturalesa repleta de fruites: una de les grans fantasies del pensament europeu que, com en *L'après-midi d'un faune* [*La migdiada d'un faune*] de Mallarmé (1876) o com en el preludi de Debussy sobre les nimfes, desitja perpetuar les obres de Gauguin a Tahití.

En aquestes obres es parla d'aquell paradís primordial anhelat, del mite arcàdic: d'aquella Arcàdia feliç on els pastors i les pastores integrats en la naturalesa dediquen les hores mortes a la dansa, la música i les justes poètiques.

En aquesta recerca del sud, del mediterrani, Genovés utilitza un primitivisme que emula la fugida de Gauguin a la recerca de paisatges incontaminats. Genovés dona forma i color als cossos, el rostre dels quals es desdibuixa, treballats amb densitat cromàtica i modelatges amb taques de colors que s'estenen sotmeses al traç del contorn.<sup>21</sup>

«Los muebles relucientes con la pátina de los años adornarán nuestra alcoba; las rarísimas flores, mezclando sus olores con vagas bocanadas de ámbar, los cielos rasos pintados, los insondables espejos, el esplendor de Oriente... todo eso hablará, en secreto, con nuestras almas, en su dulce lenguaje. Allí todo es orden y belleza, esplendor, calma y voluptuosidad» (Baudelaire en *La invitación al viaje*).

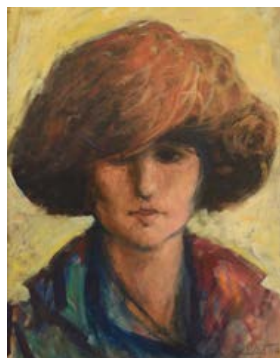
En 1905, en el Salon d'Indépendants Matisse presenta *Luxe, calme et volupté* tras una estancia en Saint-Tropez junto a Signac, una ambiciosa tela en la que exhibe la huella del esfuerzo realizado por Matisse por trabajar el dominio coloreado de la forma, que supone especialmente el descubrimiento del Mediterráneo. En 1899, Matisse había comprado una obra de pequeño formato de unas *Bañistas* de Cézanne, y en 1895 Signac había expuesto en el Salon de Independientes *En tiempos de armonía*, una gran composición alegórica que exhibía sus convicciones anarquistas a través de una utópica Arcadia de recreo y labranzas cerca del mar.<sup>20</sup>

El *Paisaje con figuras desnudas* de Juan Genovés, realizado en 1951 para el concurso con el que obtuvo la pensión de la Diputación de Valencia bebe de estas fuentes poéticas y pictóricas de un mediterraneísmo arcaico idealizado. Si la obra de Matisse recordaba, junto a Cézanne, al *Concierto campestre* de Giorgione, uno de los primeros cuadros hedonistas de la historia, en la que los personajes no hacen nada sino disfrutar de sí mismos; Genovés recupera la idea del buen salvaje, viviendo feliz en la inocencia, en el seno de la naturaleza repleta de frutas: una de las grandes fantasías del pensamiento europeo que, como en *La siesta de un fauno* de Mallarmé (1876) o como en el preludio de Debussy sobre las ninfas, desea perpetuar las obras de Gauguin en Tahití.

En estas obras se habla de ese paraíso primordial anhelado, del mito arcádic: de esa Arcadia feliz donde los pastores y las pastoras integrados en la naturaleza dedican las horas muertas a la danza, la música y las justas poéticas.

En esta búsqueda del sur, del mediterráneo, Genovés utiliza un primitivismo que emula la huida de Gauguin en la búsqueda de paisajes incontaminados. Genovés da forma y color a los cuerpos, cuyo rostro se desdibuja, trabajados con densidad cromática y modelados con manchas de colores que se extienden sometidas al trazo del contorno.<sup>21</sup>

## Del retrat a la mirada íntima Del retrato a la mirada íntima



Francisco Sebastià (València, 1920-2013)

*Collette* (1967)

Oli/tela Óleo/lienzo 76 x 59 cm

20 SPURLING, Hilary, *Matisse*. Barcelona: Edhasa, 2007.

21 DE LA CALLE, Román, «Joan Genovés, de miedos, soledades e introspecciones», en *Archivo de arte valenciano*, 89, 2008, pp. 197-214.

20 SPURLING, Hilary, *Matisse*. Barcelona, Edhasa, 2007.

21 DE LA CALLE, Román, «Joan Genovés, de miedos, soledades e introspecciones», *Archivo de Arte Valenciano*, 89, 2008, pp. 197-214.

«A penes m'he acostat, durant la meua vida, a aquests homes als quals uns altres anomenen grans. No em van buscar. Quant a mi, fugia d'ells [...] Preferisc els éssers foscos, plens d'un joc que defensen, que rebutgen les sol·licituds banals». (Colette. *Mes apprentissages*, 1936).

Francisco Sebastià (València, 1920-2013) se'n va a París el 1962 i roman allí fins al 1965. Durant aquesta estada entra en contacte amb les avantguardes artístiques del moment i la seua obra es transforma; comença així una contínua evolució que es caracteritza per anades i tornades des de la pintura figurativa cap a formulacions abstractes de caràcter simbòlic, que desenvolupa al llarg de la seua marxa artística en diferents períodes.<sup>22</sup>

Després d'aquesta etapa pinta el retrat de Colette (1967), en el qual la pinzellada, en una contínua cerca d'un discurs personal i artístic propi, s'acosta a l'expressionisme. En aquesta indagació s'interessarà per Sidonie-Gabrielle Colette (Saint-Sauveur-en-Puisaye, 1873 - París, 1954), més coneguda com Colette, que va ser una famosa novel·lista, periodista, guionista, llibretista i artista de revistes i cabaret francesa. Va adquirir celebritat internacional per la seua novel·la *Gigi*, de 1944, que va ser portada al cinema per Vincente Minnelli el 1958.

La seua figura representa completament la *new woman* que propugnava la societat moderna del segle XX: dones actives, creatives i independents. Colette va portar una vida considerada un «escàndol» per a molts, es va despullar, es va besar en públic amb dones, va tindre múltiples amants, i va escriure algunes de les novel·les més aclamades de la seua època. El 1936, va aparèixer *Mes apprentissages*, que narra la vida de Colette en l'època de les *Claudines*, en les quals crea el model de l'adolescent moderna i, el 1937, va publicar el seu primer volum de relats, *Bella Vista*, al qual van seguir tres llibres destacats més: *Chambre d'hotel*, *Képi* i *Gigi* (1944).<sup>23</sup>

Sebastià la representa de front, de bust, parant l'atenció en el rostre i, especialment, en el modern tall de cabell que la caracteritzava. La seua manera de vestir i la seua actitud van ser trencadores en el seu temps: lluïa una atrevida cabellera curta i apareixia vestida d'home en els salons de París. Es va apuntar a la transgressió i als jocs immorals en la seua vida social, en el teatre i el *music hall*, i es va convertir en una dona inclassificable, el prestigi de la qual la va portar a ser la primera dona de l'acadèmia Goncourt; després de la seua mort, la República Francesa li va fer uns funerals d'Estat.

L'escriptora francesa no és ací un pretext per a Sebastià amb el qual experimentar efectes o composicions expressionistes o abstractes, sinó que la representa en una composició acurada, que enquadra el rostre i l'evoca com a dona poderosa del món modern, icona altiva i símbol de la nova dona, lleugerament andrògina, desafiadora, creadora i independent. Per això, l'espai del retrat no existeix, el context s'anul·la i l'atenció se centra només en ella, inspiradora i protagonista d'un nou model de feminitat.

«Apenas me he acercado, durante mi vida, a esos hombres a quienes otros llaman grandes. No me buscaron. En cuanto a mí, huía de ellos [...] Prefiero los seres oscuros, llenos de un juego que defienden, que rechazan las solicitudes banales». (COLETTE. *Mis aprendizajes*, 1936).

Francisco Sebastià (València, 1920-2013) marcha a París en 1962 y permanece allí hasta 1965. Durante esta estancia entra en contacto con las vanguardias artísticas del momento, y su obra se transforma, iniciando una continua evolución que se caracteriza por idas y venidas, desde la pintura figurativa hacia formulaciones abstractas de carácter simbólico, que desarrolla a lo largo de su andadura artística en distintos periodos.<sup>22</sup>

Tras esta etapa realiza el retrato de Colette (1967), en el que la pincelada, en una continua búsqueda de un discurso personal y artístico propio, se acerca al expresionismo. En esta indagación se interesará por Sidonie-Gabrielle Colette (Saint-Sauveur-en-Puisaye, 1873 - París, 1954), más conocida como Colette, quien fue una afamada novelista, periodista, guionista, libretista y artista de revistas y cabaret francesa. Adquirió celebridad internacional por su novela *Gigi*, de 1944, que fue llevada al cine por Vincente Minnelli en 1958.

Su figura representa completamente a *new woman* que propugnaba la sociedad moderna del siglo XX: mujeres activas, creativas e independientes. Colette llevó una vida considerada un «escándalo» para muchos, se desnudó, se besó en público con mujeres, tuvo múltiples amantes, y escribió algunas de las novelas más aclamadas de su época. En 1936, apareció *Mis aprendizajes*, que narra la vida de Colette en la época de las *Claudines*, en las que crea el modelo de la adolescente moderna y, en 1937, publicó su primer volumen de relatos, *Bella Vista*, al que siguieron otros tres libros destacados: *Cuarto de hotel*, *El quepis* y *Gigi* (1944).<sup>23</sup>

Sebastià la representa de frente, de busto, poniendo la atención en el rostro y especialmente en el moderno corte de pelo que la caracterizaba. Su forma de vestir y su actitud fueron rompedoras en su tiempo: lucía atrevida melena corta y aparecía vestida de hombre en los salones de París. Se apuntó a la trasgresión y a los juegos inmorales en su vida social, en el teatro y el *music hall*, convirtiéndose en una mujer inclassificable, cuyo prestigio le llevó a ser la primera mujer de la academia Goncourt y tras su muerte, la República Francesa le hizo unos funerales de Estado.

La escritora francesa, no es aquí un pretexto para Sebastià con el que experimentar efectos o composiciones expressionistas o abstractas, sino que la representa en una cuidada composición, que encuadra el rostro y la evoca como mujer poderosa del mundo moderno, icono altivo y símbolo de la nueva mujer, ligeramente andrógina, desafiante, creadora e independiente. Por ello, el espacio del retrato no existe, el contexto se anula y la atención se centra solo en ella, inspiradora y protagonista de un nuevo modelo de feminidad.

22 MARTÍNEZ, Jesús, *Análisis plástico y formal de Francisco Javier Sebastià Mares*, Universitat Politècnica de València, 1999.

23 THURMAN, Judith, *Secretos de la Carne*. Vida de Colette, Madrid: Siruela, 2000.

22 MARTÍNEZ, Jesús, *Análisis plástico y formal de Francisco Javier Sebastià Mares*, Universidad politécnica de Valencia, 1999.

23 THURMAN, Judith, *Secretos de la Carne*. Vida de Colette, Madrid, Siruela, 2000.



Joan Genovés Candel (València, 1930)

*Jove asseguda Joven sentada* (1951)

Oli/tela Óleo/lienzo 75 × 74 cm

La iconografia del segle XIX va consagrar en la pintura i la il·lustració la imatge de la dona en la finestra.<sup>24</sup> Amb aquestes representacions se simbolitzava el paper que ocupava la dona a l'interior de l'espai domèstic, aliena al transcurs de la vida del mur exterior que li era vetat. Algunes expressions conservadores de la fi de segle, com el noucentisme del Cercle de Sant Lluc, sacralitzarien la imatge d'una dona ideal, sedent, passiva, llegint missals o cosint en l'atmosfèrica penombra de la llar. Enfront d'elles, altres pintors representarien la part oposada, la dona perversa, la dona de la nit, la prostituta, la dona seductora antítesis del prototip domèstic.

La irrupció de la dona en l'esfera pública, com a treballadora, militant, revolucionària i amb veu pròpia, generarà un moviment gradual de cerca d'un espai propi i de la desconstrucció de les imatges arquetípiques.

«Però, em direu, li hem demanat que ens parles de les dones i la novel·la. ¿Què té això a veure amb una habitació pròpia? Intentaré explicar-me. Quan em vau demanar que parlara de les dones i la novel·la, vaig seure a la vora d'un riu i em vaig posar a pensar què significarien aqueixes paraules... Tot el que podia oferir-vos era una opinió sobre un punt sense massa importància: que una dona ha de tindre diners i una habitació pròpia per a poder escriure novel·les.»<sup>25</sup>

Amb aquestes paraules, Virginia Woolf proclamava la necessitat d'independència de la dona, la seua llibertat, la seua realització necessària vital i, concretament, a través de l'oxímoron de l'espai tancat, trobar el seu propi lloc.

La lluita feminista i la revolució social de les dones no va quedar allunyada del món de l'art. Les dones de l'art com Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Chanel, Delhy Tejero, entre altres, van iniciar un camí de subversió de l'estereotip, en el qual no van caminar soles, sinó que, al seu costat, artistes independents i compromesos van fer causa comuna.

En la seua obra, pertanyent a la seua etapa com a pensionat de la Diputació, Joan Genovés incideix en el tema iconogràfic, ja tradicional, de la dona en la finestra. No obstant això, el canvi és evident. La dona no mira a l'exterior des d'un interior en el qual se sent còmoda i protegida. No se sent realitzada amb activitats manuals o morals, sinó que en un senzill i auster inte-

La iconografía del siglo XIX consagró en la pintura e ilustración la imagen de la mujer en el ventana.<sup>24</sup> Con estas representaciones se simbolizaba el papel ocupado por la mujer en el interior del espacio doméstico, ajena al discurrir vital del muro exterior que le era vetado. Algunas expresiones conservadoras del fin de siglo como el noucentisme del Cercle de Sant Lluc, sacralizarían la imagen de una mujer ideal, sedente, pasiva, leyendo misales o cosiendo en la atmosférica penumbra del hogar. Frente a ellas, otros pintores representarían la parte opuesta, la mujer perversa, la mujer de la noche, la prostituta, la mujer seductora, antítesis del prototipo doméstico.

La irrupción de la mujer en la esfera pública, como trabajadora, militante, revolucionaria y con voz propia generará un paulatino movimiento de búsqueda de un espacio propio y de la deconstrucción de las imágenes arquetípicas.

«Pero, me diréis, le hemos pedido que nos hable de las mujeres y la novela. ¿Qué tiene esto que ver con una habitación propia? Intentaré explicarme. Cuando me pedisteis que hablara de las mujeres y la novela, me senté a orillas de un río y me puse a pensar qué significarían esas palabras... Cuanto podía ofrecerlos era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas»<sup>25</sup>.

Con estas palabras, Virginia Woolf proclamaba la necesidad de independencia de la mujer, su libertad, su realización necesaria vital y, concretamente, a través del oxímoron del espacio cerrado encontrar su propio lugar.

La lucha feminista y la revolución social de las mujeres no quedó alejada del mundo del arte. Las mujeres del arte como Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Chanel, Delhy Tejero, y otras iniciaron un camino de subversión del estereotipo, en el que no caminaron solas, sino que, junto a ellas, artistas independientes y comprometidos hicieron causa común.

En su obra, perteneciente a su etapa como pensionado de la Diputación, Juan Genovés incide en el tema iconográfico, ya tradicional de la mujer en la ventana. Sin embargo, el cambio es evidente. La mujer no mira al exterior desde un interior en el que se siente cómoda y protegida. No se siente realizada con actividades manuales o morales, sino que en un sencillo y austero

24 BASTIDA, M. Dolores, «La mujer en la ventana, una iconografía del XIX en pintura e ilustración», en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 9, 1996, pp. 297-316.

25 WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008, p. 6.

24 BASTIDA, M. Dolores, «La mujer en la ventana, una iconografía del XIX en pintura e ilustración», en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 9, 1996, pp. 297-316.

25 WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, 1929 (ed. Seix Barral, 2008), p. 6.

rior domèstic apareix asseguda en una cadira, en la penombra de l'habitació, quieta, immòbil com si es tractara d'un moble més. La finestra, amb el seu perfil quasi esculpit i la llum de l'exterior que irromp amb força, s'alça com a protagonista indiscutible. En l'exterior un plàcid poble de Segòvia, com diu la inscripció, amb les seues cases castellanes, el seu color ocre i terra, ancestral, és retratat com un lloc sense temps i sense memòria, pel qual la vida discorre pausadament. Tant que la dona capficada i melancòlica a penes es distrau del seu pensament interior per a fixar-se en aquell altre lloc i descobrir l'exterior.

interior doméstico aparece sentada en una silla, en la penumbra de la habitación, quieta, inmóvil como si se tratase de un mueble más. La ventana, con su perfil casi esculpido y la luz del exterior que irrumpe con fuerza, se yergue como protagonista indiscutible. En el exterior un plácido pueblo de Segovia, como reza la inscripción, con sus casas castellanas, su color ocre y tierra, ancestral, es retratado como un lugar sin tiempo y sin memoria, por el que la vida discurre pausadamente. Tanto que la mujer cabizbaja y melancólica apenas se distrae de su pensamiento interior para fijarse en ese otro lugar y descubrir el exterior.



Rafael Pérez Contel (El Villar, 1909 - València, 1990)

*Dona amb xiquet als braços* *Mujer con niño en los brazos* (1938)

Aquarel·la/tinta xinesa *Acuarela/tinta china* 62 x 45 cm

«Quan vaig estar a la Presó Model de València, atrapat pels alliberadors feixistes, (...) tallava figures femenines, la major part de les quals representaven maternitats —el meu primer fill va nàixer als tres mesos d'estar empresonat—, figures que venia la meua dona als amics o aficionats de les meues escultures.»<sup>26</sup>

La crítica social i el realisme compromés són característiques de l'obra de Pérez Contel, qui, juntament amb Josep Renau, és una de les figures més significatives de la renovació plàstica valenciana de la II República. Un emblema clar del canvi en el discurs artístic és la seua obra *El martell pneumàtic* (1935), obra final del seu període com a pensionat de la Diputació de València, en la qual plasma el seu aprenentatge durant l'estada a París. El seu compromís social era inherent a la pràctica artística que va desenvolupar, membre de l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes i col·laborador de Renau en els tallers d'arts plàstiques i en la revista *Nova Cultura*.

La irrupció de la Guerra Civil (1936) el va sorprendre a Alzira acabant els últims detalls de l'emblemàtica escultura en què sintetitzava el seu ideari artístic: la representació del treballador incansable, el proletari, com a acte simbòlic de reconeixement moral a la seua labor i a l'esforç dut a terme. L'al·lusió a les obres del realisme de crítica social francès, de Courbet a Dalou, o al belga Constantin Meunier, ens mostra un artista compromés amb l'art, amb l'educació, la cultura, la democràcia i la llibertat.<sup>27</sup>

«Cuando estuve en la Cárcel Modelo de Valencia, atrapado por los "liberadores" fascistas, (...) tallaba figuras femeninas, la mayoría de ellas representando maternidades -mi primer hijo nació a los tres meses de estar encarcelado-, figuras que vendía mi mujer a los amigos o forofos de mis esculturas.»<sup>26</sup>

La crítica social y el realismo comprometido son características de la obra de Pérez Contel, quien junto a Josep Renau, es una de las figuras más significativas de la renovación plástica valenciana de la II República. Un emblema claro del cambio en el discurso artístico es su obra *El Martillo Neumático* (1935), obra final de su periodo como pensionado de la Diputación de Valencia, en la que plasma su aprendizaje en la estancia realizada en París. Su compromiso social era inherente a la práctica artística que desarrolló, miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y colaborador de Renau en los talleres de artes plásticas y en la revista *Nueva Cultura*.

La irrupción de la guerra civil (1936) le sorprendió en Alzira realizando los últimos detalles de la emblemática escultura, en la que sintetizaba su ideario artístico: la representación del trabajador incansable, el proletario, como acto simbólico de reconocimiento moral a su labor y al esfuerzo realizado. La alusión a las obras del realismo de crítica social francés, de Courbet a Dalou, o al belga Constantin Meunier, nos muestra a un artista comprometido con el arte, con la educación, la cultura, la democracia y la libertad.<sup>27</sup>

26 PÉREZ CONTEL, Rafael, *Artistas en Valencia 1936-1939*. Les Nostres Arrels, 1986, p. 315

27 GRACIA, Carmen (com.) *Mirando una época. La pintura en la Diputación de Valencia: de 1860 a 1936*. València, 1991, p. 432.

26 PÉREZ CONTEL, Rafael, *Artistas en Valencia 1936-1939*. Les Nostres Arrels, 1986, p. 315

27 GRACIA, Carmen (com.) *Mirando una época. La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936*. Valencia, 1991, p. 432.

De la seua etapa a la presó són el dibuix i l'aquarel·la en la qual representa una *Dona amb xiquet al braç, o Mare amb el seu fill al braç*, que hem d'associar a les escultures que va realitzar durant el seu període a la presó.

No es tracta d'imatges convencionals a l'estil de les maternitats tradicionals, en les quals les al·lusions iconogràfiques religioses són evidents, sinó, ben al contrari, es representa una mare obrera, senzilla i humil que actua amb naturalitat amb el seu fill. L'actitud quotidiana, els gestos pròxims, el joc del xiquet, la vestimenta obrera, sòbria i austera, i, sobretot, la cabellera curta i l'actitud ni sumisa ni complaent, ens retrata el model d'una nova dona. No es tracta de la *new woman* com a símbol estètic de la nova dona d'elit social, provocadora, transgressora i snob, sinó de la nova dona que clama per un model social diferent, per una nova realitat, que reclama els drets de la dona treballadora i la llibertat d'acció, una llibertat que simbòlicament l'escultor representa a través dels peus nus de la dona.



Rafael Pérez Contel (El Villar, 1909 - València, 1990)

*Dona amb xiquet als braços* *Mujer con niño en los brazos* (1938)

Llapis sobre paper *Lápiz sobre papel* 63 x 47 cm

Al costat d'imatges transgressores en les quals la dona es representa com una icona dels nous temps i de la lluita social, exemple de la dona treballadora i de la mare lluitadora, Pérez Contel crearà imatges més íntimes en les quals l'assumpte de la maternitat té un paper més precís. El compromís estètic de realisme socialista de Pérez Contel es troba expressat en el relleu amb dues figures femenines i el bust d'un jove milicià, tallats per al Pavelló de la República Espanyola en l'Exposició Internacional de París de l'any 1937; en els preparatius del Segon Congrés Internacional d'Intel·lectuals Antifeixistes [València, 4-VII-1937]; en les publicacions de guerra en els tallers de Tipografia Moderna, el cartellisme, i per mitjà d'altres eines de propaganda política durant la contesa.

La mare, amb vestit senzill i pentinat recollit, ens mostra la tendresa d'una mare de família humil, assegurada en una cadira senzilla, mentre envolta amb els seus braços al seu fill nounat. L'actitud senzilla, relaxada, expressa el discórrer de la vida quotidiana i és, alhora, expressió de la nostàlgia i de la melancolia de l'escultor, reclòs a la presó.

La dona representa la seua esposa, Amelia Zarapico Sanchis [València, 1909 - València, 2001], amb la qual va contraure matrimoni el 1937. Durant la guerra va estar destinat en l'Agrupació Artillera de Levante amb seu a Sagunt, en la qual es va encarregar del disseny del butlletí de la unitat; en l'oficina del Gabinet Topogràfic del Grup d'Informació d'Artilleria, amb base en les Drassanes de València, i finalment va ser destinat al Comissariat de Propaganda del Grup d'Exèrcit de Levante, la *Posició Pekin*, on va coincidir amb els

De su etapa en prisión son el dibujo y la acuarela en la que representa a una *Mujer con niño en brazos, o Madre con su hijo en brazos*, que debemos asociar a las esculturas que realizó durante su periodo en prisión.

No se trata de imágenes convencionales al estilo de las tradicionales maternidades, en las que las alusiones iconográficas religiosas son evidentes, sino, bien al contrario, se representa a una madre obrera, sencilla y humilde que actúa con naturalidad con su hijo. La actitud cotidiana, los gestos cercanos, el juego del niño, la vestimenta obrera, sobria y austera, y, sobre todo, la melena corta y la actitud ni sumisa, ni complaciente, nos retrata el modelo de una nueva mujer. No se trata de la *new woman* como símbolo estético de la nueva mujer de elite social, provocadora, transgresora y snob, sino de la nueva mujer que clama por un modelo social diferente, por una nueva realidad, que reclama los derechos de la mujer trabajadora y la libertad de acción, una libertad que simbólicamente el escultor representa a través de los pies desnudos de la mujer.

Junto a imágenes transgresoras en las que la mujer se representa como un icono de los nuevos tiempos y de la lucha social, ejemplo de la mujer trabajadora y de la madre luchadora, Pérez Contel realizará imágenes más íntimas en las que el asunto de la maternidad tiene un papel más preciso. El compromiso estético de realismo socialista de Pérez Contel, se halla expresado en el relieve con dos figuras femeninas y el busto de un joven miliciano tallados para el Pavellón de la República Española en la Exposición Internacional de París del año 1937; en los preparativos del Segundo Congreso Internacional de Intelectuales Antifeixistas [Valencia, 4-VII-1937]; en las publicaciones de guerra en los talleres de Tipografía Moderna, el cartelismo y a través de otras herramientas de propaganda política durante la contienda.

La madre, con vestido sencillo y peinado recogido, nos muestra la ternura de una madre de familia humilde, sentada en una sencilla silla, mientras rodea con sus brazos a su hijo recién nacido. La actitud sencilla, relajada, expresa el discurrir de la vida cotidiana y es, al tiempo, expresión de la nostalgia y de la melancolia del escultor, recluido en prisión.

La mujer representa a su esposa, Amelia Zarapico Sanchis [Valencia, 1909-Valencia, 2001], con la que contrajo matrimonio en 1937. Durante la guerra estuvo destinado en la Agrupación Artillera de Levante con sede en Sagunto, en la que se encargó del diseño del boletín de la unidad; en la oficina del Gabinete Topográfico del Grupo de Información de Artillería, con base en las Atarazanas de Valencia, y finalmente fue destinado al Comissariado de Propaganda del Grupo de Ejército de Levante, la

pintors Eduard Vicente, Francesc Carreño Prieto i l'escultor Antoni Ballester, amb els compositors Carles Palacio i Abel Mus i amb el filòsof Àngel Gaos, com també amb els poetes Miguel Hernández i Ramón de Garciasol i amb l'erudit Antonio Rodríguez Moñino.

El dia 20 d'abril de 1939, va ser fet presoner en el Col·legi de Professors de Dibuix juntament amb els seus companys Antoni Ballester Villaseca, Vicente Canet Cabellón i José Pascual Nebot Guinot, i va ingressar en la Presó Cel·lular de València, on es va vincular al Taller d'Arts Plàstiques. Allí va realitzar una maternitat, un relleu monumental que representava unes monges de la Caritat i un alt relleu amb un cavall destinat a una font. També va tallar xicotets encàrrecs en fusta que va obtenir gràcies a la intermediació de la seua esposa, concretament la ja anomenada sèrie de maternitats, amb les quals recordava la seua esposa i el seu fill.

Després del seu alliberament, el 1945, Pérez Contel es veia a si mateix com un «home de l'«exili interior», com una víctima de la «llarga nit del Franquisme», com un condemnat que havia aconseguit recuperar la seua llibertat *in extremis*, com un represaliat més, marginat per un règim l'origen i la legitimitat del qual ni acceptava, ni compartia».<sup>28</sup>

*Posición Pekin*, donde coincidió con los pintores Eduardo Vicente, Francisco Carreño Prieto y el escultor Antonio Ballester, con los compositores Carlos Palacio y Abel Mus y con el filósofo Angel Gaos, así como con los poetas Miguel Hernández y Ramón de Garciasol, y con el erudito Antonio Rodríguez Moñino.

El día 20 de abril de 1939, fue hecho prisionero en el Colegio de Profesores de Dibujo junto con sus compañeros Antonio Ballester Villaseca, Vicente Canet Cabellón y José Pascual Nebot Guinot, e ingresó en la Cárcel Celular de Valencia, donde se vinculó al Taller de Artes Plásticas. Allí realizó una maternidad, un monumental relieve que representaba a unas monjas de la Caridad y un altorrelieve con un caballo destinado a una fuente. También talló pequeños encargos en madera que obtuvo gracias a la intermediación de su esposa, concretamente la ya nombrada serie de maternidades, con las que recordaba a su esposa y a su hijo.

Tras su liberación, en 1945, Pérez Contel se veía a sí mismo como un «hombre del «exilio interior», como una víctima de la «larga noche del Franquismo», como un condenado que había conseguido recuperar su libertad *in extremis*, como un represaliado más, marginado por un régimen cuyo origen y cuya legitimidad ni aceptaba, ni compartía».<sup>28</sup>



Francisco Bolinches Maiques (Xàtiva, 1907- Barx, 1997)

*La tia Quica / La tía Quica* (1929)

Pastel i carbonet Pastel y carboncillo 63 x 48 cm

«La vejez en los pueblos. / El corazón sin dueño. / El amor sin objeto. / La hierba, el polvo, el cuervo. / ¿Y la juventud? / En el ataúd. /

El árbol solo y seco. / La mujer como un leño / de viudez sobre el lecho. / El odio, sin remedio. / ¿Y la juventud? / En el ataúd.» [La vejez en los pueblos. *Cancionero y romancero de ausencias*. Miguel Hernández].

Francisco Bolinches (Xàtiva, 1907 - Barx, 1997) va ser pensionat en Escultura per la Diputació de València el 1929.<sup>29</sup> La seua faceta com a escultor i dibuixant l'aproxima al corrent naturalista del segle XIX, en un interès per mostrar la realitat de la fisonomia humana, especialment dels rostres en els quals el pas del temps marca l'esdevindre vital mateix, i que

«La vejez en los pueblos/ El corazón sin dueño./ El amor sin objeto./ La hierba, el polvo, el cuervo/ ¿Y la juventud?/ En el ataúd.

El árbol solo y seco./ La mujer como un leño/ de viudez sobre el lecho. El odio sin remedio. ¿Y la juventud? En el ataúd.» [La vejez en los pueblos. *Cancionero y romancero de ausencias*. Miguel Hernández].

Francisco Bolinches (Xàtiva, 1907- Barx, 1997) fue pensionado en escultura de la Diputación de Valencia en 1929<sup>29</sup>. Su faceta como escultor y dibujante lo aproxima a la corriente naturalista del siglo XIX, en un interés por mostrar la realidad de la fisonomía humana, especialmente de los rostros en los que el paso del tiempo marca el propio devenir vital, y que

28 Recollit pel net de l'escultor en: Pérez Contel-escultor. *Perfil Biográfico R.P.C. - Centenario 2009* (<https://perezcontel.wordpress.com/perfil-biografico-rpc/>).

29 Francisco Bolinches Mahiques, de Xàtiva: *dibuix, pintura, escultura*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 1995.

Francisco Bolinches, obra inèdita en col·leccions privades: [Museu de l'Almodí, del 27 d'abril al 30 de maig de 2007], Xàtiva, 2007.

28 Recogido por el nieto del escultor en: Pérez Contel-escultor. *Perfil Biográfico R.P.C. - Centenario 2009* (<https://perezcontel.wordpress.com/perfil-biografico-rpc/>).

29 Francisco Bolinches Mahiques de Játiva: *dibuix, pintura, escultura*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 1995.

Francisco Bolinches, obra inèdita en col·leccions privades: [Museu de l'Almodí del 27 d'abril al 30 de maig de 2007], Xàtiva, 2007.



hem de posar en relació amb el bust en bronze de la «Señã Eufemia», conservat a la Diputació de València.

Les dones de Bolinches són representades no com éssers idealitzats, de bellesa omnipresent, sinó que hi reflecteix un existencialisme vital a través de la representació d'ancianes, com en aquest pastís en el qual va representar la tia Quica. En la seua autobiografia es defineix com a escultor, essencialment, i afirma que «no va pintar, només va esculpir». La seua formació clàssica es va iniciar en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València, i va exposar principalment la seua obra a València i Madrid, en la «Sala de la Gran Via». El seu període com a pensionat el va portar a Madrid i a París, on segons relata va passar grans penúries «perquè la pensió no era suficient per a les despeses que comportaven les meues visites i estudi».

Malgrat que el seu naturalisme i l'interés per reflectir la realitat de persones quotidianes i l'esdevenir de la gent dels pobles acosten la seua producció artística al realisme social de Miguel Hernández i altres poetes del món dels pobles d'interior, el seu compromís ideològic va ser ben diferent, ja que consigna «haber sigut perseguit i tancat d'íhuit mesos durant la revolució».

La seua etapa posterior es caracteritzarà per la realització d'obra religiosa, com la imatge de *Sant Pancraci* i la del *Crist de l'Expiació* de la Seu de Xàtiva, i unes altres com: *Caiguda* (1929, Xàtiva), *Alba, Al sol* (Font, 1979, València), *El pastor del Maestrat*, *El filòsof*, *Caritat*, *Per Espanya*, *Resignació*, *Trista herència*, *Bon amic*, *En el rierol* (Xàtiva), i múltiples retrats en els quals la seua expressió artística se centra en la captació fisonòmica de realisme exacerbant dels detalls anatòmics dels rostres.



Francisco Bolinches Maiques (Xàtiva, 1907- Barx, 1997)

*Cap de vella* *Cabeza de vieja* (1929)

Pastel i carbonet Pastel y carboncillo 63 x 48 cm

En tons ocres i foscos enfront d'un fons neutre, d'interior, el perfil de l'anciana es retalla amb virulència fortament il·luminat amb un tenebrisme que recorda la llum típica del barroc espanyol, però que matisada en ocres i terres sembla voler simbolitzar el vincle que hi ha entre la dona del poble i la terra que habita.

Bolinches mostra el gest auster, sec, d'expressió severa de la dona, que vestida de negre recull el seu cabell en un monyo i tan sols s'adorna amb una xicoteta arracada negra penjant. Amb aquestes obres, l'escultor realitzava estudis preparatoris per a les seues escultures, generalment busts en bronze en els quals les dones, retratades sense idealisme, mostraven la naturalitat de la vellesa i els trets anatòmics causats pels estralls del pas del temps.

Arrugues potents, curvilínies i quasi laberíntiques com els solcs de l'arada en la terra llaurada, les celles arrufades com a expressió de la duresa de la vida, els plecs de la pell que

debemos poner en relación con el busto en bronce de la «Señã Eufemia», conservado en la Diputación de Valencia.

Las mujeres de Bolinches son representadas no como seres idealizados, de belleza omnipresente, sino que refleja un existencialismo vital a través de la representación de ancianas, como en este pastel en el que representó a la Tía Quica. En su autobiografía se define como escultor, esencialmente, afirmando que «no pintó, solo esculpió». Su formación clásica se inició en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y expuso principalmente su obra en Valencia y Madrid, como en la «Sala de la Gran Vía». Su período como pensionado le llevó a Madrid y a París, donde según relata pasó grandes penurias «pues la pensión no era suficiente para los gastos que en sí llevaba en mis visitas y estudio».

A pesar de que su naturalismo y el interés por reflejar la realidad de personas cotidianas y el devenir de la gente de los pueblos acercan su producción artística al realismo social de Miguel Hernández y otros poetas del mundo de los pueblos de interior, su compromiso ideológico fue bien diferente, pues consigna «haber sido perseguido y encerrado durante la Revolución durante dieciocho meses».

Su etapa posterior se caracterizará por la realización de obra religiosa, como la imagen de *San Pancracio* y la del *Cristo de la Expiación* de la Seo de Xàtiva, y otras como *Caída* (1929, Xàtiva), *Amanecer, Al sol* (Fuente, 1979, Valencia), *El Pastor del Maestrazgo, el Filósofo, Caridad, Por España, Resignación, Triste Herencia, Buen amigo, En el arroyo* (Xàtiva) y múltiples retratos en los que su expresión artística se centra en la captación fisonómica de realismo exacerbado de los detalles anatómicos de los rostros.

En tonos ocres y oscuros frente a un fondo neutro, de interior, el perfil de la anciana mujer se recorta con virulencia fuertemente iluminado con un tenebrismo que recuerda la luz típica del barroco español, pero que matizada en ocres y tierras parece querer simbolizar el vínculo existente entre la mujer del pueblo y la tierra que habita.

Bolinches muestra el gesto austero, seco, de expresión severa de la mujer, que vestida de negro, recoge su pelo en un pequeño moñete y tan solo se adorna con un pequeño pendiente negro pinjante. Con estas obras, el escultor realizaba estudios preparatorios para sus esculturas, generalmente bustos en bronce en los que las mujeres, retratadas sin idealismo, mostraban la naturalidad de la vejez y los rasgos anatómicos causados por los estragos del paso del tiempo.

Arrugas potentes, curvilíneas y casi laberínticas como los surcos del arado en la tierra labrada, el ceño fruncido como expresión de la dureza de la vida, los pliegues de la piel que

conformen i modelen el rostre en cascada zigzaguejant, són elements propis de l'obra de Bolinches, en el que podem denominar naturalisme expressiu.<sup>30</sup>

Les seues formes expressives, quasi tortuosos d'un naturalisme potent, mostren el coneixement de l'obra de Rodin, el qual havia iniciat una ruptura en la història de l'escultura, obrint pas a l'art del segle XX, mitjançant la introducció en la seua obra de processos tècnics i opcions plàstiques que es troben en el centre de la seua estètica, en la qual era l'artista qui triava, amb el seu propi ull i sensibilitat, l'objecte a representar.

Com en Auguste Rodin, en l'obra de Bolinches l'anatomia està supeditada a la plasmació del sentiment i a allò que l'artista desitja expressar.

en cascada zigzagueante conforman y moldean el rostro son elementos propios de la obra de Bolinches, en lo que podemos denominar naturalismo expresivo.<sup>30</sup>

Sus formas expresivas, casi tortuosas de un potente naturalismo, muestran el conocimiento de la obra de Rodin, quien había iniciado una ruptura en la historia de la escultura, abriendo paso al arte del siglo XX, mediante la introducción en su obra de procesos técnicos y opciones plásticas que se encuentran en el centro de su estética, en la que era el artista el que escogía, con su propio ojo y sensibilidad, el objeto a representar.

Como en Auguste Rodin, en la obra de Bolinches la anatomía está supeditada a la plasmación del sentimiento y a aquello que el artista desea expresar.



Juan José Barberá Zamora (València, 1954)

*Personatges en gris i òxid. Dones de front Personajes en gris y óxido. Mujeres de frente* (1981)

Oli /tela Óleo/lienzo 126 × 125 cm

«Per a mi és impossible pintar la totalitat. Crec que pintant la fragmentació ens acostem més a la realitat. La meua pintura es decanta, en certa manera, al caos, al desordre». Amb aquestes paraules, Juan José Barberá Zamora (València, 1954) expressava les característiques de la seua pintura narrativa, a mitjan camí entre l'expressionisme abstracte i la figuració clàssica.

En l'obra de Barberá, la figura humana, i concretament la dona, exerceix un paper essencial, en una obra en la qual els elements descriptius desapareixen i la composició queda supeditada a l'element principal: els personatges que ocupen l'espai amb la seua potent volumetria i la importància de la matèria cromàtica. Amb això, les figures oscil·len en un joc constant d'horizontals i verticals en una formulació estàtica constant de les figures que generen una aparença estètica de rerefons abstracte i un sobri cromatisme decorativista, en el qual destaca el gris i l'òxid com a vehicles de color.<sup>31</sup>

*Personatges en gris i òxid* i *Gent de Teatre* (1979-1981) formen la sèrie d'obres que Barberá va realitzar durant la seua beca Alfons Roig per a artistes plàstics de la Diputació, fonamental en la seua trajectòria artística i la seua formació, que

«Para mí es imposible pintar la totalidad. Creo que pintando la fragmentación nos acercamos más a la realidad. Mi pintura se decanta, en cierta manera al caos, al desorden». Con estas palabras Juan José Barbera Zamora (València, 1954) expresaba las características de su pintura narrativa, a mitad camino entre el expresionismo abstracto y la figuración clásica.

En la obra de Barberá, la figura humana, y concretamente la mujer ejerce un papel esencial, en una obra en la que los elementos descriptivos desaparecen y la composición queda supeditada al elemento principal: los personajes que ocupan el espacio con su potente volumetría y la importancia de la materia cromática. Con ello, las figuras oscilan en un constante juego de horizontales y verticales en una constante formulación estática de las figuras que generan una apariencia estética de trasfondo abstracto y un sobrio cromatismo decorativista, en el que destaca el gris y el óxido como vehículos de color.<sup>31</sup>

*Personajes en gris y óxido* y *Gentes de Teatro* (1979-1981), forman la serie de obras que Barberá realizó durante su beca Alfons Roig para artistas plásticos de la Diputación, fundamental en su trayectoria artística y su formación, que

30 Francisco Bolinches Mahiques, de Xàtiva: dibuix, pintura, escultura. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 1995.

Francisco Bolinches, obra inèdita en col·leccions privades: [Museu de l'Almodí, del 27 d'abril al 30 de maig de 2007], Xàtiva, 2007.

31 ALBA, Ester, «La pintura en depósito: obras académicas y de la Diputación en el Gobierno Civil», en: *Iglesia y Palacio del Temple. Síntesis de Arte e Historia*. València: Del Sènia al Segura, 2008, p. 283.

30 Francisco Bolinches Mahiques de Játiva: dibuix, pintura, escultura. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 1995.

Francisco Bolinches, obra inèdita en col·leccions privades: [Museu de l'Almodí del 27 d'abril al 30 de maig de 2007], Xàtiva, 2007.

31 ALBA, Ester, «La pintura en depósito: obras académicas y de la Diputación en el Gobierno civil», en: *Iglesia y Palacio del Temple. Síntesis de Arte e Historia*. Valencia: Del Sènia al Segura, 2008, p. 283.

ampliaria amb la concessió de la beca Velázquez de l'Ajuntament de València per a realitzar una estada a Madrid entre 1981 i 1982.

ampliaría con la concesión de la beca Velázquez del Ayuntamiento de València para realizar una estancia en Madrid entre 1981 y 1982.



Carmen Mateu Guiot (Alaquàs, 1944)

*Hores grates* *Horas gratas* (1968)

Oli/fusta Óleo/madera 69 × 70,5 cm

Quan Nochlin plantejava com a gran interrogant per què no hi havia grans dones en la història de l'art, en realitat feia al·lusió a la seua absència en els grans llibres de text, i plantejava la necessitat d'investigar i tornar a escriure la història de l'art, que, mutilada, requeria una labor arqueològica de recuperació de noms, producció i prestigi de les dones artistes.<sup>32</sup> Una indagació que no podia ser parcial, ni excloent, sinó que requeria el compromís per integrar-les en la narració de la qual van ser excloses i entendre les coordenades socials i culturals que van haver d'enfrontar.

Al llarg de la història de les beques o pensions promogudes per la Diputació de València, van ser moltes les dones que van concursar i moltes les que van obtindre el guardó, i la primera va ser Aurora Valero (Alboraya, 1940) el 1961. La dècada dels seixanta del segle XX va experimentar l'eclosió d'un fenomen espectacular: les dones van acaparar els primers llocs en els concursos de la Diputació en les diferents seccions; el 1966, Josefina Inglés va obtindre la pensió de Pintura en la secció de Paisatge; el 1968, Ángeles Marco ho fa en la secció d'Escultura, i Carmen Mateu Guiot en la secció de Figura.<sup>33</sup>

Contemplar i analitzar l'obra de Carmen Mateu (Alaquàs, 1944) —i la d'altres dones artistes— juntament amb la dels artistes homes que van estudiar i van treballar amb elles, ens permet investigar sense caure en els perills d'un discurs excloent i aplicar-lo a tota la història de l'art. Un d'aquests perills passa per estigmatitzar les dones artistes, les quals se sol associar al vincle de la llar i al domini masculí, que exerceixen la seua activitat creativa sota l'estigma del taller familiar. En aquesta lectura, a la dona artista se li negava el relat «heroic», i aquelles que van aconseguir ser professionals [Sofonisba Anguissola (1532/5-1625), Judith Leyster (1609-1660), Angelica Kauffman (1741-1807), Vigée-Lebrun (1755-1842)] van ser «tradicionalment considerades com a excepcions en apropiarse ac-

Cuando Nochlin planteaba como gran interrogante el por qué no había grandes mujeres en la historia del arte, en realidad hacía alusión a su ausencia en los grandes libros de texto, y planteaba la necesidad de investigar y volver a escribir la historia del arte, que mutilada, requería de la labor arqueológica de recuperación de nombres, producción y prestigio de las mujeres artistas.<sup>32</sup> Una indagación que no podía ser parcial, ni excluyente, sino que requería del compromiso por integrarlas en la narración de la que fueron excluidas y entender las coordenadas sociales y culturales que tuvieron que enfrentar.

A lo largo de la historia de las becas o pensiones promovidas por la Diputación de Valencia, fueron muchas las mujeres que concursaron y muchas las que obtuvieron el galardón, siendo la primera de ellas Aurora Valero (Alboraya, 1940), en 1961. La década de los 60 del siglo XX experimentó la eclosión de un espectacular fenómeno: las mujeres acapararon los primeros lugares en los concursos de la Diputación en las distintas secciones: en 1966 Josefina Inglés obtuvo la pensión de pintura en la sección de paisaje, en 1968 Ángeles Marco lo hace en la sección de escultura y Carmen Mateu Guiot en la sección de figura.<sup>33</sup>

Contemplar y analizar la obra de Carmen Mateu (Alaquàs, 1944) —y la de otras artistas— junto a las de los artistas hombres que estudiaron y trabajaron junto a ellas, nos permite investigar sin caer en los peligros de un discurso excluyente y aplicarlo a toda la historia del arte. Uno de esos peligros pasa por estigmatizar a las mujeres artistas, a las que se suele asociar al vínculo del hogar y al dominio masculino, que ejercen su actividad creativa bajo el estigma del taller familiar. En esta lectura a la mujer artista se le negaba el relato «heroico» y aquellas que consiguieron ser profesionales [Sofonisba Anguissola (1532/5-1625), Judith Leyster (1609-1660), Angelica Kauffman (1741-1807), Vigée-Lebrun (1755-1842)] fueron «tradicionalmente consideradas como excepciones al apropiarse

32 NOCHLIN, Linda. «Why Have There Been No Great Women Artists?» en *Women, art and power: and other essays*, Icon, Oxford, 1989, pp. 147-158.

33 FERRER, Mireia, «Dones artistes en la Diputació. Noves narratives entorn de l'art contemporani», *Memòria de la Modernitat*, 2017, p. 178.

32 NOCHLIN, Linda. «Why have there been no great women artists?» en *Women, art and power: and other essays*, Icon, Oxford, 1989, pp. 147-158.

33 FERRER, Mireia, «Mujeres artistas en la Diputación. Nuevas narrativas en torno al arte contemporáneo», *Memoria de la Modernidad*, 2017, p. 178.

titutds poc freqüents en el seu sexe». <sup>34</sup> Això resulta substancial si atenem la mitificació progressiva de l'artista com a figura èpica cultural, la trajectòria de la qual és narrada a través de relats grandiloqüents en els quals la genialitat artística discorre paral·lela a l'aventura del viatge d'aprenentatge, premis i guardons, a l'ascens social i a la consagració de l'èxit personal.

Un acostament a la realitat de les motivacions personals de dones artistes, com Carmen Mateu, en la concurrència als concursos de pensionat, esquinça el vel que separava les narracions maniquees abans enunciades.

«La necessitava... per allò dels viatges»: <sup>35</sup> amb aquesta contundència i senzillesa Carmen Mateu ens mostra idèntics motius que movien el seu interès per promocionar-se, estudiar, investigar, conèixer, viatjar, contemplar, experimentar i créixer artísticament.

La pensió li va oferir la possibilitat de viatjar —de fet, esgota les dues pròrrogues establides— i de conèixer els nous llenguatges artístics de París, Marsella i Nova York, com reflecteixen les seues obres *Montmartre* i *Músics a Central Park*, mentre que en la seua obra *Obrers* (1970, última pròrroga) manté reminiscències de l'obra de Pérez Contel.

En les *Hores grates* (1968), Carmen Mateu ens mostra les relacions femenines a l'interior d'una llar. Les seues dones no apareixen individualitzades, monumentalitzades a través de la plasmació dels seus cossos nus o insinuats sota la fina vestidura. El seu retrat és el de la quotidianitat, el de la narració pausada que reflecteix l'univers femení des de l'àmbit relacional, en el qual els llaços d'afecte, familiars i d'amistat, cohabitaven en el mateix espai, en el qual el foc li atorga un caràcter ancestral, quasi mític i atemporal. Amb això, la inserció en l'escena artística de les dones, la seua incorporació al relat de la història de l'art, ofereix també la possibilitat d'entendre quina força de transformació van exercir les dones artistes a través del seu art, canviant la manera d'expressar i de relatar, però sobretot de representar i retratar la dona.

actitudes poco frecuentes en su sexo». <sup>34</sup> Esto resulta sustancial si atendemos a la progresiva mitificación del artista como figura épica cultural, cuya trayectoria es narrada a través de relatos grandilocuentes en los que la genialidad artística discurre paralela a la aventura del viaje de aprendizaje, premios y galardones, al ascenso social y a la consagración del éxito personal.

Un acercamiento a la realidad de las motivaciones personales de mujeres artistas, como Carmen Mateu, en la concurrència a los concursos de pensionado, rasga el tupido velo que separaba las narraciones maniqueístas antes enunciadas.

«La necesitaba ... por aquello de los viajes»: <sup>35</sup> con esta contundencia y sencillez Carmen Mateu nos muestra idénticos motivos que movían su interés por promocionarse, estudiar, investigar, conocer, viajar, contemplar, experimentar y crecer artísticamente.

La pensión le ofreció la posibilidad de viajar —de hecho, agota las dos prórrogas establecidas— y de conocer los nuevos lenguajes artísticos de París, Marsella y New York, como reflejan sus obras *Montmartre* y *Músicos en Central Park*, mientras que en su obra *Obreros* (1970, última pròrroga) mantiene reminiscencias de la obra de Pérez Contel.

En las *Horas Gratas* (1968), Carmen Mateu nos muestra las relaciones femeninas en el interior de un hogar. Sus mujeres no aparecen individualizadas, monumentalizadas a través de la plasmación de sus cuerpos desnudos o insinuados bajo el fino ropaje. Su retrato es el de la cotidianidad, el de la narración pausada que refleja el universo femenino desde el ámbito relacional, en el que los lazos de afecto, familiares y de amistad cohabitaban en el mismo espacio, en el que el fuego le otorga un carácter ancestral, casi mítico y atemporal. Con ello, la inserción en la escena artística de las mujeres, su incorporación al relato de la historia del arte, ofrece también la posibilidad de entender qué fuerza de transformación ejercieron las mujeres artistas a través de su arte, cambiando la manera de expresar y de relatar, pero sobre todo de representar y retratar a la mujer.



Joaquim Michavila Asensi (L'Alcora, 1926 - Albalat dels Tarongers, 2016)

*Planxadora* *Planxadora* (1954)

Oli/tela Óleo/lienzo 140 × 87 cm

El tema de la planxadora o de la bugadera havia sigut recurrent en el realisme de crítica social del segle XIX, concretament tractat per Honoré Daumier (Marsella, 1808 - Valmon-

El tema de la planxadora o de la lavandera había sido recurrente en el realismo de crítica social del siglo XIX, concretamente tratado por Honoré Daumier (Marsella, 1808-

34 ALONSO, M. Victoria, «El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español», I + G 2014. Aportaciones a la Investigación sobre Mujeres y Género, 2014, pp. 26.

35 *Las Provincias*, 9 de març de 1968 [Cit., FERRER 2017: 174].

34 ALONSO, M. Victoria, «El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español», I + G 2014. Aportaciones a la Investigación sobre Mujeres y Género, 2014, pp. 26.

35 *Las Provincias*, 9 marzo 1968 [Cit., FERRER 2017: 174].

dois, 1879), el 1863 (*La bugadera*, Museu d'Orsay de París), el qual retrata les classes humils franceses a través de la captació del dur treball que fan. Per a Daumier, la seua bugadera, que puja les escales amb la seua filla, des del riu Sena al final de la jornada, amb aparença robusta, mereix ser mostrada com una heroïna, un «monument a l'honradesa» com a reflex de la classe treballadora i com a mare, alhora. Amb un llenguatge artístic diferent, anys més tard, els pintors de l'impressionisme i del postimpressionisme recolliran la temàtica de la dona treballadora captada en l'instant de l'execució de les seues pesades tasques. Així, Edgar Degas, en *Les planxadores* (cap a 1884) i en *La bugadera* (1874) reflectia la duresa de la vida de les dones i el treball esforçat i costós de les planxadores que encorben l'esquena, símbol de la penúria física i vital.

La peculiar iconografia femenina de la planxadora es mantindrà en el segle XX. *La planxadora* (1904, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York), és potser una de les obres més significatives de Pablo Picasso, en el seu període blau, carregat de melancolia i de temes ombrívols i de gran simbolisme. De Degas va prendre la presentació dels cossos femenins en situació d'esforç, soles en una ambientació domèstica de pobresa, soledat i silenci.

Aquesta tendència és la que recull Michavila. Una pintura que, realitzada el 1954, beu de Degas i de Picasso. El moment triat no és el de la captació de l'esforç en l'execució del dur treball realitzat, sinó l'interior domèstic, de clamorosa desolació i tristesa. La dona en camisó rosa, seu abatuda en la cadira, descansant de les pesades tasques domèstiques, alhora que recolza el braç sobre la taula en la qual una camisa d'home apareix a mig planxar. El tractament de l'anatomia és un recurs per mitjà del qual es pot comunicar la profunda soledat de la dona i el fastig d'una vida incompleta, i amb això aconseguir l'objectiu de transmetre el silenci i la soledat de la pobresa i d'una vida reclosa en la llar i condemnada a la repetició de les tasques domèstiques.

Format a l'Escola de Belles Arts de València, Michavila, de manera primerenca, es mostra com un pintor inquiet que, després de la seua primera formació en l'art figuratiu, prompte evolucionarà cap a l'abstracció pictòrica. Michavila obté la pensió en la secció de Pintura el 1953. Les obres de la seua primera etapa pictòrica, entre 1952 i 1960, són les d'un jove artista que indaga i inicia una cerca indecisa, d'indefinicions estètiques, abans d'aconseguir el seu propi camí. En aquesta primera època, els paisatges dominaven les seues pintures, i les seues pintures es desenvolupen en un marc encara estrictament figuratiu.<sup>36</sup>

Valmondois, 1879), en 1863 (*La Blanchisseuse*, Museo de Orsay de París), en el que retrata a las clases humildes francesas a través de la captación del duro trabajo que desempeñan. Para Daumier, su lavandera que asciende las escaleras, junto a su hija, desde río Sena al final de la jornada, con apariencia robusta, merece ser mostrada como una heroína, un «monumento a la honradez» como reflejo de la clase trabajadora y como madre, al tiempo. Con un lenguaje artístico diferente, años más tarde, los pintores del impresionismo y del postimpresionismo, recogerán la temática de la mujer trabajadora captada en el instante de la ejecución de sus pesadas tareas. Así, Edgar Degas, en *Las planchadoras* (hacia 1884) y en *La Lavandera* (1874) reflejaba la dureza de la vida de las mujeres y el esforzado y costoso trabajo de las planchadoras que encorvan su espalda, símbolo de la penuria física y vital.

La peculiar iconografía femenina de la planchadora se mantendrá en el siglo XX. *La Repasseuse* (1904, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York) es quizá una de las obras más significativas de Pablo Picasso, en su periodo azul, cargado de melancolía y de temas sombríos y de gran simbolismo. De Degas tomó la presentación de los cuerpos femeninos en situación de esfuerzo, solas en una ambientación doméstica de pobreza, soledad y silencio.

Esta tendencia es la que recoge Michavila. Una pintura que, realizada en 1954, bebe de Degas y de Picasso. El momento elegido no es el de la captación del esfuerzo en la ejecución del pesado trabajo realizado, sino el interior doméstico, de clamorosa desolación y tristeza. La mujer en camión rosa, se sienta abatida en la silla, descansando de las pesadas tareas domésticas, al tiempo que apoya su brazo sobre la mesa en la que una camisa de hombre aparece a medio planchar. El tratamiento de la anatomía es un recurso a través del que comunicar la honda soledad de la mujer y el hastío de una vida incompleta, consiguiendo con ello el objetivo de transmitir el silencio y la soledad de la pobreza y de una vida recluida en el hogar y condenada a la repetición de las tareas domésticas.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, Michavila, de manera temprana, se muestra como un pintor inquieto, que tras su primera formación en el arte figurativo, pronto evolucionaría hacia la abstracción pictórica. Michavila obtuvo la pensión en la sección de pintura en 1953. Las obras de su primera etapa pictórica, entre 1952 y 1960, son las de un joven artista que indaga e inicia una búsqueda indecisa, de indefiniciones estéticas, antes de alcanzar su propio camino. En esta primera época, los paisajes dominaban sus pinturas, y sus pinturas se desarrollan en un marco todavía estrictamente figurativo.<sup>36</sup>



Joan Genovés Candell (València, 1930)

*Neteja Aseo* (1952)

Oli/tela Óleo/lienzo 104 × 87 cm

36 FORMENT, Albert: «Ximo Michavila, 50 anys de pintura», Fundació Bancaixa. (Consultat l'1 de gener de 2019).

36 FORMENT, Albert: «Ximo Michavila, 50 anys de pintura.» Fundació Bancaixa". (Consultado 1 de enero 2019).

La plasmació de nous assumptes, en els quals la dona abandonava l'estereotip que l'encotillava com a objecte de bellesa i contemplació, irromp de manera gradual al llarg del segle XX. En aquest fenomen és necessari indagar la influència que les dones artistes que consoliden la seua presència en els espais artístics, culturals i ideològics, van tindre en generar nous discursos i plantejar-se no sols els assumptes tradicionals i la manera de representar-los formalment, sinó també els llenguatges d'avantguarda i els nous temes a ells associats.

Joan Genovés (València, 1930), format en la tradició acadèmica, concretament, en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles, va mostrar des de l'inici de la seua trajectòria artística un esperit inquiet i compromés amb la renovació de l'art espanyol, com també convençut de la capacitat i la funció transformadora de l'art i de l'artista en societat. Aquest compromís el va portar a participar i formar part dels col·lectius més significatius de l'art espanyol de postguerra com: Los Siete (1949), el Grup Parpalló (1956) i Grupo Hondo (1960).

Com en les seues obres *Els Cirialots* (1951-2), *Jove asseguda* (1951) o *Les segovianes* (1951), o les realitzades durant el seu període com a pensionat de la Diputació de València, *Agençament* (1952) és una pintura matèrica, en la qual dins de la figuració introdueix aspectes de modernitat a través de la volumetria quasi escultòrica atorgada a les figures i un cert geometrisme en la composició.<sup>37</sup>

L'obra realitzada a Madrid, tal com resa la inscripció, no ens mostra paisatges descoberts, grans assumptes èpics, composicions arriscades i colpidores, sinó que, de nou, centra l'atenció en un interior domèstic, en la intimitat de la condició diària, en el qual el llenguatge no verbal actua amb la potència de la seua pinzellada contundent.

Els assumptes quotidians, el reflex de la vida diària, sense ostentacions grandiloqüents, són reflex de la mutació en la manera de representar la dona, alhora que l'home artista, que viatja, es forma i indaga, es preocupa per la realitat del seu entorn més pròxim, pel recolliment del familiar, per la vida senzilla i els gestos comuns que transcendeixen el temps i l'espai.



Joan Genovés Candel (València, 1930)

*Segovianas* *Segovianas* (1951)

Oli/tela Óleo/lienzo 54 x 47 cm

La incorporació de Genovés a les tendències pictòriques renovadores, en fundar el grup de Los Siete, el 1949, significaria l'inici d'una arrencada artística que es va veure potenciada amb l'obtenció de diverses beques i premis, com la pensió de paisatge de la Diputació de València, 1951. La pensió li va

La plasmación de nuevos asuntos, en los que la mujer abandonaba el estereotipo que la encorsetaba como objeto de belleza y contemplación, hace irrupción de manera paulatina a lo largo del siglo XX. En este fenómeno es necesario indagar la influencia que las mujeres artistas, que consolidan su presencia en los espacios artísticos, culturales e ideológicos, tuvieron al generar nuevos discursos y plantearse no solo los asuntos tradicionales y la manera de representarlos formalmente, sino también los lenguajes de vanguardia y los nuevos temas a ellos asociados.

Juan Genovés (València, 1930) formado en la tradición académica, concretamente, en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, mostró desde el inicio de su trayectoria artística un espíritu inquieto y comprometido con la renovación del arte español, así como convencido de la capacidad y función transformadora del arte y del artista en sociedad. Este compromiso le llevó a participar y formar parte de los colectivos más significativos del arte español de posguerra como: Los Siete (1949), el Grupo Parpalló (1956) y Hondo (1960).

Como en su obra *Els Cirialots* (1951-2), *Joven Sentada* (1951) o en *Las Segovianas* (1951), o las realizadas durante su período como pensionado de la Diputación de Valencia, *Aseo* (1952) es una pintura matérica, en la que dentro de la figuración introduce aspectos de modernidad a través de la volumetría casi escultórica otorgada a las figuras y cierto geometrismo en la composición.<sup>37</sup>

La obra realizada en Madrid, tal y como reza la inscripción, no nos muestra paisajes descubiertos, grandes asuntos épicos, composiciones arriesgadas y epatadoras, sino que, de nuevo, centra la atención en un interior doméstico, en la intimidad del aseo diario, en el que el lenguaje no verbal actúa con la potencia de su contundente pincelada.

Los asuntos cotidianos, el reflejo de la vida diaria, sin alardes grandilocuentes, son reflejo de la mutación en la manera de representar a la mujer, al tiempo que el hombre artista, que viaja, se forma e indaga, se preocupa por la realidad de su entorno más próximo, por el recogimiento de lo familiar, por la vida sencilla y los gestos comunes que trascienden el tiempo y el espacio.

La incorporación de Genovés a las tendencias pictóricas renovadoras, fundando el grupo de Los Siete, en 1949, supondría el inicio de un despegue artístico que se vio potenciado con la obtención de diversas becas y premios, como la pensión de paisaje de la Diputación de Valencia, 1951. La pensión le per-

37 ALBA, Ester, «La identitat valenciana: compromís social i polític», *Memòria de la Modernitat*, València: Diputació de València, 2017, p. 256-257.

37 ALBA, Ester, «La identidad valenciana: compromiso social y político», *Memoria de la Modernidad*, Valencia: Diputación de Valencia, 2017, p. 256-257.

permetre viatjar i recórrer diversos escenaris, entre els quals destaquen Madrid i Segòvia, interessat per captar la realitat social i la idiosincràsia dels pobles.

En la seua obra *Segovianes*, que manté el primitivisme de la composició i la geometrització de les figures que, juxtaposades en un escenari urbà il·legible, recorda la pintura romànica, al mateix temps que la pinzellada vibrant i empastada no sols atorga rugositat quasi tàctil a la tela, sinó que a més li dona l'excel·lència d'un mosaic modern, confeccionat amb la matèria del color.

Des del punt de vista iconogràfic, Genovés retrata un grup de tres dones segovianes, vestides amb l'abillament tradicional, com la mantellina de mitja lluna brodada, els galons metàl·lics que llueix el manteu, el davantal i el gipó. Amb aquesta obra l'artista experimenta amb llenguatges formals innovadors i moderns que s'acosten a un neoprimitivisme, alhora que utilitza un assumpte tradicional des del huit-cents: la representació dels tipus populars.

Efectivament, amb el desenvolupament de la revolució industrial i el desmantellament de l'economia rural i d'interior, es va generar un interès per representar els costums populars: festes, tradicions, indumentària, en el que es coneix com a regionalisme o pintura costumista. Una pintura que no sols va ser plantejada pels artistes locals, sinó que, a vegades, la mirada va estar contaminada per la fixació de certs tòpics o clichés derivats de la literatura de viatges del XIX, en la qual els viatgers romàntics europeus: poetes, escriptors i pintors, que es van acostar a les nostres terres, relataven i retrataven la peculiaritat i la riquesa de les escenografies peninsulars i els tipismes tradicionals de cada lloc.<sup>38</sup>

En aquesta construcció cultural i visual, el paper atorgat a la dona de nou va ser el de dona-objecte, símbol de bellesa i convertida en prototip d'una idea concreta associada al lloc, al seu paisatge, a les seues tradicions i manera de vestir, habitar i viure. Així la dona representada amb la indumentària tradicional es convertia en sinècdoque visual de la identitat global d'una regió concreta, eliminant la personalitat individual per a aconseguir la categoria del col·lectiu, com un element pintoresc, quasi decoratiu.

mitió viajar y recorrer varios escenarios, entre los que destaca Madrid y Segovia, interesado por captar la realidad social y la idiosincrasia de los pueblos.

En su obra *Segovianas*, que mantiene el primitivismo de la composición y la geometrización de las figuras que juxtapuestas en un escenario urbano ilegible, recuerda a la pintura románica, al tiempo que la pincelada vibrante y empastada no solo otorga rugosidad casi táctil al lienzo, sino que además le da la prestancia de un mosaico moderno, confeccionado con la materia del color.

Desde el punto de vista iconográfico, Genovés retrata a un grupo de tres mujeres segovianas, vestidas con el atuendo tradicional, como la mantilla de casco bordada, la galonería metálica que luce el manteo, el delantal y el jubón. Con esta obra el artista, experimenta con lenguajes formales innovadores y modernos que se acercan a un neo-primitivismo, al tiempo que utiliza un asunto tradicional desde el ochocientos: la representación de los tipos populares.

Efectivamente, con el desarrollo de la revolución industrial, el desmantelamiento de la economía rural y de interior, se generó un interés por representar las costumbres populares: fiestas, tradiciones, indumentaria, en lo que se conoce como regionalismo o pintura costumbrista. Una pintura que no solo fue planteada por los artistas locales, sino que, en ocasiones, la mirada estuvo contaminada por la fijación de ciertos tópicos o clichés derivados de la literatura de viajes del XIX, en la que los viajeros románticos europeos: poetas, escritores y pintores, que se acercaron a nuestras tierras, relataban y retrataban la peculiaridad y riqueza de las escenografías peninsulares y los tipismos tradicionales de cada lugar.<sup>38</sup>

En esta construcción cultural y visual, el papel otorgado a la mujer, de nuevo fue el de mujer-objeto, símbolo de belleza y convertida en prototipo de una idea concreta asociada al lugar, a su paisaje, a sus tradiciones y forma de vestir, habitar y vivir. Así la mujer representada con la indumentaria tradicional se convertía en sinécdoque visual de la identidad global de una región concreta, eliminando la personalidad individual para alcanzar la categoría de lo colectivo, como un elemento pintoresco, casi decorativo.

## La imatge de la dona: de la pintura d'història al costumisme La imagen de la mujer: de la pintura de historia al costumbrismo



Ignacio Pinazo Camarlench (València, 1849 - Godella, 1916)

*Les filles del Cid abandonades en el bosc* *Las hijas del Cid abandonadas en el bosque* (1879)

Oli/tela Óleo/lienzo - 207 × 144 cm

38 REYERO, Carlos, FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800 - 1910*. Cátedra, 1995. CABAÑAS, M., LÓPEZ-YARTO, A.; RINCÓN, W., *El Arte y el viaje*, Madrid: CSIC, 2011.

38 REYERO, Carlos, FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800 - 1910*. Cátedra, 1995 ed. CABAÑAS, M., LÓPEZ-YARTO, A.; RINCÓN, W., *El Arte y el viaje*, Madrid: CSIC, 2011.





En aquesta obra, Pinazo treballa la composició amb un erotisme i una sensualitat refinats, entre el naturalisme i el simbolisme finisecular, en una escena que prolonga l'erotització del cos femení habitual en el huit-cents europeu a través d'una plèthora d'ofèlies, afrodites o els sempiterns temes de Leda i el Cigne o Psique i Cupido. Es tracta d'una obra en la qual Pinazo incorpora la modernitat apresada durant la seua estada com a pensionat a Roma, i és «un dels nus femenins més suggeridors que fins llavors s'havien mostrat en tota la pintura espanyola de la història».<sup>42</sup> Un tema de pintura d'història, en el qual prima l'estudi dels dos nus femenins, en què Pinazo mostra el seu domini del tema tractat amb gran naturalisme i un simbolisme elegant i refinat, passant el relat històric a un segon pla enfront de la bellesa corporal i els valors plàstics d'una obra de gran refinament i delicadesa en els detalls: vestimenta, paisatge, etc.

La mirada moderna de Pinazo transcendeix, com hem assenyalat, el merament plàstic, per a oferir una manera diferent de narrar l'episodi històric de la vexació femenina. El tema havia sigut recurrent en les Exposicions nacionals. El 1871, Dióscoro Teófilo Puebla Tolín (Melgar, 1831 - Madrid, 1901) va presentar aquest mateix assumpte de la violació de les filles del Cid, amb el subtítol «Dones apallissades per dos cavallers que fugen lluny», en el qual destaca el tractament amanerat, d'una dolçor excessiva, del fet violent. En aquesta tela, el pintor posa l'accent en el gest desconsolat de la jove davant la humiliació que la deshonra havia de comportar a la seua família, més que en l'acte d'extrema violència patida. Anys abans, el 1862, el murcià Domingo Valdivieso i Fernández Henarejos (Mazarrón, 1830 - Madrid, 1872) va ser guardonat en l'Exposició Nacional de Belles Arts amb la medalla de 3a classe per l'obra *Les filles del Cid*, en la qual la influència romàntica, concretament de les obres de Delacroix, estava present, i era una mera excusa per a recrear-se en el cos nu i erotitzat de les dones, sense alçar les alarmes de la hipòcrita doble moral burgesa.<sup>43</sup> Per contra, en l'obra de Pinazo, l'erotisme, encara que continua estant present, mostra amb major captació psicològica el mal patit per les joves i l'expressa violència de l'acció. Els cossos són tractats com acadèmies de nu, però sense recrear-se en la sexualitat dels cossos, que retorçuts de dolor es mostren d'esquena, amb un tractament anatòmic pròxim a l'Odalisca d'Ingres, o de front, i és en aquest últim on l'erotisme de les formes nues i el gest de patiment de la jove acompanyen el gest dels braços lligats als troncs dels arbres en un erotisme latent, que abandona la suavitat en el tractament de la història per a endinsar-se en l'horror experimentat per les joves.

En esta obra, Pinazo trabaja la composición con un refinado erotismo y sensualidad, entre el naturalismo y el simbolismo finisecular, en una escena que prolonga la erotización del cuerpo femenino habitual en el ochocientos europeo a través de una plèthora de ofelias, afroditas o los sempiternos temas de Leda y el Cisne o Psique y Cupido. Se trata de una obra en la que Pinazo incorpora la modernidad aprendida durante su estancia como pensionado en Roma, siendo «uno de los desnudos femeninos más sugerentes que hasta entonces se habían mostrado en toda la pintura española de la historia».<sup>42</sup> Un tema de pintura de historia, en el que lo que prima es el estudio de los dos desnudos femeninos, en los que Pinazo muestra su dominio del tema tratado con gran naturalismo y un simbolismo elegante y refinado, pasando el relato histórico a un segundo plano frente a la belleza corporal y los valores plásticos de una obra de gran refinamiento y delicadeza en los detalles: vestimenta, paisaje, etc.

La mirada moderna de Pinazo trasciende, como hemos señalado, lo meramente plástico, para ofrecer una manera diferente de narrar el episodio histórico de la vejación femenina. El tema había sido recurrente en las Exposiciones nacionales. En 1871, Dióscoro Teófilo Puebla Tolín (Melgar, 1831- Madrid, 1901) presentó este mismo asunto de la violación de las hijas del Cid, con el subtítulo «Mujeres apaleadas por dos caballeros que huyen lejos», en el que destaca el tratamiento amanerado, de excesiva dulzura, del hecho violento. En este lienzo, el pintor pone el acento en el gesto desconsolado de la joven ante la humillación que la deshonra había de suponer a su familia, más que en el acto de extrema violencia padecida. Años antes, en 1862, el murciano Domingo Valdivieso y Fernández Henarejos (Mazarrón, 1830- Madrid, 1872) fue galardonado en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la medalla de 3.a clase por la obra *Las hijas del Cid*, en la que la influencia romántica, concretamente de las obras de Delacroix, estaba presente, siendo una mera excusa para recrearse en el cuerpo desnudo y erotizado de las mujeres, sin levantar las alarmas de la hipócrita doble moral burguesa.<sup>43</sup> Por contra, en la obra de Pinazo, el erotismo aunque sigue estando presente, muestra con mayor captación psicológica el daño sufrido por las jóvenes y la expresa violencia de la acción. Los cuerpos son tratados como academias de desnudo, pero sin recrearse en la sexualidad de los cuerpos, que retorcidos de dolor se muestran de espaldas, con un tratamiento anatómico cercano a la *Odalisca* de Ingres, o de frente, siendo en este último en el que el erotismo de las formas desnudas y el gesto sufriente de la joven acompañan el gesto de los brazos atados a los troncos de los árboles en un latente erotismo, que abandona la suavidad en el tratamiento de la historia para adentrarse en el horror experimentado por las jóvenes.

<sup>42</sup> PÉREZ ROJAS, F.J., *El desnudo en la obra de Ignacio Pinazo*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2017.

<sup>43</sup> PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980; ARNÁIZ, J. M. (dirs.), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, vol. XI, Madrid: Antiquaria, 1988.

<sup>42</sup> PÉREZ ROJAS, F.J. *El desnudo en la obra de Ignacio Pinazo*, Consorci de Museus de la Comunitat valenciana, 2017.

<sup>43</sup> PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980; ARNÁIZ, J. M. (dirs.), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, vol. XI, Madrid, Antiquaria, 1988.



Amadeo Roca Gisbert (València, 1905-1999)

*La Model amb mantellina* *La Modelo con mantilla* (1928)

Pastel 63 × 53 cm

«La xiqueta ha de pintar també, i ja llà va anar ella! Rafael, Velázquez, Murillo, amagueu-vos, vau ser uns miserables pintors de darreres de calesses. La xiqueta ha de llegir, i aquest és el pas difícil; *El jueu errant*, *Els misteris de París*, *Matilde*, *Els set pecats capitals*, *Emília*, *Les memòries d'un ajudant de cambra*, *d'un metge*, *d'un boig* i no sé de qui més; i per a acabar prompte, llig tot allò que diuen que hui hom ha de saber amb detall per a alternar amb la gent; (...) La xiqueta aprén francès: no faltaria sinó! (...) Inclínada naturalment la jove *Literata* a les paraules altisonants i campanudes, diu per a expressar admiració i espant «que s'ha quedat peripatètica»; per a dir a un jovenet que és molt galant, li diu *filantròpic*, i el pobre xic que [dit de passada] tampoc no és una àguila, se'n va ple de goig per haver sentit una paraula tan falaguera [que està molt lluny d'entendre] dels llavis de la seua adorada.» (S. C., *La Il·lustració*, 1851:136).<sup>44</sup>

Enfront dels avanços socials del segle XIX i dels drets de la dona, la societat burgesa del huit-cents va reaccionar de vegades amb virulència i de manera irònica i satírica va caricaturitzar la dona amb interessos intel·lectuals. De la mà del costumisme, s'anirà construint gradualment la imatge de la dona com a símbol de la bellesa, convertida en objecte fetitxe i anul·lada la seua capacitat com a subjecte per a aspirar a alguna cosa més que a ser contemplada. De les *majas goyescas* a la model amb mantellina d'Amadeu Roca, l'etern femení es manté immutable en un poc més d'un segle, en el qual l'art, com a reflex de les realitats socials contemporànies, va mostrar un punt de vista exclusivament masculí, que haurà d'enfrontar-se al qüestionament plantejat per la mirada femenina sobre la pròpia identitat.

La model d'Amadeu Roca es vesteix amb mantellina i falda, i deixa el pit nu com a icona de l'erotització del cos de la dona. El seu model no mostra la mirada intimista d'altres artistes cap a la dona que exerceix la professió de model, bé a les sales de les escoles de belles arts, bé al taller de l'artista. La seua mirada converteix la model en un subjecte passiu, sexualitzat sota la mirada del pintor. El seu rostre, de mirada profunda i penetrant, és el d'una *femme fatale* perversa, coneixedora del poder destructiu de la seua sexualitat, símbol de la bellesa maledida. Amb això, se li negava a la dona el dret a ser alguna cosa més. La moda de l'arquetip de la *femme fatale*, que sorgeix en la literatura i l'art del final del segle XIX com a reacció a la progressiva

«La niña ha de pintar también, y ¡aquí fue ella! Rafael, Velázquez, Murillo, escondeos, fuisteis unos miserables pintores de traseras de calesín. La niña ha de leer, y este es el paso difícil; *El Judío Errante*, *Los Misterios de París*, *Matilde*, *Los Siete pecados Capiales*, *Emilia*, *Las Memorias de un ayuda de Cámara*, *de un médico*, *de un Loco* y no sé de quien más; y para acabar pronto, lee todo cuanto dicen que hoy debe tener uno al dedillo para alternar con las gentes; (...) La niña aprende francés: ¡no faltaba más! (...) Inclínada naturalmente la joven *Literata* a las palabras altisonantes y campanudas, dice para expresar admiración y espanto «que se ha quedado peripatética»; para decir a un mocito que es muy galante, le llama *filantrópico*, y el pobre muchacho que [dicho sea de paso] tampoco es un águila, váse enchido de gozo por haber oído tan lisonjera palabra [que está muy lejos de entender] de los labios de su adorada.» (S. C., *La Ilustración*, 1851:136).<sup>44</sup>

Frente a los avances sociales del siglo XIX y de los derechos de la mujer, la sociedad burguesa del ochocientos reaccionó en ocasiones con virulencia y de manera irónica y satírica caricaturizó a la mujer con intereses intelectuales. De la mano del costumbrismo, se irá paulatinamente construyendo la imagen de la mujer como símbolo de la belleza, convertida en objeto fetiche y anulada su capacidad como sujeto para aspirar a algo más que a ser contemplada. De las *majas goyescas* a la modelo con mantilla de Amadeo Roca, el eterno femenino se mantiene inmutable en algo más de un siglo, en el que como reflejo de las realidades sociales contemporáneas el arte mostró un punto de vista exclusivamente masculino, que habrá de enfrentarse al cuestionamiento planteado por la mirada femenina sobre su propia identidad.

La modelo de Amadeo Roca se reviste de mantilla y falda, dejando el pecho desnudo, como icono de la erotización del cuerpo de la mujer. Su modelo no muestra la mirada intimista de otros artistas hacia la mujer que ejerce la profesión de modelo, bien en las salas de las escuelas de bellas artes, bien en el taller del artista. Su mirada convierte a la modelo en un sujeto pasivo, sexualizado bajo la mirada del pintor. Su rostro, de mirada profunda y penetrante, es el de una perversa *femme fatale* conocedora del poder destructivo de su sexualidad, símbolo de la *belleza maldita*. Con ello, se le negaba a la mujer el derecho a ser algo más. La moda del arquetipo de la *femme fatale*, que surge en la literatura y el arte de fines del siglo XIX como reac-

<sup>44</sup> Citado en GUTIÉRREZ, Raquel, «Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El costumbrismo en la Ilustración», *Anales*, 25, 2013, pp. 185-210.

<sup>44</sup> Citado en GUTIÉRREZ, Raquel, «Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El costumbrismo en la Ilustración», *Anales*, 25, 2013, pp. 185-210.

reivindicació de les dones d'un canvi de la seua posició en la societat, es va convertir en un *leitmotiv* repetit pels artistes fins a ben entrat el segle XX, de vegades de manera repetitiva sense que medie una reflexió profunda sobre l'assumpte plasmats, portats per la potent visualitat simbolista i decadentista de l'estereotip de la pèrfida *fin-de-siècle*.

«Dona, tu eres la porta del diable» (Tertulià)

Les aspiracions de llibertat i independència femenina van ser vistes com una amenaça a l'hegemonia masculina, un rebuig que juntament amb la visió sexualitzada del femení va generar la imatge d'una dona captivadora i perversa, encarnació del pecat, de l'atracció fatal, magnètica, per a les seues víctimes masculines, símbol de la mort, però especialment de la perdició, no sols per a l'home, sinó de vegades per a elles mateixes.

En la pintura espanyola, les obres de Manuel Benedito, Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres, Rafael de Penagos o Federico Beltrán són mostra de la construcció de l'estereotip de la dona espanyola en icona perversa d'una bellesa embriuada. Les seues dones, que beuen del mite de la *Carmen* de Merimée o de la de Bizet, la gitana seductora o la *maja*, són les d'ulls felins, enigmàtics i seductors, el símbol dels quals és la mantellina espanyola que cobreix el seu cap i emmarca la seua mirada penetrant d'ulls ametllats, o sobre els muscles deixa al descobert el bust nu.

Aquesta tradició és la que recull Amadeu Roca, que mostra la model ricament enjoiada, alhora que mostra entre les seues mans el llibre —potser un missal, per la seua xicoteta grandària o una nota o carta del seu amant—, del qual aparta la mirada meditatunda amb somriure enigmàtic. Un oxímoron visual que contrasta no sols amb la mantellina negra i la riquesa visual del collaret que porta com a únic adorn sobre el tors nu, que mostra sense vergonya, conscient del seu poder de seducció i que s'enquadra en la tradició dels perills de la dona il·lustrada.



Ricardo Zamorano Molina (València, 1923)

*Vestint la núvia* *Vistiendo a la novia* (1944)

Oli/tela Óleo/lienzo 140 × 150 cm

La mirada sobre la dona en l'àmbit quotidià es va tenir d'una ambientació regionalista en la qual les expressions de les tradicions es desfeien en l'anècdota o la curiositat. En l'àmbit valencià, l'horta i els llauradors, especialment les llauradores amb les seues coloristes indumentàries tradicionals, es van convertir en epítom de la singularitat del col·lectiu popular. El paisatge de l'horta, les seues architectures tradicionals: barraques, alqueries i masies, i els cultius característics van omplir les pintures de tota una època, en la qual el naturalisme i el luminisme, especialment en Pinazo i Sorolla, es van confirmar com a característiques de l'escola valenciana de pintura.

Les innovacions artístiques introduïdes durant la II República, el realisme socialista, el llenguatge d'avantguardes o l'*art-déco*, es van veure retallades amb la victòria franquista i el govern de la Dictadura, a partir del 1939. Reposades les pen-

ció a la progressiva reivindicació de las mujeres de un cambio de su posición en la sociedad, se convirtió en un *leitmotiv* repetido por los artistas hasta bien entrado el siglo XX, en ocasiones de manera repetitiva sin mediar una reflexión profunda sobre el asunto plasmado, llevados por la potente visualidad simbolista y decadentista del estereotipo de la pèrfida *fin-de-siècle*.

«Mujer, tú eres la puerta del diablo» (Tertuliano)

Las aspiraciones de libertad e independencia femenina fueron vistas como una amenaza a la hegemonía masculina, un rechazo que junto a la visión sexualizada de lo femenino generó la imagen de una mujer cautivadora y perversa, encarnación del pecado, de la atracción fatal, magnética, para sus víctimas masculinas, símbolo de la muerte, pero especialmente de la perdición, no solo para el hombre, sino en ocasiones para ellas mismas.

En la pintura española, las obras de Manuel Benedito, Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres, Rafael de Penagos, o Federico Beltrán son muestra de la construcción del estereotipo de la mujer española en icono perverso de una belleza hechizante. Sus mujeres, que beben del mito de la *Carmen* de Merimée o de la de Bizet, la gitana seductora o la *maja*, son las de ojos gatunos, enigmáticos y seductores, cuyo símbolo es la mantilla española que cubre su cabeza y enmarca su penetrante mirada de ojos rasgados, o sobre los hombros deja al descubierto el busto desnudo.

Esa tradición es la que recoge Amadeo Roca, quien muestra a la modelo ricamente enjoiada, al tiempo que muestra entre sus manos el libro —quizá un misal, por su pequeño tamaño o una nota o carta de su amante—, del que aparta la mirada meditatunda con sonrisa enigmática. Un oxímoron visual que contrasta no solo con la mantilla negra y la riqueza visual de la gargantilla que porta como único adorno sobre el talle desnudo, que muestra sin vergüenza, consciente de su poder de seducción y que se encuadra en la tradición de los peligros de la mujer ilustrada.

La mirada sobre la mujer en el ámbito cotidiano se tiñó de ambientación regionalista en la que las expresiones de las tradiciones se deshacían en la anécdota o la curiosidad. En el ámbito valenciano la huerta y los huertanos, especialmente las huertanas con sus coloristas indumentarias tradicionales se convirtieron en epítome de la singularidad del colectivo popular. El paisaje de la huerta, sus architectures tradicionales: barraques, alquerías y masías, y los cultivos característicos llenaron las pinturas de toda una época, en la que el naturalismo y el luminismo, especialmente en Pinazo y Sorolla, se confirmaron como características de la escuela valenciana de pintura.

Las innovaciones artísticas introducidas durante la II República, el realismo socialista, el lenguaje de vanguardias o el *art déco*, se vieron cercenadas con la victoria franquista y el gobierno de la Dictadura, a partir de 1939. Repuestas las

sions de la Diputació després del període d'autarquia següent a la contesa civil, els temes proposats retrocedirien cap a expressions d'un costumisme pictòric «passat de moda». Amb això s'apostava per un model artístic de tints regionalistes anquilosat en allò anecdòtic i en el discurs banal, sense èpica, denúncia social o mirada analítica.<sup>45</sup>

La Diputació va reprendre la convocatòria del concurs de la pensió de Pintura el 1942. L'art sorollista i les tendències regionalistes van ser recuperades en l'exposició «Dibuix, aquarela i gravat mediterrani 1839-1939» que el marquès de Lozoya va inaugurar el 1939, organitzada per la Delegació Provincial de Belles Arts de FET y de las JONS, amb obres de Gisbert, Pinazo, Cecili Pla, Sorolla i Benlliure. En aquest ambient d'exaltació dels temes costumistes, triomfarà la pintura de gènere inspirada en una horta valenciana edulcorada.

De fet, com a exercici per al concurs de pensionat, el 1944, Ricard Zamorano (València, 1923) realitza la composició *Vestint la núvia*, sota el lema o pseudònim Ali Babá. L'obra s'insereix en un interior domèstic, en el qual sobreixen els plats ceràmics sobre la paret de l'estança, el modest mobiliari rústic i l'espill que serveix de fons compositiu. En aquesta escena popular, Zamorano recull la tradició de vestir la núvia en un ambient familiar, envoltada de germanes i familiars. Les dones engalanades amb les seues millors sedes, habituals en la indumentària tradicional de valenciana, i amb els seus pentinats característics, vesteixen la núvia que porta colors més clars, i li col·loquen la mantellina sobre la pinta.

La composició alegre i festiva del moment ressalta davant la seriositat de la xica que amb la mirada perduda sembla pensar en el seu futur imminent. La contenció en la vestimenta s'imposa i es trasllada al conjunt del quadre, en el qual l'«acte de vestir» no es converteix en una excusa per a sexualitzar el cos de la dona, ni en pretext per a mostrar el cos nu o insinuat de la xica, sinó que el pintor es recrea en els detalls de l'escena: en el mobiliari i en els detalls de la indumentària.



Carmen Mateu Guiot (Alaquàs, 1944)

*Gents del Camp* *Gentes del Campo* (1968)

Oli/fusta Óleo/madera 50,5 × 59 cm

La mirada costumista té un altre vessant en què l'art es converteix en reflex de la vida quotidiana. El reflex de les relacions socials, familiars i dels vincles entre persones, des de la tradició o des del present, és una de les qüestions que es va desenvolupar amb la modernitat que va marcar l'esdevenir social dels canvis estructurals, especialment econòmics, que la contemporaneïtat va portar amb si.

pensiones de la Diputación, tras el periodo de autarquía tras la contienda civil, los temas propuestos retrocederían hacia expresiones de un «desnochado» costumbrismo pictórico. Con ello se apostaba por un modelo artístico de tintes regionalistas anquilosado en lo anecdótico y el discurso banal, sin épica, denuncia social o mirada analítica.<sup>45</sup>

La Diputación reanudó la convocatoria del concurso de la pensión de pintura en 1942. El arte sorollista y las tendencias regionalistas fueron recuperadas en la exposición «Dibujo, acuarela y grabado mediterráneo 1839-1939» que el marqués de Lozoya inauguró en 1939, organizada por la Delegación provincial de Bellas Artes de FET y de las JONS con obras de Gisbert, Pinazo, Cecilio Plá, Sorolla y Benlliure. En este ambiente de exaltación de los temas costumbristas, la pintura de género inspirada en una huerta valenciana edulcorada triunfará.

De hecho, como ejercicio para el concurso de pensionado, en 1944, Ricardo Zamorano (Valencia, 1923) realiza la composición *Vistiendo a la novia*, bajo el lema o pseudónimo de «Ali Baba». La obra se inserta en un interior doméstico, en el que sobresalen los platos cerámicos sobre la pared de la estancia, el modesto mobiliario rústico y el espejo que sirve de fondo compositivo. En esta escena popular, Zamorano recoge la tradición de vestir a la novia en un ambiente familiar, rodeada de hermanas y familiares. Las mujeres engalanadas con sus mejores sedas, habituales en la indumentaria tradicional de valenciana, y con sus peinados característicos, visten a la novia que porta colores más claros, colocándole la mantilla sobre la peineta.

La composición alegre y festiva del momento resalta ante la seriedad de la muchacha que con la mirada perdida parece pensar en su futuro inminente. El recato en la vestimenta se impone y se traslada al conjunto del lienzo, en el que el «acto de vestir» no se convierte en una excusa para sexualizar el cuerpo de la mujer, ni en pretexto para mostrar el cuerpo desnudo, o insinuarlo, de la muchacha, sino que el pintor se recrea en los detalles de la escena: en el mobiliario y en los detalles de la indumentaria.

La mirada costumbrista tiene otra vertiente, en la que el arte se convierte en reflejo de la vida cotidiana. El reflejo de las relaciones sociales, familiares y de los vínculos entre personas, desde la tradición o desde el presente es una de las cuestiones que se desarrolló con la modernidad que marcó el devenir social de los cambios estructurales, especialmente económicos, que la contemporaneidad trajo consigo.

<sup>45</sup> ALBA, Ester, «La identitat valenciana: compromís social i polític», en *Memòria de la Modernitat*, València: Diputació de València, 2017, pp. 255-56.

<sup>45</sup> ALBA, Ester, «La identidad valenciana: compromiso social y político», *Memoria de la Modernidad*, Valencia; Diputación de Valencia, 2017, p. 255-56.

L'obra de Carmen Mateu, en la seua època com a pensionada, mostra una narració diferent. Els seus personatges, masculins i femenins, són personatges sense rostre, éssers anònims que cohabitaven un mateix espai. La composició, quasi expressionista en el tractament del color, vibra amb la intensitat de les superfícies del camp, fortament il·luminat amb una intensitat engegadora. En un primer pla, els llauradors descansen a l'ombra d'un arbre. L'home cuida dels cavalls del carro, mentre la resta de la família: l'anciana amb el cap cobert per un mocador negre, de dol, el jove amb l'esquena descoberta, símbol de l'esforç del treball agrícola, el xiquet i la jove que acosta la cistella formen un cercle que expressa el vincle familiar.

La seua obra recorda la dignificació del llaurador que des de Millet s'havia convertit en expressió del realisme de denúncia social. Aquest aspecte, el realisme social, cobrarà importància en els anys seixanta del segle XX com a vehicle d'expressió ideològica de nombrosos artistes que buscaven el seu propi llenguatge i que van formar part d'una nova generació de joves amb inquietuds. Anteriorment, alguns artistes, especialment catalans per la seua vinculació amb París i els nous corrents artístics, havien reflectit en les seues obres els problemes de l'anomenada Espanya del 98, rural i endarrerida industrialment i culturalment. El Cercle de Sant Lluç, però especialment artistes com Joaquim Mir o Isidre Nonell reflectiran la pobresa i la misèria del poble. Les obres de Nonell, postmodernistes, reflecteixen el pesar vital dels seus protagonistes en obres com *Pura, la gitana* (Museu de Belles Arts de Bilbao, 1906) o *Misèria* (Museu d'Art Modern de Barcelona, 1904), a través de personatges sense rostre que són modelats per mitjà de la seua corporeïtat amb pinzellades expressives de colors intensos.

La pensió de la Diputació permet a Carmen Mateu viatjar a París, Marsella i Nova York, i amarar-se de noves tendències artístiques i nous llenguatges creatius. La seua obra com a pensionada mostra l'interès per aprofundir en les relacions i els vincles emocionals de les famílies modestes, que dialoguen enfront del foc de la llar o descansen després de les dures tasques del camp. En les seues obres hi ha una mirada reflexiva cap als comportaments socials i mostra amb profunditat psicològica la dignitat i els llaços familiars de les classes treballadores. Aquesta mateixa reivindicació social la trobem en la seua tela *Obrers* (1970, última pròrroga), en la qual s'aproxima a la dignificació que Pérez Contel atorga a l'obrer com a nou heroi de la contemporaneïtat. Una manera de treballar les representacions costumistes, molt diferent a les formulacions anteriors, en la qual és necessari ressaltar la importància de la mirada femenina en la construcció de la pròpia identitat social i cultural, allunyada dels estereotips anteriors i compromesa en la construcció d'un relat diferent.

La obra de Carmen Mateu, en su época como pensionada, muestra una narración diferente. Sus personajes, masculinos y femeninos son personajes sin rostro, seres anónimos que cohabitaban un mismo espacio. La composición, casi expresionista en el tratamiento del color, vibra con la intensidad de las superficies del campo, fuertemente iluminado con una intensidad cegadora. En un primer plano, los campesinos descansan a la sombra de un árbol. El hombre cuida de los caballos del carro, mientras el resto de la familia: la anciana con la cabeza descubierta por un pañuelo negro, de luto, el joven con la espalda descubierta, símbolo del esfuerzo del trabajo agrícola, el niño y la joven que aproxima la cesta forman un círculo que expresa el vínculo familiar.

Su obra recuerda la dignificación del campesino que desde Millet se había convertido en expresión del realismo de denuncia social. Un aspecto éste, el realismo social, que cobrará importancia en los años 60 del siglo XX como vehículo de expresión ideológica de numerosos artistas que buscaban su propio lenguaje y formaron parte de una nueva generación de jóvenes con inquietudes. Anteriormente, algunos artistas, especialmente catalanes por su vinculación con París y las nuevas corrientes artísticas, habían reflejado en sus obras los problemas de la llamada España del 98, rural y atrasada industrial y culturalmente. El Cercle de Sant Lluç, pero especialmente artistas como Joaquim Mir o Isidre Nonell reflejarán la pobreza y la miseria del pueblo. Las obras de Nonell, postmodernistas, reflejan el pesar vital de sus protagonistas en obras como *Pura, la gitana* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1906) o *Miseria* (Museo de Arte Moderno de Barcelona, 1904), a través de personajes sin rostro que son moldeados a través de su corporeidad con expresivas pinceladas de colores intensos.

La pensión de la Diputación permite a Carmen Mateu viajar a París, Marsella y New York, y empaparse de nuevas tendencias artísticas y nuevos lenguajes creativos. Su obra como pensionada muestra el interés por ahondar en las relaciones y los vínculos emocionales de las familias modestas, que dialogan frente al fuego del hogar o descansan tras las duras tareas del campo. En sus obras existe una mirada reflexiva hacia los comportamientos sociales y muestra con profundidad psicológica la dignidad y los lazos familiares de las clases trabajadoras. Esta misma reivindicación social la hallamos en su lienzo *Obreros* (1970, última pròrroga), en la que se aproxima a la dignificación que Pérez Contel otorga al obrero como nuevo héroe de la contemporaneidad. Una manera de trabajar las representaciones costumbristas muy diferente a las formulaciones anteriores, y en la que es necesario resaltar la importancia de la mirada femenina en la construcción de su propia identidad social y cultural, alejada de los estereotipos anteriores y comprometida en la construcción de un relato diferente.



Francisco Pons Arnau (València, 1886- Madrid, 1955)

*Bailarina Bailarina* (ca. 1928)

Oli/tela Óleo/lienzo 107 × 97 cm

Interessat per la dansa i afeccionat, especialment, a l'univers màgic que envolta tota forma musical, el pintor impressionista Edgar Degas (1834-1917) va introduir una nova temàtica en l'art contemporani, que es va convertir en una constant en la seua carrera: l'òpera i el ballet. El ballet posseïa a França una significativa consideració social i era part essencial de qualsevol òpera. En la seua obra *L'orquestra de l'Òpera* (Museu d'Orsay, 1868), Degas va introduir les ballarines de ballet sobre un escenari ple de llum com a contrapunt als músics. A partir d'aquest moment va pintar nombroses teles en els quals destaca com a tema la dona ballarina de ballet, en solitari o en conjunt, però generalment representada en l'acte de la dansa, mitjà a través del qual Degas captava l'instant del moviment executat, preocupat per composicions arriscades en complexes perspectives obliqües, enquadraments fotogràfics en contrapicat o posicions impossibles del cos humà. *La classe de dansa* (1871) —relacionada amb els fulletons de *Madame Cardinal*, de Halévy, primera d'una sèrie d'històries sobre dues joves ballarines d'origen burgès— la van seguir altres obres com *Foyer de la dansa en l'Òpera* (1872, Museu d'Orsay), *Assaig de ballet* (Museu Metropolità de Nova York, 1872) i *L'assaig* (Galeria d'Art i Museu de Glasgow), entre moltes altres.

En aquestes composicions destaca el tractament del moviment, però també el de la llum de l'escenari, que de vegades adquireix tints de profunditat psicològica en el personatge i de l'èxit després de la funció, com en la seua cèlebre *Fi de l'arabesc* (Museu d'Orsay, 1880). En altres ocasions destaca el tractament de la llum, com en la seua *Ballarina davant una finestra* (1974), en la qual la jove ballarina assaja a l'interior de l'estudi al capvespre, en penombra, mentre uns pocs raigs de sol il·luminen els *châteaux* parisencs que s'albiren a través de la finestra.

L'èxit de l'òpera i del ballet, i per antonomàsia dels quadres de Degas, estava associat a la consideració social de la burgesia parisenca que veia en el fet d'acudir a contemplar l'elegant espectacle un acte de representació social obligat, a més d'un exercici de veure i ser vist. Però igualment ha de ser vist com un estímul eròtic per als homes de la «classe rica», que podien contemplar els cossos de les joves ballarines de manera respectable.<sup>46</sup>

Com a deixeble de Sorolla, Pons Arnau, casat amb María Sorolla, va centrar les seues obres en la captació de la llum, la representació de la bellesa de la dona, els retrats i els temes de caràcter costumista. En aquesta obra, centra l'atenció en la representació del perfil corpori de la ballarina, il·luminada per una llum daurada que banya suauement el seu cos. La llum atorga un ambient atmosfèric a la composició, quasi desdibuixant el rostre de la jove que s'alça com acollint el bany daurat dels focus de l'escenari. La llum envolta la figura i matisa els perfils del seu contorn que semblen estar dibuixats amb aquesta mateixa lluminositat.

La ballarina, asseguda en el sòl de l'escenari, sosté entre les seues mans les flors que el públic ha llançat com a símbol d'aclamació. El rostre alçat i el coll endreçat serveixen al pintor per a traçar les sinuoses línies de la bellesa femenina, que entretanca els ulls en un acte de recepció de l'ovació que quasi intuïm, en aquest retrat de gran profunditat psicològica. Pons Arnau s'atura en els detalls, els plecs de la falda, el daurat del cosset, a joc amb el cabell daurat a ones recollit en

Interesado por la danza y aficionado, en especial, al universo mágico que rodea a toda forma musical, el pintor impresionista Edgar Degas (1834-1917) introdujo una nueva temática en el arte contemporáneo, que se convirtió en una constante en su carrera: la ópera y el ballet. El ballet poseía en Francia una significativa consideración social y era parte esencial de cualquier ópera. En su obra *La orquesta de la Ópera* (Museo de Orsay, 1868), Degas introdujo a las bailarinas de ballet sobre un escenario lleno de luz como contrapunto a los músicos. A partir de ese momento realizó numerosos lienzos en los que destaca como tema la mujer bailarina de ballet, en solitario o en conjunto, pero generalmente representada en el acto de la danza, medio a través del que Degas captaba el instante del movimiento ejecutado, preocupado por composiciones arriesgadas en complejas perspectivas oblicuas, encuadres fotográficos en contrapicado o posiciones imposibles del cuerpo humano. *La clase de danza* (1871), relacionada con la publicación por entregas de *Madame Cardinal* de Halévy, primera de una serie de historias sobre dos jóvenes bailarinas de origen burgués, fue seguida de otras obras como *Foyer de la danza en la Ópera* (1872, Museo de Orsay), *Ensayo de ballet* (Metropolitan Museum, 1872) y *El ensayo* (Art Gallery and Museum of Glasgow), entre otras muchas.

En estas composiciones destaca el tratamiento del movimiento, pero también el de la luz del escenario, que en ocasiones adquiere tints de profundidad psicológica en el personaje y del éxito tras la función, como en su cèlebre *Fin del Arabesco* (Museo de Orsay, 1880). En otras ocasiones destaca el tratamiento de la luz, como en su *Bailarina ante una ventana* (1974), en la que la joven bailarina ensaya en el interior del estudio al anochecer, en penumbra, mientras los pocos rayos de sol iluminan los *châteaux* parisinos que se vislumbran a través de la ventana.

El éxito de la ópera y del ballet, y por antonomasia de los cuadros de Degas, estaba asociado a la consideración social de la burguesía parisina que veía en el hecho de acudir a contemplar del elegante espectáculo un acto de representación social obligado, además de un ejercicio de ver y ser visto. Pero igualmente ha de ser visto como un estímulo erótico para los hombres de la «clase pudiente» que podían contemplar los cuerpos de las jóvenes bailarinas de manera respetable.<sup>46</sup>

Como discípulo de Sorolla, Pons Arnau, casado con María Sorolla, centró sus obras en la captación de la luz, la representación de la belleza de la mujer, los retratos y los temas de carácter costumbrista. En esta obra, centra la atención en la representación del perfil corpóreo de la bailarina, iluminada por una luz dorada que baña suavemente su cuerpo. La luz otorga un ambiente atmosférico a la composición, casi desdibujando el rostro de la joven que se alza como acogiendo el baño dorado de los focos del escenario. La luz envuelve la figura y matiza los perfiles del contorno de la figura que parecen estar dibujados con esa misma luminosidad.

La bailarina sentada en el suelo del escenario, sostiene entre sus manos las flores que el público ha lanzado como símbolo de aclamación. El rostro alzado y el cuello erguido sirven al pintor para trazar las sinuosas líneas de la belleza femenina, que entrecierra los ojos en acto de recepción de la ovación que casi intuimos, en este retrato de gran profundidad psicológica. Pons Arnau se detiene en los detalles, los pliegues de la falda, el dorado del corpiño, a juego con el dorado pelo a ondas reco-

<sup>46</sup> AA.VV., *El Impresionismo*, Libsa, 2000, p. 186.

<sup>46</sup> AA.VV., *El Impresionismo*, Libsa, 2000, p. 186.

un monyo i les arracades de corall, el roig de les quals competeix amb el to dels llavis de la dona. Una pintura preciosista en els detalls i d'una llum íntima i molt particular del pintor, que utilitza per a captar l'essència de la bellesa femenina amb una exquisidesa que l'allunya dels estereotips erotitzats del seu temps.

gido en un moño y los pendientes de coral, cuyo rojo compete con el tono de los labios de la mujer. Una pintura preciosista en los detalles y de una luz íntima y muy particular del pintor que utiliza en pos de captar la esencia de la belleza femenina con una exquisitez que lo aleja de los estereotipos erotizados de su tiempo.



Enrique Navas Escuriet (València, 1875-1952)

*Últim número* *Último número* (1910)

Oli/tela Óleo/lienzo 153 × 207 cm

Inserit en les temàtiques del món de l'espectacle, el circ i, més concretament, la vida tràgica dels acròbates de circ s'havia explorat intensament en el període d'entresigles. Toulouse-Lautrec i, molt especialment, Picasso es convertiran en els pintors de la bohèmia, de l'espectacle del cabaret i del vodevil. El tema del circ, dels arlequins, equilibristes i acròbates, serà recurrent en la producció de Picasso, però molt especialment en els primers anys de la seua estada a París, durant els períodes blau i rosa. Picasso no es va convertir en un mer observador o cronista de l'espectacle, sinó que es va preocupar per mostrar la llangor d'una vida difícil, plena de riscos, de misèria, d'exclusió i del nomadisme de gent sense llar. Les seues obres traslladen una profunda tristesa, una melancolia que es convertirà en un dels aspectes més significatius de la temàtica de l'espectacle del circ en les representacions pictòriques.

Amb un llenguatge molt diferent, d'un realisme acadèmic irreprotxable, Enrique Navas representa l'escena tràgica de *L'últim número* a la manera de les grans composicions de la pintura d'història. Mostra un realisme tràgic pròxim a Antonio Fillol, no sols en la manera de treballar la composició, sinó en el dibuix realista de les formes, com també en la denúncia social que apareix latent en l'escena representada.

Un acròbata i l'empresari recullen el cos inert d'una jove acròbata que sembla haver mort executant l'assaig d'un número circense. L'escena centra la composició, mentre als laterals aquesta es tanca amb diversos personatges que donen l'esquena i ploren desconsolats davant la tragèdia. Una pintura social que expressa la duresa de la denúncia que fa.

El cos de la jove no és erotitzat, sinó que mostra la dignitat del personatge femení, que és tractada pictòricament com una màrtir. El seu cos tendit acollit pels dos personatges femenins entronca compositivament amb les imatges tradicionals religioses del davallament o de la deposició en la làpida de Crist. Fins i tot el braç inert i el gest del cap de la jove caient cap a un lateral recorda un Crist jaent. Observem la gran similitud en la caiguda del braç respecte als Cristos morts de les obres de *La Pietat* de Miquel Àngel, *El davallament* de Caravaggio o *L'enterrament de Crist* de Tiziano.

Enrique Navas va ser un dels pintors més guardonats del seu temps. Durant la seua formació en l'Escola de Belles Arts

Inserto en las temáticas del mundo del espectáculo, el circo y, más concretamente, la vida trágica de los acròbates de circo había sido explorada intensamente en el periodo de entresiglos. Toulouse-Lautrec pero, muy especialmente, Picasso se convertirán en los pintores de la bohemia, del espectáculo del cabaret y del vodevil. El tema del circo, de los arlequines, equilibristas y acròbates, será recurrente en la producción de Picasso, pero muy especialmente en los primeros años de su estancia en París, durante los periodos azul y rosa. Picasso no se convirtió en un mero observador o cronista del espectáculo, sino que se preocupó por mostrar la languidez de una vida difícil, llena de riesgos, de miseria, de exclusión y del nomadismo de gente sin hogar. Sus obras trasladan una profunda tristeza, una melancolía que se convertirá en uno de los aspectos más significativos de la temática del espectáculo del circo en las representaciones pictóricas.

Con un lenguaje muy diferente, de un realismo académico intachable, Enrique Navas representa la escena trágica de *El Último número* a la manera de las grandes composiciones de la pintura de historia. Muestra un realismo trágico cercano a Antonio Fillol, no solo en la manera de trabajar la composición, sino en el dibujo realista de las formas, así como en la denuncia social que aparece latente en la escena representada.

Un acròbata y el empresario recogen el cuerpo inerte de una joven acròbata que parece haber fallecido ejecutando el ensayo de un número circense. La escena centra la composición, mientras a los laterales esta se cierra con varios personajes que dan la espalda y lloran desconsolados ante la tragedia. Una pintura social que expresa la dureza de la denuncia realizada.

El cuerpo de la joven no es erotizado, sino que muestra la dignidad del personaje femenino, que es tratada pictòricamente como una màrtir. Su cuerpo tendido acogido por los dos personajes femeninos entronca compositivament con las imágenes tradicionales religiosas del descendimiento o de la deposición en la lápida de Cristo. Incluso el brazo inerte y el gesto de la cabeza de la joven cayendo hacia un lateral recuerda a un Cristo yacente. Observamos la gran similitud en la caída del brazo con respecto a los Cristos muertos de las obras de *La Piedad* de Miguel Àngel, *El Descendimiento* de Caravaggio o *El Santo Entierro* de Tiziano.

Enrique Navas fue uno de los pintores más galardonados de su tiempo. Durante su formación en la Escuela de Bellas

de Sant Carles va guanyar tres medalles en les assignatures de Natural, Dibuix d'estàtues i Colorit (1895), i el 1901 va obtenir la primera medalla en l'Exposició Nacional de Madrid.<sup>47</sup> Després d'una convocatòria marcada per la polèmica, li va ser concedida la pensió de Pintura de la Diputació, de la qual va gaudir entre 1906 i 1910 en l'Acadèmia Espanyola a Roma i posteriorment a Alemanya. Va ser professor de l'Escola d'Arts i Oficis de València, on va obtenir la càtedra el 1913, i posteriorment es va traslladar a la de Ciudad Real i després a la de Belles arts de Barcelona, per a instal·lar-se definitivament a València. La seua obra reflecteix el realisme de la vida quotidiana de manera contundent, i com molts altres va estar influït pel luminisme de Sorolla, encara que amb un llenguatge propi compromés amb el seu temps.

Artes de San Carlos fue galardonado con tres medallas en las asignaturas del Natural, Dibujo de estatuas y Colorido (1895), y en 1901 obtuvo la primera medalla en la Exposición Nacional de Madrid.<sup>47</sup> Tras una convocatoria marcada por la polémica, le fue concedida la pensión de pintura de la Diputación, que disfrutó entre 1906 y 1910 en la Academia española en Roma y posteriormente en Alemania. Fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, en la que obtuvo la cátedra en 1913, y posteriormente se trasladó a la de Ciudad Real y luego a la de Bellas Artes de Barcelona, para instalarse definitivamente en Valencia. Su obra refleja el realismo de la vida cotidiana de forma contundente, y como muchos otros estuvo influenciado por el luminismo de Sorolla, aunque con un lenguaje propio comprometido con su tiempo.

<sup>47</sup> *Pintores valencianos en las escuelas de Roma y París. 1870-1900* (cat. exp.), València: Diputació Provincial, 1990, p. 42. *Un siglo de arte valenciano. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial. Las pensiones de Isidoro Garnelo Fillol, Emilio Calandín, Ignacio Pinazo Martínez, Enrique Navas Escuriet*, València: Diputació Provincial, 1967.

<sup>47</sup> *Pintores valencianos en las escuelas de Roma y París. 1870-1900*, cat. exp., Valencia, Diputación Provincial, 1990, p. 42. *Un siglo de arte valenciano. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial. Las pensiones de Isidoro Garnelo Fillol, Emilio Calandín, Ignacio Pinazo Martínez, Enrique Navas Escuriet*, Valencia, Diputación Provincial, 1967.



**OBRES**  
**OBRAS**

**DONES ARTISTES**  
**MUJERES ARTISTAS**

## Beques de la Diputació. Obrint fronteres. Becas de la Diputación. Abriendo fronteras.



Aurora Valero (Alboraia, 1940)

Confeció del tapís de la Mare de Déu *Confeción del tapiz de la virgen* (1962)

Oli/tela Óleo/lienzo 162 × 142 cm

Aurora Valero havia concursat sense èxit en el certamen de 1960; el 1961 torna a concórrer juntament amb altres joves pintors del moment com: José Vento González, Víctor Cardells o Ramón Polit, entre altres. En el tribunal destacava la presència de Genaro Lahuerta.

Quatre vots enfront d'un va ser el resultat del certamen de 1961 que va atorgar el triomf de la pensió a Titón, pseudònim que va resultar que corresponia a Aurora Valero. El triomf de Valero en la pensió de Pintura en la secció de Figura marca un punt i a part en l'accés de la dona a la carrera de professionalització artística; l'artista tenia 21 anys.

Durant el primer any de pensió, Aurora viatja per la geografia nacional, a Madrid, entre altres llocs, i, tal com exigia la beca, entrega les seues obres: *Anciana* (oli/tela 0,65 × 0,50 cm); *Micalet* (oli/tela 65 × 49 cm) i l'exercici final *Confeció del tapís de la Mare de Déu*. En aquestes obres, l'artista practica un tipus de pintura d'estil figuratiu, però amb certs tocs expressionistes, un corrent que es va imposar en l'imaginari plàstic espanyol dels anys cinquanta i seixanta. En la seua obra, com ella mateixa destacaria uns anys més tard: «sempre hi ha una preocupació per allò humà [...] em limite a transcriure el que veig».<sup>1</sup>

«Pels carrers acostume a perseguir persones, tipus, caràcters i els analitze. Després, en el meu estudi a Alboraia, reproduesc la seua personalitat».<sup>2</sup>

Gràcies a la concessió d'una pròrroga de la seua pensió, Aurora Valero va viatjar a Venècia, Roma, Marsella i París.

Aurora Valero había concursado sin éxito en el certamen de 1960, en 1961 vuelve a concurrir junto a otros jóvenes pintores de entonces como: José Vento González, Víctor Cardells o Ramón Polit, entre otros. En el tribunal destacaba la presencia de Genaro Lahuerta.

Cuatro votos frente a uno, fue el resultado del certamen de 1961 que otorgó el triunfo de la pensión a Titón pseudónimo que resultó corresponder a Aurora Valero. El triunfo de Valero en la pensión de Pintura en la sección de Figura marca un punto y aparte en el acceso de la mujer a la carrera de profesionalización artística; la artista contaba con 21 años.

Durante el cumplimiento del primer año de pensión Aurora viaja por la geografía nacional, Madrid, entre otros lugares y, tal y como exigía la beca, hace entrega de sus obras: *Anciana* (óleo/lienzo 0'65 × 0'50 cm); *Micalet* (Óleo/lienzo 65 × 49 cm) y el ejercicio final *Confeción del tapiz de la virgen*. En ellas la artista practica un tipo de pintura de corte figurativo pero con ciertos toques expresionistas, una corriente que se impuso en el imaginario plástico español de los años 50 y 60. En su obra, como ella misma destacaría unos años después: «siempre hay una preocupación por lo humano [...] me limito a transcribir lo que veo».<sup>1</sup>

«Por las calles suelo perseguir a personas, tipos, caracteres y los analizo. Después en mi estudio en Alboraia, vuelco, su personalidad».<sup>2</sup>

Gracias a la concesión de una prórroga sobre su pensión Aurora Valero viajaría a Venecia, Roma, Marsella y París.



Josefina Inglés (Bétera, 1940)

Paisatge *Paisaje* (1966)

Carbonet/paper Carboncillo/papel 79 × 69 cm

1 *Las Provincias*, 17/5/1966.

2 *Las Provincias*, 14/5/1964.

1 *Las Provincias*, 17/5/1966

2 *Las Provincias*, 14/5/1964

El 1942, un nou reglament establia el desglossament de la secció de Pintura en dues categories, Figura i Paisatge. Seria una constant tant en el cas dels artistes barons com en el cas de les dones artistes concórrer a ambdues indistintament, tot i que el nombre de participacions es limitava a tres intents per categoria.

El reglament del concurs per a la pensió de Pintura en la secció de Paisatge constava dels exercicis següents: «Realitzar un dibuix d'una massa densa d'arbratge per mitjà de llapis, carbó, etc., en grandària escolar (50 x 75 cm) i durant el termini de dues sessions a tres hores cada una; segon exercici, pintar en una sola sessió, també de tres hores, i per procediment lliure, una nota de color de tipus arquitectònic (bé oli, aquarel·la, tempera, pastel, etc.); tercer exercici, pintar un quadro de tema adequat, de 125 x 95 cm, en dotze sessions de dues hores cada dia, de lliure elecció, però dins de l'àrea fixada pel Tribunal, que triarà els temes en els tres exercicis».<sup>3</sup>

Josefina Inglés concorre, sense èxit, als certàmens de Pintura de la secció de Figura de 1964 i 1966. Aquell mateix any participa també en el concurs de Pintura, en la secció de Paisatge. L'obra *Paisatge* correspon al primer exercici del concurs de 1966, un dibuix a carbonet sobre una massa d'arbrada densa; en aquestes obres, l'artista firma amb el pseudònim Ceres, obtingut per sorteig en el sistema de plica. *Un apunt de la catedral* correspon al segon exercici i representa la façana romànica de la Catedral de València; en aquesta obra Josefina Inglés fa una pintura empastada, en la qual arriba a imprimir el pinzell en la tela per a delinear les textures de la pedra de l'edifici. *Jardí Botànic* (Oli/tela 95 x 125 cm) és l'última de les obres de concurs que a la fi li reportaria el triomf en el certamen. La seua pintura, tal com ella mateixa s'encarregaria de referir, era «expressionista i manierista».

Josefina Inglés compleix el seu any de pensió i no sol·licita pròrroga.

En 1942 un nuevo reglamento establecía el desglose de la sección de Pintura en dos categorías, Figura y Paisaje. Sería una constante tanto en el caso de los artistas varones como en el caso de las mujeres artistas concurrir a ambos indistintamente, limitándose el número de participación a tres intentos por categoría.

El reglamento del concurso para la pensión de Pintura en la Sección de Paisaje constaba de los siguientes ejercicios: «Realizar un dibujo de una masa densa de arbolado por medio de lápiz, carbón, etc. en tamaño escolar (50 x 75 cm) y durante el plazo de dos sesiones a tres horas cada una; Segundo ejercicio, pintar en una sola sesión, también de tres horas y por procedimiento libre, una nota de color de tipo arquitectónico, (bien óleo, acuarela, tempera, pastel, etc.); Tercer ejercicio, pintar un cuadro de tema adecuado de (125 x 95 cm) en doce sesiones de dos horas cada día, a libre elección pero dentro del área fijada por el Tribunal, que elegirá los temas en los tres ejercicios».<sup>3</sup>

Josefina Inglés concorre, sin éxito, a los certámenes de Pintura de la sección de Figura de 1964 y 1966. Ese mismo año participa, también, en el concurso de Pintura en la Sección de Paisaje. La obra *Paisaje* corresponde al primer ejercicio del concurso de 1966, un dibujo a carboncillo sobre una masa de arboleda densa, en estas obras la artista firma con el pseudónimo Ceres, obtenido a suerte en el sistema de plica. *Un apunte de la catedral*, corresponde al segundo ejercicio, representa la fachada románica de la Catedral de València en ella Josefina Inglés realiza una pintura de corte empastada en la que llega a imprimir el pincel en el lienzo para delinear las texturas de la piedra del edificio. *Jardín Botánico* (Óleo/lienzo 95 x 125 cm), es la última de las obras de concurso que a la postre le reportaría el triunfo en el certamen. Su pintura tal y como ella misma se encargaría de referir era «expresionista y manierista».

Josefina Inglés cumple su año de pensión y no solicita prorroga.



Carmen Mateu Guiot

Obreros *Obreros* (1970)

Oli i collage Óleo i collage 175 x 140 cm

Carmen Mateu (Alaquàs, València) es proclama guanyadora del certamen de 1967 en el seu últim intent en la secció de Figura.<sup>4</sup>

Durant l'any 1968 viatja per Espanya, sol·licita dues pròrrogues de la seua pensió, que se li concedeixen, gràcies a les quals viatja a París i Nova York. Mostra d'això són les obres *Montmartre* i *Músics a Central Park*.

Carmen Mateu (Alaquàs, València) se proclama ganadora del certamen de 1967 en su último intento en la sección de figura<sup>4</sup>.

Durante el año 1968 viaja por España, solicita dos prórrogas de su pensión, que se le conceden, gracias a las cuales viaja a París y Nueva York, muestra de ello son las obras *Montmartre* y *Músicos en Central Park*.

3 Reglament per a les Pensions de Pintura i Escultura creades per l'Excm. Diputació de València, 1942. Arxiu Històric de la Diputació de València, Sig.: E.8.4.1. Caixa 1.

4 Els reglaments reduïen a tres el nombre d'intents per secció (Pintura paisatge o Pintura figura) per als aspirants.

3 Reglamento para las Pensiones de Pintura y Escultura creadas por la Excm. Diputación de Valencia. 1942. Archivo Histórico de la Diputación de Valencia, Sig.: E.8.4.1. Caja 1.

4 Los reglamentos reducían a tres el número de intentos por sección (Pintura paisaje o Pintura figura) para los aspirantes.

Dones estenent és l'entrega corresponent als mesos de novembre i desembre de 1969 de la seua pensió. L'estil de Mateu en aquesta obra es correspon amb el seu període més expressionista i esbossat.

Obrers constitueix el treball final de la seua primera proroga i una de les peces més notables d'aquest període; hi observem l'adscripció de Carmen Mateu a l'expressionisme, però, també, una clara presència del llenguatge realista de la pintura valenciana en els cotxes aparcats en els quals aplica la tècnica mixta del collage. La forta línia del dibuix, inspirada en els moviments en què l'expressió va triomfar sobre la impressió, tracen aquest caràcter de *plasmear el que veig*,<sup>5</sup> que ha caracteritzat l'obra de Mateu.

La qüestió social, la ciutat com a escenari de la vida moderna, els costums contemporanis i el sentit de la realitat quotidiana s'estampen en la mirada de Mateu, que es constitueix com un ull crític de la societat canviant de l'Espanya del final dels anys seixanta i principi dels setanta.

*Mujeres tendiendo* se corresponde con la entrega correspondiente a los meses de noviembre y diciembre de 1969 de su pensión. El estilo de Matéu en esta obra se corresponde con su periodo más expressionista y abocetado.

Obreros constituye el trabajo final de su primera proroga y una de las piezas más notables de este periodo, en ella observamos la adscripción de Carmen Mateu al expresionismo pero, también, una clara presencia del lenguaje realista de la pintura valenciana en los coches aparcados en los que aplica la técnica mixta del collage. La fuerte línea del dibujo inspirada en los movimientos en los que la expresión triunfó sobre la impresión, trazan ese carácter de «plasmear lo que veo»<sup>5</sup>, que ha caracterizado la obra de Mateu.

La cuestión social, la ciudad como escenario de la vida moderna, las costumbres contemporáneas y el sentido de la realidad cotidiana se estampan en la mirada de Mateu, que se constituye como ojo crítico de la sociedad cambiante de la España de finales de los años sesenta e inicios de los setenta.



Carmen Lloret (Alacant, 1952)

*Academia del natural. Nu masculí* *Academia del natural. Desnudo masculino* (1975)

Oli/tela Óleo/lienzo 116 × 89 cm

El 1975 la pensió recau en Carmen Lloret, en un certamen molt disputat en el qual dues pintores més són requerides per a depositar les seues obres de concurs.<sup>6</sup>

L'obra *Acadèmia del natural. Nu masculí* pertany al primer exercici del concurs consistent en: «pintar una acadèmia del model viu, en el temps, la grandària i la col·locació que designe el tribunal».<sup>7</sup>

Carmen Lloret entrega una sèrie d'obres<sup>8</sup> que formen part de la seua pensió, en les quals l'artista explora les dimensions del realisme i la figuració, latent en la història de l'art del segle

En 1975 la pensión recae en Carmen Lloret, en un certamen muy disputado en el que otras dos pintoras son requeridas para depositar sus obras de concurso<sup>6</sup>.

La obra *Academia del natural. Desnudo masculino* pertenece al primer ejercicio del concurso consistente en: «pintar una academia del modelo vivo, en el tiempo, tamaño y colocación que designe el tribunal».<sup>7</sup>

Carmen Lloret entrega una serie de obras<sup>8</sup> que forman parte de su pensión, en ellas la artista explora las dimensiones del realismo y la figuración, latente en la historia del arte del siglo

5 Entrevista amb l'artista.

6 Adela Sastre Guarinós, Terrissers, *Acadèmia del natural*; Rosario Marín Miguel, *Acadèmia del natural*.

7 Reglament per a les Pensions de Pintura i Escultura creades per l'Excm. Diputació de València, 1942. Arxiu Històric de la Diputació de València, sig.: E.8.4.1. Caixa 1.

8 *Terrissers*, oli/tela 0,38 × 0,46 cm. *Secció Dibujos*, no 4276; *El ball*, oli/tela 1,62 × 1,30 cm; *Arlequí*, oli/tela 0,65 × 0,53 cm; *El xiquet de l'escala*, oli/tela 0,50 × 0,61 cm; *Xica*, oli/tela 0,65 × 0,50 cm.

5 Entrevista con la artista

6 Adela Sastre Guarinós, Alfareros, *Academia del natural*; Rosario Marín Miguel, *Academia del natural*.

7 Reglamento para las Pensiones de Pintura y Escultura creadas por la Excm. Diputación de Valencia. 1942. Archivo Histórico de la Diputación de Valencia, Sig: E.8.4.1. Caja 1.

8 *Alfareros*, Óleo/lienzo 0'38 × 0'46 cm, *Sección Dibujos*, no4276; *El baile*, Óleo/lienzo 1'62 × 1'30 cm; *Arlequín*, Óleo/lienzo 0'65 × 0'53 cm; *El niño de la escalera*, Óleo/lienzo 0'50 × 0'61 cm, *Muchacha*, Óleo/lienzo 0'65 × 0'50 cm.

XX des de *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectivitat) i el realisme màgic dels anys vint fins a les figuracions postmodernes de Balthus.

La promoció i la formació de les beques produeixen l'efecte desitjat en Carmen Lloret, ja que durant l'últim any de gaudi de la seua beca l'artista és contractada per l'Escola de Belles Arts de València, cos docent al qual s'incorpora, i renuncia al desenvolupament de la resta de la seua beca.



Ángeles Marco (València, 1947-2008)

La marxadora *La marchista* (1973)

Guix Yeso 135 x 73 x 40 cm

El 1968, Ángeles Marco Saturnino es presenta per la secció d'Escultura i realitza *Figura apol·línica*, com a primer exercici, i un relleu, *La pau*, com a segon. El tribunal determina atorgar el premi a José Doménech Ciriaco; no obstant això, decideix concedir a l'aspirant amb el pseudònim KU, que corresponia a Ángeles Marco, una borsa de viatge de 20.000 pessetes, i posteriorment una subvenció de seguiment d'estudis de 35.000 pessetes, que Marco gaudeix entre els anys 1968 i 1974. Gràcies a això l'artista viatja per Itàlia i per distintes províncies espanyoles, com Barcelona o Conca on visita el museu d'Art Abstracte, i en el transcurs d'aquest viatge realitza les obres corresponents a la seua pensió.<sup>9</sup>

Des de la segona meitat de la dècada dels seixanta tornaria a congregarse a Itàlia una important colònia d'artistes espanyols que acudien a l'Acadèmia de Belles Arts d'Espanya a Roma, com havia succeït des del 1873, data de la seua fundació. Alguns d'ells formarien part del conegut grup dels realistes de Madrid. L'obra d'Ángeles Marco experimenta a Itàlia un gir cap al classicisme més pur, en peces com *Tors de dona* (1968), en la qual observem l'estudi del natural i l'acadèmia, les formes clàssiques del contraposto, l'estudi de les proporcions i l'experimentació amb els volums i el relleu. El realisme esdevé una tendència en la plàstica internacional dels anys setanta que succeeix les experimentacions de l'abstracció de la dècada precedent.

La *marxadora* (1973) forma part de l'entrega de la segona subvenció que rep corresponent als anys 1972-1974.

Sens dubte, l'obra d'Ángeles Marco, en aquest període, s'emmarca en un classicisme renovat que contrastarà amb la seua segona etapa en la Diputació, el 1984, d'estil abstracte.

XX desde *Neue Sachlichkeit* (La Nueva Objetividad) y el Realismo Mágico de los años 20 hasta las figuraciones posmodernas de Balthus.

La promoció i formació de las becas surgen el efecto deseado en Carmen Lloret ya que durante el último año de disfrute de su beca la artista es contratada por el Escuela de Bellas Artes de Valencia, cuerpo docente al cual se incorpora, renunciando al desarrollo restante de su Beca.

En 1968 Ángeles Marco Saturnino se presenta por la sección de escultura y realiza *Figura apolínea* como primer ejercicio y un relieve, *La paz*, como segundo. El tribunal determina otorgar el premio a José Doménech Ciriaco, sin embargo, decide conceder al aspirante con el pseudónimo KU, que correspondía a Ángeles Marco, una bolsa de viaje de 20.000 pesetas y posteriormente una subvención de seguimiento de estudios de 35.000 pesetas que Marco disfruta entre los años 1968 y 1974. Gracias a ello la artista viaja por Italia y distintas provincias españolas, como Barcelona o Cuenca donde visita su museo de Arte Abstracto y en cuyo transcurso realiza las obras correspondientes a su pensión.<sup>9</sup>

Desde la segunda mitad de la década de los años 60 volverían a congregarse en Italia una importante colonia de artistas españoles que acudían a la Academia de Bellas Artes de España en Roma, como había sucedido desde 1873 fecha de su fundación. Algunos de ellos formarían parte del conocido grupo de los realistas de Madrid. La obra de Ángeles Marco experimenta en Italia un giro hacia el classicismo más puro, en piezas como *Torso de mujer* 1968, en la que observamos el estudio del natural y la academia, las formas clásicas del contraposto, el estudio de las proporciones y la experimentación con los volúmenes y el relieve. El realismo deviene una tendencia en la plástica internacional de los años 70 que sucede a las experimentaciones de la abstracción de la década precedente.

La *marchista* 1973 forma parte de la entrega de la segunda subvención que recibe correspondiente a los años 1972-1974.

Sin duda, la obra de Ángeles Marco, en este período, se enmarca en un classicismo renovado que contrastará con su segunda etapa en la Diputación en 1984 de corte abstracto.

9 Dona; Home; Tors de dona; Sant Jordi de Donatello; Pas de dansa.

9 Mujer; Hombre; Torso de mujer; San Jorge de Donatello; Paso de danza.

## Ajudes Alfons Roig. La llibertat creativa. Ayudas Alfons Roig. La libertad creativa.



Carmen Calvo (València, 1950)

*Escriptura Escriptura* (1982)

Tècnica mixta/tela Tècnica mixta/lienzo 120 × 120 cm

Carmen Calvo és la primera dona artista que obté l'Ajuda Alfons Roig el 1982.

Des del punt de vista plàstic, la dècada dels anys huitanta representa la revaloració de la pintura. Coneguda com l'època de la transavantguarda, els neoespressionismes, neodadaïsmes i altres neos significarien una visió heterodoxa i relativista de la reinterpretació del passat.

«Els prefixos neo i pos denotaven amb suficient claredat que es tractava de plantejaments historicistes (encara que sovint venuts com a posthistòrics) que buscaven delinear una marca en terra a partir de la qual redefinir certs valors adherits al discurs modern [...]. Els grans relats de la modernitat havien ocultat les capes de la història, que ara, alliberades de la subjecció, quedaven lliures com fragments que podien servir per a recuperar memòries, però també ordir presents».<sup>10</sup>

Carmen Calvo planteja un projecte artístic, *Escripturas*, que retrocedeix cap a l'essència del signe, una semiòtica sense significants ni significat, un simulacre de formes cal·ligràfiques.

La introducció d'aquestes formes que semblen fòssils ens fa pensar en l'empremta d'aquest element en el surrealisme de les avantguardes. Calvo comença a desenvolupar la introducció de figuretes ceràmiques en el quadre, en una espècie de revisió de l'antipintura que en els anys vint va iniciar Joan Miró. Pintura que transcendeix i nega la pintura mateixa.

Una sort d'escriptura primitiva que torna a l'essència del llenguatge present en el nostre imaginari des de les civilitzacions antigues.

Grafologia d'una llengua mai no parlada.

Carmen Calvo es la primera mujer artista en obtener la Ayuda Alfons Roig en 1982.

Desde el punto de vista plástico la década de los años 80 supone la revalorización de la pintura. Conocida como la época de la transvanguardia, los neoespressionismos, neodadaísmos y otros neos, supondrían una visión heterodoxa y relativista de la reinterpretación del pasado.

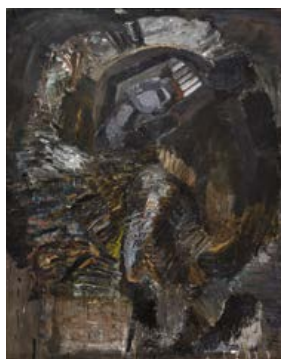
«Los prefijos neo y pos denotaban con suficiente claridad que se trataba de planteamientos historicistas (aunque a menudo vendidos como poshistóricos) que buscaban delinear una marca en el suelo a partir de la cual redefinir ciertos valores adheridos al discurso moderno [...] Los grandes relatos de lo moderno habían ocultado las capas de la historia, que ahora, liberadas de la sujeción, quedaban libres como fragmentos que podían servir para recuperar memorias pero también urdir presentes».<sup>10</sup>

Carmen Calvo plantea un proyecto artístico *Escripturas* que retrocede hacia la esencia del signo, una semiótica sin significantes ni significado, un simulacro de formas caligráficas.

La introducción de estas formas que semejan fósiles nos hace pensar en la impronta de este elemento en el surrealismo de las vanguardias. Calvo comienza a desarrollar la introducción de pequeñas figuras cerámicas en el lienzo, en una especie de revisión de la antipintura que a finales de los años veinte acometiera Joan Miró. Pintura que trasciende y niega a la propia pintura.

Suerte de escritura primitiva que regresa a la esencia del lenguaje presente en nuestro imaginario desde las civilizaciones antiguas.

Grafología de una lengua nunca hablada.



Victoria Civera (Port de Sagunt, 1955)

*Juan a la presa Juan en la presa* (1983)

Óleo/lienzo Óleo/lienzo 256 × 206 cm

Victoria Civera (Port de Sagunt, 1955)

*Ballarina Bailarina* (1984)

Oli/tela Óleo/lienzo 257 × 206 cm

10 MARZO, Jorge Luis i MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2015, p. 517

10 MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2015, p.517

Victoria Civera (Port de Sagunt, València, 1955) obté la beca Alfons Roig en el certamen de 1983.<sup>11</sup>

La seua proposta la conforma una sèrie pictòrica en què l'artista, com en bona part de la seua obra, explora el seu univers personal. L'embaràs de la seua filla endinsa l'artista en un món circular, envolupant.

En *Juan a la presa* (1983) l'artista retrata el pintor Juan Uslé en la casa d'ambdós a Sarriassa (Santander) al costat de la presa d'aigua que jalona el riu, l'espai familiar, el curs de l'aigua, com també les formes circulars que hi apareixen apunten al cicle de la vida.

En *Ballarina* Civera s'autoretrata ballant, la dansa i la música, constitueixen dos universos predilectes de l'artista. El gest dels braços permet a l'artista traçar aquest espai propi i perimetral d'allò circular, com un lloc, també, de protecció. Un macrocosmos i un microcosmos de la pròpia vida de l'artista.

En aquestes obres l'artista continua amb l'exploració de l'expressionisme que venia desenvolupant des de feia alguns anys, però on el cromatisme experimenta un canvi cap a colors terrosos, sens dubte una influència de l'admiració de l'artista pels grans mestres del barroc com Velázquez o Zurbarán, entre altres. Les pinzellades severes i l'empastat gros atorguen una capacitat expressiva innegable a aquestes teles.

Victoria Civera (Puerto de Sagunto, Valencia 1955) obtiene la beca Alfons Roig en el certamen de 1983<sup>11</sup>.

Su propuesta la conforma una serie pictórica en la que la artista, como en buena parte de su obra, explora su universo personal. El embarazo de su hija adentra a la artista en un mundo circular, envolvente.

En *Juan en la presa* (1983) la artista retrata al pintor Juan Uslé en la casa de ambos en Saro (Santander) junto a la presa de agua que jalona el río, el espacio familiar, el curso del agua, así como, las formas circulares que aparecen apuntan también al ciclo de la vida.

En *Bailarina* Civera se autorretrata bailando, la danza y la música, constituyen dos universos predilectos de la artista. El gesto de los brazos permite a la artista trazar ese espacio propio y perimetral de lo circular, como un lugar, también, de protección. Un macrocosmos y un microcosmos de la propia vida de la artista.

En estas obras la artista continua con la exploración del expresionismo que venía desarrollando desde hacía algunos años pero en el que el cromatismo experimenta un cambio hacia colores terrosos, sin duda una influencia de la admiración de la artista por los grandes maestros del barroco como Velázquez o Zurbarán, entre otros. Las pinceladas severas y el empaste grueso otorgan una capacidad expresiva innegable a estos lienzos.



Carmen Grau (València, 1950)

Personatges *Personajes* (1984)

Tècnica mixta/fusta *Técnica mixta/madera* 202 × 207 cm

El certamen de 1984 resulta paradigmàtic pel fet que obtenen la beca Alfons Roig tres dones, i ens referim a: Elena del Rivero Zardoya, Carmen Grau i Ángeles Marco.

Carmen Grau proposa un projecte en què delimita les possibilitats de la pintura. Tal com plantejava llavors l'artista: «està el símptoma aquest de voler eixir-me'n del quadre».<sup>12</sup>

El retorn de l'expressionisme es produirà amb força al final de la dècada dels setanta per a prolongar-se durant els huitanta i tindrà en la figura europea de Georg Baselitz el seu millor exponent. Com afirmava Grau: «[...] en mi hi ha una tendència cap a allò expressiu [...] si alguna cosa es tacava tant em feia. Damunt de la taca pintava una altra cosa que la taca mateixa m'havia suggerit. M'interessava aquest costat viu i de no cenyir-se a res».<sup>13</sup>

El certamen de 1984 resulta paradigmático por el hecho que obtienen la beca Alfons Roig tres mujeres, nos referimos a: Elena del Rivero Zardoya, Carmen Grau y Ángeles Marco.

Carmen Grau propone un proyecto en el que delimita las posibilidades de la pintura. Tal y como planteaba por entonces la artista: «está el síntoma ese de querer salirme del cuadro».<sup>12</sup>

El retorno del expresionismo se producirá con fuerza a finales de la década de los setenta para prolongarse durante los ochenta y tendrá en la figura europea de Georg Baselitz su mejor exponente. Como afirmaba Grau: «[...] en mi hay una tendencia hacia lo expresivo [...] si algo se manchaba daba igual. Encima de la mancha pintaba otra cosa que la mancha misma me había sugerido. Me interesaba ese lado vivo y de no ceñirse a nada».<sup>13</sup>

11 El 1983 Victoria Civera rep la beca Alfons Roig juntament amb Miguel Simón Aznar i Jaime Jiménez de Haro.

12 MORALES, Paco, «Carmen Grau», en *Becats Alfons Roig 1984. Carmen Grau, Elena del Rivero, Ángeles Marco*, Catàleg de l'exposició abril-maig 1986, Sala Parpalló, València. s. p.

13 Ibid.

11 En 1983 Victoria Civera recibe la beca Alfons Roig junto a Miguel Simón Aznar y Jaime Jiménez de Haro.

12 MORALES, Paco, «Carmen Grau» En *Becats Alfons Roig 1984. Carmen Grau, Elena del Rivero, Ángeles Marco*, Catalogo exposición abril- mayo 1986, Sala Parpalló, Valencia. s.p.

13 Ibid.

La sèrie *Personatges* refereix aquesta pretensió pictòrica, matèrica, màscares que semblen iguals, però diferents les unes de les altres, com les persones que retrata del carrer, persones anònimes, «gent que circula» i «altres més o menys iguals».<sup>14</sup>



Elena del Rivero Zardoya (València, 1949)

*El pas* *El paso* (1984)

Oli/tela Óleo/lienzo 210,5 × 70 cm

«Pintar per pintar que no és poc»,<sup>15</sup> havia afirmat Julián Gallego per a referir-se al retorn de la pintura durant la dècada dels anys vuitanta enfront de l'explosió dels conceptualismes i la desmaterialització que havia caracteritzat la dècada anterior.

Elena del Rivero Zardoya (València 1949) és un exemple notable d'aquell essencialisme que es torna en ontologia de la pintura mateixa. *El pas*, en la seua composició, ens aproxima a la influència del neoexpressionisme, moviment que adquireix una gran importància a Alemanya en les dècades dels anys setanta i vuitanta, practicat per un grup d'artistes batejats pel teòric Wolfgang Becker com a *Die Neue Wilden* (Els nous salvatges). Elena del Rivero entra en contacte amb l'obra d'Anselm Kiefer, autor pertanyent a aquest corrent en les obres del qual s'aprecia un sentit metafísic expressat per mitjà dels recursos plàstics de la matèria pictòrica, la pinzellada, les capes de color grosses, combinades amb materials abrasius com àcids que doten la pintura d'una vida pròpia més enllà de la significació.

La recreació del paisatge de Zardoya es dibuixa com a element interior i exterior de l'artista, una obra pictòrica en què la matèria es converteix en llenguatge plàstic i adquireix tot el protagonisme, el *grattage* ofereix major capacitat expressiva a aquesta obra.

«Una agranada negra inicial elimina tot possible colorisme, i el converteix en exaltació de la matèria, tret que accentua apegant altres papers damunt. Sobre aquesta densitat, el traç agitat es reforça pintant amb les mans».<sup>16</sup> Hi ha un profund gest existencial en aquesta tela.

La serie *Personajes* refiere esa pretensión pictórica, matèrica, màscaras que semejan iguales pero diferentes las unas de las otras, como las personas que retrata de la calle, personas anónimas, «gente que circula» y «otros más o menos iguales».<sup>14</sup>

«Pintar por pintar que no es poco»<sup>15</sup> había afirmado Julián Gallego para referirse al retorno de la pintura durante la década de los años 80 frente a la explosión de los conceptualismos y la desmaterialización que había caracterizado la década anterior.

Elena del Rivero Zardoya (València 1949) es un ejemplo notable de ese esencialismo que se torna en ontología de la propia pintura. *El paso* en su composición nos aproxima a la influencia del neoexpressionismo, movimiento que adquiere gran importancia en Alemania en la década de los años 70 y 80, practicado por un grupo de artistas a los que el teórico Wolfgang Becker bautizó como *Die Neue Wilden* (Los nuevos salvajes). Elena del Rivero entra en contacto con la obra de Anselm Kiefer, autor perteneciente a esta corriente en cuyas obras se aprecia un sentido metafísico expresado a través de los recursos plásticos de la materia pictórica, la pincelada, las gruesas capas de color, combinadas con materiales abrasivos como ácidos que dotan a la pintura de una vida propia más allá de la significación.

La recreación del paisaje de Zardoya se dibuja como elemento interior y exterior de la artista, una obra pictórica en la que la materia se convierte en lenguaje plástico y adquiere todo el protagonismo, el *grattage* ofrece mayor capacidad expresiva a esta obra.

«Un barrido negro inicial elimina todo posible colorismo, convirtiéndolo en exaltación de la materia, rasgo que acentúa pegando otros papeles encima. Sobre esa densidad, el trazo agitado se refuerza pintando con las manos».<sup>16</sup> Existe un profundo gesto existencial en este lienzo.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Julián Gallego, citat en: MARZO, Jorge Luis i MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2015, p. 519.

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ CID, Miguel: «Elena del Rivero», en *Becats Alfons Roig 1984*. Carmen Grau, *Elena del Rivero*, Ángeles Marco, Catàleg de l'exposició abril-maig 1986, Sala Parpalló, València. s. p.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Julián Gallego citado en: MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2015, p.519.

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ Cid, Miguel: «Elena del Rivero» En *Becats Alfons Roig 1984*. Carmen Grau, *Elena del Rivero*, Ángeles Marco, Catálogo exposición abril-mayo 1986, Sala Parpalló, Valencia. s.p.





Ángeles Marco (València, 1947-2008)

*Imatge- Postestructura Imagen- Post Estructura* (1984)

Ferro forjat Hierro forjado 103 × 72 cm

Amb l'obtenció de l'ajuda Alfons Roig, Ángeles Marco fa un gir que l'allunya de la figuració que havia practicat en els anys setanta. Efectivament, alguns autors havien començat a explorar la hibridació penjant escultures en la paret a manera de quadre, aquest fenomen va comportar la tornada de l'escultura a un cert caràcter de relleu, Rosalind Krauss va definir, el 1979, aquesta nova manifestació artística com a «escultura en el camp expandit».<sup>17</sup>

*Imatge postestructura* es refereix a aquest concepte expandit, en un discurs també «arquitectònic»<sup>18</sup> en el qual l'artista treballava amb dimensions com ara: dibuix i grafisme, tridimensionalitat, ombres i projeccions inviubles, interior, exterior, relleu, profunditat, dins, fora. La peça esdevé el suport en el qual Marco investiga sobre els problemes estructurals i constructius de l'escultura.

Teresa Beguiristain observa que, a pesar del que pot semblar, l'escultura de Marco en aquestes dates no es redueix només a la mera exploració formal, hi resideix també una crítica feminista cap a la pràctica de l'escultura com una disciplina aliena a les dones. Una mostra d'aquest fenomen és la proliferació de dones escultores que com Marco o Susana Solano aborden materials com el ferro o l'acer posant en dubte les imposicions de l'art que vinculava l'escultura als criteris de força i virilitat excloents amb la naturalesa femenina.

«[...] feminista en un sentit no reivindicatiu. Ho és perquè s'atreix en una àrea vetada a la dona i perquè la seua temàtica és industrial».<sup>19</sup>

Con la obtención de la Ayuda Alfons Roig, Ángeles Marco da un giro que la aleja de la figuración que había practicado en los años setenta. Efectivamente, algunos autores habían comenzado a explorar la hibridación colgando esculturas en la pared a modo de cuadro, este fenómeno comportó la vuelta de la escultura a un cierto carácter relivario, Rosalind Krauss definió en 1979 esta nueva manifestación artística como «escultura en el campo expandido».<sup>17</sup>

*Imagen post-estructura* se refiere a ese concepto expandido, en un discurso también «arquitectónico»<sup>18</sup> en el que la artista trabajaba con dimensiones tales como: dibujo y grafismo, tridimensionalidad, sombras y proyecciones inviubles, interior, exterior, relieve, profundidad, dentro, fuera. La pieza deviene soporte en el cual Marco investiga sobre los problemas estructurales y constructivos de la escultura.

Teresa Beguiristain observa que a pesar de lo que pudiera parecer la escultura de Marco en estas fechas, no se reduce sólo a la mera exploración formal, en ella reside también una crítica feminista hacia la práctica de la escultura como un disciplina aliena a las mujeres. Una muestra de este fenómeno es la proliferación de mujeres escultoras que como Marco o Susana Solano, abordan materiales como el hierro o el acero poniendo en cuestión las imposiciones del arte que vinculaba la escultura a los criterios de fuerza y virilidad excluyentes con la naturaleza femenina.

«[...]feminista en un sentido no reivindicativo. Lo es porque se atreve en un área vetada a la mujer y porque su temática es industrial».<sup>19</sup>



Natividad Navalón (València, 1961)

*Sense títol ó peces Sin título ó piezas* (1987)

Plom i vidre Plomo y vidrio 20 × 20 × 20 cm

17 KRAUSS, Rosalind, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, vol. 8, Spring, 1979, p. 30-44.

18 NAVALÓN, Natividad, *Natividad Navalón. Cuaderno de bitácora*. Colección «Cuadernos de artista», València: IVAM, 2010, s. p.

19 BEGUIRISTAIN, Maite, «Las cuestiones de género», p. 58-77, en CALLE, Román de la (coord.). *En torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*. Vol. I. València: Generalitat Valenciana, 2014, p. 65

17 KRAUSS, Rosalind, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, Vol.8, Spring, 1979, pp.30-44.

18 NAVALÓN, Natividad, *Natividad Navalón. Cuaderno de bitácora*. Colección «Cuadernos de artista», València: IVAM, 2010, s.p.

19 BEGUIRISTAIN, Maite, «Las cuestiones de género» pp.58-77 En CALLE, Román de la. (Coord) *En torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*. Vol I. València: Generalitat Valenciana, 2014, p. 65

Natividad Navalón obté l'ajuda Alfons Roig en el certamen de 1987. El conjunt d'obres que presenta respon a l'interés de l'artista per l'art processual i la seriació. Tal com explicava l'autora: «La meua labor escultòrica ha sigut realitzada mitjançant l'ús conscient de la sèrie com a estratègia creativa, com a mètode de treball».<sup>20</sup>

Una sèrie és un conjunt de coses que se succeeixen unes a altres i que estan relacionades entre si; el motiu relacional és el nuc gordià d'aquesta peça en què se'ns invita, doncs, a reflexionar sobre la diferència o la semblança que articulen els elements com a objectes d'una sèrie. Allò formal pot també transcendir i ser metàfora, projecció d'altres imatges, en la semblança es troba la diferència i en la diferència la semblança. En la utilització del plom com a material de la peça es projecten també significats diversos, perquè el plom s'ha considerat en la història de l'escultura com un dels materials menys noble. Amb això l'obra es converteix, a més a més, en una reflexió autoreferencial de l'escultura mateixa perquè l'estructura formal reemplaça el material com a element determinant d'una escultura.

La instal·lació, amb totes les possibilitats que aquesta disciplina obri a l'escultura, i la repetició es mostren com els elements centrals del significat d'aquesta peça, de marcat caràcter minimalista que, no obstant això, entronca també, com plantejava Rosalind Krauss en referir-se a les obres processuals del minimalisme escultòric, un rerefons referencial:

«Una cosa darrere d'una altra s'assembla senzillament a la successió dels dies sense que res no els haja donat una forma o una direcció, sense que res no els habite, ni els anime, ni els conferisca cap significat».<sup>21</sup>



Ana Navarrete (València, 1965)

Autorretrat *Autorretrato* (1990)

Fotografia *Fotografía* 50 × 70 cm

Ana Navarrete proposa per al seu projecte de la beca Alfons Roig de 1988 la instal·lació *be, ce, de, e, efe, ge, ache, i, jota, ka, ele, eme, ene, eñe, o, pe, qu, ere, ese, te, u, uve, uve (doble), equis, y (griega), zeta*. En ella l'autora combina fotografies amb tovallons, plafons òptics amb lletres de grandàries diverses i la resta d'elements que transitaven entre la metonímia i la metàfora del llenguatge. Llenguatge reduït a la seua mínima expressió, la lletra. Percepció i al·legoria dels cinc sentits de l'ésser humà, que reproduïxen la sèrie de fotografies que integren l'obra.

Autorretrat en què el subjecte que articula el discurs apareix desmembrat, fracturat, subjecte que és ella i és un altre, au-

Natividad Navalón obtiene la Ayuda Alfons Roig en el certamen de 1987. El conjunto de obras que presenta responde al interés de la artista por el arte procesual y la serialización. Tal como explicaba la autora: «Mi labor escultórica ha sido realizada mediante el uso consciente de la serie como estrategia creativa, como método de trabajo».<sup>20</sup>

Una serie es un conjunto de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas entre sí, el motivo relacional es el nudo gordiano de esta pieza en la que se nos invita, pues, a reflexionar sobre la diferencia o la semejanza que articulan los elementos como objetos de una serialidad. Lo formal puede también trascender y ser metáfora, proyección de otras imágenes, en la semejanza se encuentra la diferencia y en la diferencia la semejanza. En la utilización del plomo como material de la pieza se proyectan también distintos significados, pues el plomo ha sido considerado en la historia de la escultura uno de los materiales menos noble. Con ello la obra se convierte, así mismo, en una reflexión autorreferencial de la propia escultura pues la estructura formal reemplaza al material como elemento determinante de una escultura.

La instalación, con todas las posibilidades que esta disciplina abre a la escultura y la repetición, se muestran como los elementos centrales del significado de esta pieza, de marcado carácter minimalista que, sin embargo, entronca también, como planteaba Rosalind Krauss al referirse a las obras procesuales del minimalismo escultórico, un trasfondo referencial:

«una cosa detrás de otra se parece sencillamente a la sucesión de los días sin que nada les haya dado una forma o una dirección, sin que nada ni los habite, ni los anime, ni les confiera ningún significado».<sup>21</sup>

Ana Navarrete propone para su proyecto de la beca Alfons Roig de 1988 la instalación *a, be, ce, de, e, efe, ge, ache, i, jota, ka, ele, eme, ene, eñe, ope, qu, ere, ese, te, u, uve, uve (doble), equis, y (griega), zeta*. En ella la autora combinaba fotografías con servilletas, paneles ópticos con letras a distintos tamaños y demás elementos que transitaban entre la metonímia y la metàfora del lenguaje. Lenguaje reducido a su mínima expresión, la letra. Percepción y alegoría de los cinco sentidos del ser humano, que reproducen la serie de fotografías que integran la obra.

Autorretrato en las que el sujeto que articula el discurso aparece desmembrado, fracturado, sujeto que es ella y es otro,

20 NAVALÓN, Natividad, *Natividad Navalón. Cuaderno de bitácora*. Colección «Cuadernos de artista», València: IVAM, 2010, p. 41.

21 KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid: Akal, 2002, p. 242.

20 NAVALÓN, Natividad, *Natividad Navalón. Cuaderno de bitácora*. Colección «Cuadernos de artista», València: IVAM, 2010, p. 41.

21 KRAUSS, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid: Akal, 2002, p. 242.

torretrat de qualsevol subjecte perquè jo és un altre.<sup>22</sup> Tal com descrivia Estrella de Diego, durant els anys setanta i huitanta sorgirien tota una sèrie de propostes:

«[...] que es plantejaven revisar la suposada mort del subjecte unidireccional, imposat per la Il·lustració, i el reemplaçament mateix per aquell altre subjecte múltiple i desjerarquitzat que comportaria la confrontació amb l'altre subjecte occidental s'esquerdava i començava a albirar-se com una infinita superposició de capes d'identitat [...] cossos que acabaven per ser rastres de cos, duplicacions retallades en un espill que no reflectia la imatge repetida, sinó una imatge paral·lela especejada i feta miquetes».<sup>23</sup>

En un altre espai de la instal·lació, un espill projectava en perspectiva curvilínia la imatge d'un quadre situat davant que ens recorda a l'òptica pictòrica dels primitius i que al·ludia novament a l'essència de l'art com a artifici.

Ana Navarrete fa una dissecció de l'art com a metallenguatge; discurs fenomenològic de l'ésser humà com a ens experiencial.



«Després d'alguns tímids però honrosos intents durant els setanta, caldrà esperar l'arribada dels noranta per a detectar a Espanya un tipus de pràctica artística solidària amb les preocupacions de la teoria de gènere. Qüestions com l'ambigüitat del subjecte, la identitat imprecisa, la representació del cos femení o masculí, la transgressió de gènere, etc., assumiran papers protagonistes en el desenvolupament críticonarratiu de la instal·lació dels noranta».<sup>24</sup>

Navarrete obté l'ajuda d'Alfons Roig el 1989. La seua instal·lació *Decàleg* proposa un estudi des de la crítica feminista i la deconstrucció de gènere entorn de la mirada patriarcal cap a la dona. Per a això es basa en els pressupostos filosòfics de Foucault i el poder vigilant que la societat contemporània exerceix sobre els individus, en aquest cas sobre les dones. La preocupació de Navarrete opera en la crítica del constructe de gènere, en centrar-se en la cosificació del cos femení i

autorretrato de cualquier sujeto porque yo es otro.<sup>22</sup> Tal y como describía Estrella de Diego, durante los años setenta y ochenta surgirían toda una serie de propuestas:

«[...] que se planteaban revisar la supuesta muerte del sujeto unidireccional, impuesto por la Ilustración, y el reemplazo mismo por ese otro sujeto múltiple y desjerarquizado que iba a conllevar la confrontación con el otro [...] el sujeto occidental se resquebrajaba y empezaba a vislumbrarse como una infinita superposición de capas de identidad [...] cuerpos que acababan por ser rastros de cuerpo, duplicaciones recortadas en un espejo que no reflejaba la imagen repetida, sino una imagen paralela despiezada y hecha añicos».<sup>23</sup>

En otro espacio de la instalación un espejo proyectaba en perspectiva curvilínea la imagen de un cuadro situado en frente que nos recuerda a la óptica pictórica de los primitivos y que aludía nuevamente a la esencia del arte como artefacto.

Ana Navarrete realiza una disección del arte como metalingüaje; discurso fenomenológico del ser humano como ente experiencial.

**Carmen Navarrete (València, 1963)**

*Decàleg* *Decálogo* (1991)

Instal·lació. Fotografia/tèxtil Instalación. Fotografía/textil

«Tras algunos tímidos pero honrosos intentos durante los setenta, habrá que esperar la llegada de los noventa para detectar en España un tipo de práctica artística solidaria con las preocupaciones de la teoría de género. Cuestiones como la ambigüedad del sujeto, la identidad imprecisa, la representación del cuerpo femenino o masculino, la transgresión de género, etc. asumirán papeles protagonistas en el desarrollo crítico-narrativo de la instalación de los noventa».<sup>24</sup>

Navarrete obtiene la ayuda de Alfonso Roig en 1989. Su instalación *Decálogo* proponía un estudio desde la crítica feminista y la deconstrucción de género en torno a la mirada patriarcal hacia la mujer. Para ello se basa en los presupuestos filosóficos de Foucault y el poder vigilante que la sociedad contemporánea ejerce sobre los individuos, en este caso sobre las mujeres. La preocupación de Navarrete, opera en la crítica del constructo de género, al centrarse en la cosificación del

22 RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente*, Madrid: Hiperión, 1995.

23 DE DIEGO, Estrella, *Travesías por la incertidumbre*, Madrid: Seix Barral, 2005, p. 229-230.

24 SÁNCHEZ, Mónica. *La instalación en España 1979-2000*, Madrid: Alianza, 2009, p. 196.

22 RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente*, Madrid: Hiperión, 1995, p

23 DE DIEGO, Estrella, *Travesías por la incertidumbre*, Madrid: Seix Barral, 2005, pp.229-230.

24 SANCHEZ, Mónica. *La instalación en España 1979-2000*, Madrid: Alianza, 2009, p.196.

la mirada escopofílica de la qual parla Laura Mulvey<sup>25</sup> que objectivitzava i sexualitzava el cos observat, normalment el d'una dona.

La proposta de Navarrete sorgeix d'una intervenció en el Peep-show X Vídeo Star de la Rue Sant-Denis de París l'estructura del qual actua a manera de sistema panòptic invers en el qual els que miren es mantenen invisibles exercint la mirada voyeur mentre que, en el centre, la figura de la dona roman exposada i escrutable a la vista de tots. Per a la intervenció, l'artista incorpora una estora de vellut roig de 220 cm de diàmetre en la plataforma circular giratòria en què es mou el cos de la dona, i en la superfície de la qual apareixien brodats extrets dels Diez Mandamientos en francès. L'espectacle pornogràfic es desenvolupa amb normalitat sobre la plataforma dissenyada per l'artista, sense que els clients hi advertisquen cap canvi.

Les fotografies que acompanyaven la instal·lació resultant de la intervenció en l'espai parisenc formen part, també, del registre de l'acció i al·ludeixen a aquesta noció documental de la postfotografia.

cuerpo femenino y la mirada escopofílica de la que habla Laura Mulvey<sup>25</sup> que objetiviza y sexualiza al cuerpo observado, normalmente el de una mujer.

La propuesta de Navarrete surge de una intervención en el Peep-show X Vídeo Star de la Rue Sant-Denis de París cuya estructura actúa a modo de sistema panóptico inverso en el que los que miran se mantienen invisibles ejerciendo la mirada voyeur mientras que en el centro la figura de la mujer permanece expuesta y escrutable a la vista de todos. Para la intervención la artista incorporaba una alfombra de terciopelo rojo de 220 cm de diámetro en la plataforma circular giratoria en la que se movía el cuerpo de la mujer, y en cuya superficie aparecían bordados extractos de los Diez Mandamientos en francés. El espectáculo pornográfico se desarrollaba con normalidad sobre la plataforma diseñada por la artista, sin que los clientes advirtieran ningún cambio.

Las fotografías que acompañaban la instalación resultante de la intervención en el espacio parisino forman parte, también, del registro de la acción y aluden a esa noción documental de la postfotografía.



Carmen Ramírez (València, 1953)

*Marejar per casa* *Marear por casa* (1991)

Collage, tècnica mixta/paper Collage, técnica mixta/papel 50 × 65 cm

Carmen Ramírez obté la beca Alfons Roig el 1991. Ja llavors la seua obra s'emmarcava en aquella personal visió del món en què la plàstica naïf, afí a un lirisme punxant que transita entre Paul Klee, l'art brut i Cy Twombly, amaga un món de significats profunds i existencials. «El blanc pur és l'amor i tot allò que posem o deixem caure sobre ell és vida»<sup>26</sup>, —comentaria l'artista en una ocasió—.

El tapís i les arts aplicades tan presents en l'obra de Carmen Ramírez es manifesten en *Marejar per casa*, obra en què Carmen construeix «un llenguatge propi, una iconografia particular, molt personal, carregada d'afectes, sensacions, ritmes i colors, que bussegen en zones profundes del seu inconscient».<sup>27</sup> En aquesta tela aborda aquelles màximes en la seua creació artística, l'espai i el temps, i al mig:

Carmen Ramírez obtiene en 1991 la Beca Alfons Roig, ya por entonces su obra se enmarca en esa personal visión del mundo en el que la plástica naïf, afín a un lirismo punzante que transita entre Paul Klee, el art brut y Cy Twombly, esconde un mundo de profundos y existenciales significados. «El blanco puro es el amor y cuanto ponemos o dejamos caer sobre él es vida»<sup>26</sup>, —comentaría la artista en una ocasión—.

El tapiz y las artes aplicadas tan presentes en la obra de Carmen Ramírez se manifiestan en *Marejar per casa*, obra en la que Carmen construye un «lenguaje propio, una iconografía particular, muy personal, cargada de afectos, sensaciones, ritmos y colores, que bucean en zonas profundas de su inconsciente».<sup>27</sup> Lienzo en el que aborda esas máximas en su creación artística, el espacio y el tiempo y en medio:

25 MULVEY, Laura, «Placer visual y cine narrativo», en WALLIS, B., *Arte después de la modernidad*, Madrid: Akal, 2001, p. 365-377.

26 Text de Manolo Ramírez, germà de l'artista, per a l'exposició pòstuma «Habitación del tiempo» celebrada el 2016 en la galería Tipos Infames de Madrid.

27 STARKGLAS, Rosalind, «Carmen Ramírez», en *Becats Alfons Roig 1991*, Anna Pastor, Carmen Ramírez, Gregori Valero. Catàleg de l'exposició gener 1993, Sala Parpalló, València. s. p.

25 MULVEY, Laura, «Placer visual y cine narrativo», en WALLIS, B., *Arte después de la modernidad*, Madrid: Akal, 2001, 365-377.

26 Texto de Manolo Ramírez, hermano de la artista, para la Exposición póstuma «Habitación del tiempo» celebrada en 2016 en la galería Tipos Infames de Madrid.

27 STARKGLAS, Rosalind, «Carmen Ramírez», En *Becats Alfons Roig 1991*, Anna Pastor, Carmen Ramírez, Gregori Valero. Catálogo exposición Sala Parpalló Enero 1993, Valencia. s.p.

«el desig i la realització d'aquest, l'instant del gaudi, que no és una altra cosa que l'espai que li dóna recer: la casa, el refugi, l'obra d'art mateixa».<sup>28</sup>

«el deseo y la realización del mismo, el instante del goce, que no es otra cosa que el espacio que le da cobijo: la casa, el refugio, la obra de arte misma».<sup>28</sup>



### Teresa Cebrián

*Les cendres de les idees* *Las cenizas de las ideas* (1994/1995)

Estructura metàlica, tubs d'assaig, espill, cendres Làtex natural, estructura metàlica, tubos de ensayo, espejo, cenizas 170 x 70 x 26 cm

Foto: Kalo Vicent

Teresa Cebrián obté la beca Alfons Roig en el certamen de 1993. La seua obra *Les cendres de les idees* conforma una metàfora de la ceguesa de l'home contemporani que es projecta en espills que no generen reflex.

«Un dia l'home s'esborrarà, la vida mateixa s'esborrarà sense deixar una altra empremta que una corfa dessecada perduda en la immensitat de l'univers».<sup>29</sup>

En la dècada dels anys noranta, Teresa Cebrián escomet l'exploració d'un imaginari que conformarà els eixos vertebrals de la seua creació: la levitat i el dolor, davant dels quals l'artista només albira el consol de l'abric de l'art. En aquests anys, a més, abordarà el seu estudi dels materials escultòrics mesclant materials blans i viscosos amb uns altres ferris i indestructibles. Referencialitat personal cap als materials que es fonen en metàfora de la vida i que ens recorda també l'obra d'una altra escultora, Louise Bourgeois.

En *Les cendres de les idees* el personal es fon en aquesta metàfora, remembrances de l'estada de l'artista a Oslo en la qual les tombes vaixell de la cultura vikinga deixaran una empremta indeleble en el seu imaginari. Una obra, la de Cebrián, que diàloga des de l'al·legoria en l'oposició i els contraris «la caducitat i la memòria, el dolor i el dubte o la soledat i l'oblit».<sup>30</sup>

«El conjunt expositiu que ens ofereix es basa fonamentalment en el tema de la "mort de les idees", i resol els seus plantejaments en instal·lacions diferents [...] seran justament aquestes cendres de les idees —tancades en les tombes-cervell— les que motiven aquesta mirada cap a un present carregat de desesperança».<sup>31</sup>

Teresa Cebrián obtiene la beca Alfons Roig en el certamen de 1993. Su obra *Las cenizas de las ideas* conforma una metàfora de la ceguera del hombre contemporáneo que se proyecta en espejos que no generan reflejo.

«un día el hombre se borrará, la vida misma se borrará sin dejar otra huella que una corteza desecada perdida en la inmensidad del universo».<sup>29</sup>

En la dècada de los años 90 Teresa Cebrián acomete la exploración de un imaginario que conformará los ejes vertebrales de su creación: la levedad y el dolor, ante los cuales la artista solo vislumbra el consuelo del abrigo del arte. En estos años, además, abordará su estudio de los materiales escultóricos mezclando materiales blandos y viscosos con otros férreos e inquebrantables. Referencialidad personal hacia los materiales que se funden en metàfora de la vida y que nos recuerda también la obra de otra escultora, Louise Bourgeois.

En *Las cenizas de las ideas* lo personal se funde en esta metàfora, remembranzas de la estancia de la artista en Oslo en la que las tumbas barco de la cultura vikinga, dejarán huella indeleble en su imaginario. Una obra, la de Cebrián, que dialoga desde la alegoría en la oposición y los contrarios «caducidad y memoria, el dolor y la duda o la soledad y el olvido».<sup>30</sup>

«El conjunto expositivo que nos ofrece se basa fundamentalmente en el tema de la "muerte de las ideas", resolviéndose sus planteamientos en instalaciones diferentes [...] serán justamente esas cenizas de las ideas encerradas en las tumbas-cerebro- las que motiven esa mirada hacia un presente cargado de desesperança».<sup>31</sup>

28 Texto de Manolo Ramírez, germà de l'artista, per a l'exposició pòstuma «Habitación del tiempo» celebrada el 2016 en la galería Tipos Infames de Madrid.

29 CHENG, François, *Cinco meditaciones sobre la muerte*, Madrid: Siruela, 2013, p. 14

30 PÉREZ, David, «El mar de hielo o el naufragio de los cuerpos», pp.193-194, en BLANCH, Teresa (com.) *Els 80 en els 90*, Catàleg de l'exposició, IVAM 21-9-1995/10-12-1995. València, 1995, p. 193.

31 CALLE, Román de la, «De la obra-enigma a la experiencia visionaria», en: *Becats Alfons Roig 1993. Teresa Cebrián, Joël Mestre*, Catàleg de l'exposició, desembre 1995-gener 1996, Sala Parpalló, València.

28 Texto de Manolo Ramírez, hermano de la artista, para la Exposición pòstuma «Habitación del tiempo» celebrada en 2016 en la galería Tipos Infames de Madrid.

29 CHENG, François, *Cinco meditaciones sobre la muerte*, Madrid: Siruela, 2013, P.14

30 PÉREZ, David, «El mar de hielo o el naufragio de los cuerpos», pp. 193-194, En BLANCH, Teresa (com.) *Els 80 en els 90*, Catàlego exposició IVAM 21-9-1995/10-12-1995. Valencia, 1995, p.193.

31 CALLE, Román de la, «De la obra-enigma a la experiencia visionaria», En: *Becats Alfons Roig 1993 Teresa Cebrián, Joël Mestre*, Catàlego exposició Sala Parpalló diciembre. Enero 1996, València.



Isabel Tristán (Port de Sagunt, 1958)

Conte d'hivern *Cuento de invierno* (1994)

Acrílic/tela Acrílico/lienzo 180 x 180 cm

Isabel Tristán obté la beca el 1994. La seua obra s'introdueix novament en els recursos del pictòric: superfície i color; postminimalisme que explora les possibilitats de la bidimensionalitat i l'abstracció postpictòrica i que denoten «aquella actitud, defensar que la pintura continua».<sup>32</sup>

«A pesar d'aquestes creixents dificultats per a la pintura en els anys noranta sorgeixen algunes línies pictòriques de gran vitalitat [...] des de l'abstracció es plategen síntesis de despullament radical [...] des d'un estricte grau zero en què la pintura és inici de la imatge [...] una pintura abstracta basada en el color artificial i industrial, des de la qual s'aborden problemes tan espinosos com allò decoratiu, la sensualitat i la carnalitat o l'expressió i els seus límits».<sup>33</sup>

La preocupació per la materialitat de les dimensions físiques de la llum i el color que van inspirar l'obra de Monet i la seua sèrie dels *Pallers*, pintats el 1890, es troba també en l'obra de Tristán les abstraccions pictòriques de la qual són en la seua més pura essència una captació del món. Cromatisme vivaç que Tristán explora també en l'obra d'Henry Matisse i que s'observa, a més a més, en les exploracions que Johannes Itten va dur a terme en els anys trenta al si del grup de la Bauhaus, en la seua sèrie *Les quatre estacions* amb la qual manté una estreta coincidència.

La seua al·legoria de les quatre estacions, com s'observa en *Conte d'hivern*, és una elegia de les possibilitats pictòriques.

Isabel Tristán obtiene la beca en 1994. Su obra se introduce nuevamente en los recursos de lo pictórico: superficie y color; posminimalismo que explora las posibilidades de la bidimensionalidad y la abstracción pos-pictórica y que denotan “esa actitud, defender que la pintura continúa”<sup>32</sup>.

«A pesar de esas crecientes dificultades para la pintura en los años noventa surgen algunas líneas pictóricas de gran vitalidad [...] desde la abstracción se platean síntesis de despojamiento radical [...] desde un estricto grado cero en el que la pintura es inicio de la imagen [...] una pintura abstracta basada en el color artificial e industrial, desde la que se abordan problemas tan espinosos como lo decorativo, la sensualidad y la carnalidad o la expresión y sus límites».<sup>33</sup>

La preocupación por la materialidad de las dimensiones físicas de la luz y el color que inspiraron la obra de Monet y su serie de los *Almiares de heno* pintados en 1890, se halla también en la obra de Tristán cuyas abstracciones pictóricas son en su más pura esencia una captación del mundo. Cromatismo vivaz que Tristán explora también en la obra de Henry Matisse y que se observa, así mismo, en las exploraciones que Johannes Itten realizó en los años treinta en el seno del grupo de la Bauhaus, en su serie *las cuatro estaciones* con la que mantiene una estrecha coincidencia.

Su alegoría de las cuatro estaciones como se observa en *Cuento de invierno* es una elegía de las posibilidades pictóricas.



Silvia Sempere (Alcoi, 1968)

Projecció *Proyección* (1998)

Fotografia *Fotografía* 75 x 50 cm

32 FERNÁNDEZ Cid, Miguel, «Isabel Tristán», en *Becats Alfons Roig 1997*, Javier Garcerá, *Isabel Tristán*. Catàleg de l'exposició del 25-2-1997 al 6-4-1997, Sala Parpalló, València, s. p.

33 Ídem.

32 FERNÁNDEZ Cid, Miguel, «Isabel Tristán» En *Becats Alfons Roig 1997*, Javier Garcerá, *Isabel Tristán*. Catálogo exposición 25-2-1997 al 6-4-1997, Sala Parpalló, Valencia, s.p.

33 Ídem.

Silvia Sempere obté l'ajuda Alfons Roig el 1998. En la seua instal·lació *Allò físic d'allò bàsic* l'artista aspirava a recrear un ambient que reproduïra l'espai de la naturalesa, però el propòsit del qual es veia premeditadament alterat per l'efecte artificial de la instal·lació i dels dispositius tecnològics que incloïa. Allò artificial i allò natural, com a epígons de la relació entre l'home i la naturalesa esdevenen motiu central d'aquesta peça.

Les representacions florals de la sèrie fotogràfica *Proyección*, que formaven part de la instal·lació, pertanyen a espècies que lluny de conformar l'ideal botànic en l'imaginari col·lectiu corresponen a espècies considerades secundàries i a les quals atribuïm un valor escàs: esbarzer, esparreguera, argilaga, card, coralet, raimet de pastor, timó mascle, ginesta blanca, espina-xoca, estepa i avena borda. Amb això l'artista ens invita a reflexionar sobre el costat més indòmit de la naturalesa que la cultura tan sols aconsegueix desvirtuar amb les seues apreciacions i categories, construccions que en si mateixes són sempre revisables i subjectives, mentre que el cicle de la naturalesa és sempre el mateix.

Silvia Sempere obtiene la Ayuda Alfons Roig en 1998. En su instalación *Lo físico de lo básico* la artista aspiraba a recrear un ambiente que reprodujese el espacio de la naturaleza pero cuyo propósito se veía premeditadamente alterado por el efecto artificial de la instalación y de los dispositivos tecnológicos que incluía. Lo artificial y lo natural, como epígonos de la relación entre el hombre y la naturaleza devienen motivo central de esta pieza.

Las representaciones florales de la serie fotográfica *Proyección* que formaban parte de la instalación, pertenecen a especies que lejos de conformar el ideal botánico en el imaginario colectivo corresponden a especies consideradas secundarias y a las que atribuimos escaso valor: zarzamora, esparraguera, aliaga, cardo, agracejo, raimet de pastor, tomillo macho, manríbio blanco, cadillo, jara, avena silvestre. Con ello la artista nos invita a reflexionar sobre el lado más indómito de la naturaleza que la cultura tan solo consigue desvirtuar con sus apreciaciones y categorías, construcciones que en sí mismas son siempre revisables y subjetivas, mientras que el ciclo de la naturaleza es siempre el mismo.



Encarna Sepúlveda (Villar de Cañas, 1952)  
*Dissonàncies* *Disonancias* (2000)  
Acrílic/tela Acrílico/lienzo 180 × 150 cm

«Sòcrates: [...] Per la bellesa de les figures, no entenc que molts s'imaginin, per exemple, cossos bells, belles pintures; sinó que entenc per aquella el que és recte i circular, i les obres d'aquest gènere, planes i sòlides, treballades al torn, com també les fetes amb regla i esquadra [...] Perquè sostinc que aquestes figures no són com les altres, belles per comparació, sinó que són sempre belles en si per la seua naturalesa; i que procuren certs plaers que els són propis [...] Dic el mateix dels colors bells que tenen una bellesa del mateix gènere, i dels plaers que els són afectes».<sup>34</sup>

*Dissonàncies* és una obra que aprofundeix en el llenguatge formal de la pintura com a curs expressiu i el connecta amb la teoria musical: harmonia, to, timbre, ritme. Plantejaments que afonen les seues arrels en la plàstica no objectiva de les avantguardes. Referència musical a la capacitat dels oposats i els contraris que es plasma també en l'esdevindre plàstic de l'artista i en la transició de les formes orgàniques, que havien dominat les seues obres precedents, a les formes geomètriques, un flux que s'escaifica en aquesta peça com a forces indòmites de la seua pròpia gramàtica.

«Sócrates: [...] Por la belleza de las figuras, no entiendo lo que muchos se imaginan, por ejemplo, cuerpos hermosos, bellas pinturas; sino que entiendo por aquella lo que es recto y circular, y las obras de este género, planas y sólidas, trabajadas a torno, así como las hechas con regla y esquadra [...] Porque sostengo, que estas figuras no son como las otras, bellas por comparación, sino que son siempre bellas en sí por su naturaleza; y que procuran ciertos placeres que le son propios [...] Otro tanto digo de los colores bellos que tienen una belleza del mismo género, y de los placeres que les son afectos».<sup>34</sup>

*Disonancias* es una obra que ahonda en el lenguaje formal de la pintura como curso expresivo y lo conecta con la teoría musical: armonía, tono, timbre, ritmo. Planteamientos que hunden sus raíces en la plástica no objetiva de las vanguardias. Referencia musical a la capacidad de los opuestos y los contrarios que se plasma también en el devenir plástico de la artista y en la transición de las formas orgánicas, que habían dominado sus obras precedentes, a las formas geométricas, un flujo que se escenifica en esta pieza como fuerzas indómitas de su propia gramática.

<sup>34</sup> PLATON, *Obras completas de Platón*, «Filebo», tom III, [Traducció de Patricio de Azcárate, Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871], p. 107-108.

<sup>34</sup> PLATON, *Obras completas de Platón*, «Filebo», Tomo III, [Traducción de Patricio de Azcárate, Madrid, Medina y Navarro Editores, 1871], pp. 107-108

En aquesta obra les veladures que l'artista empra com a recurs plàstic es tornen en una clara al·lusió a les moltes capes que descobreix i oculta l'obra.

Tal com va plantejar Tomás Bonet,<sup>35</sup> apreciem en aquesta obra una clara plasmació nietzschiana dels principis apol·linis i dionisiacs de l'art: raó i sentiment, ordre i caos, i que a la fi es manifesten en el pensament de Nietzsche com a premisses no excloents que s'anhelen i es desitgen, estímul pensat.

«I no obstant això, Apol·lo no va poder viure sense Dionís! El titànic, el bàrbar, va ser, si no hi ha un altre remei, una necessitat tan imperiosa com l'apol·lini».<sup>36</sup>

Pugna i desig que es manifesten en la superfície d'aquesta obra, en què l'artista posa a la clara l'autonomia de l'art.

Una obra en la que las veladuras que la artista emplea como recurso plástico, se tornan en clara alusión a las muchas capas que descubre y oculta la obra.

Tal y como planteó Tomás Bonet<sup>35</sup> apreciamos en esta obra una clara plasmación Nietzscheana de los principios Apolíneos y Dionisiacos del arte: razón y sentimiento, orden y caos, y que a la postre se manifiestan en el pensamiento de Nietzsche como premisas no excluyentes que se ansían y se desean, estímulo pensado.

«¡Y no obstante, Apolo no pudo vivir sin Dionisio! Lo titánico, lo bárbaro, fue, en último extremo, una necesidad tan imperiosa como lo apolíneo».<sup>36</sup>

Pugna y deseo que se manifiestan en la superficie de esta obra, en la que la artista pone al desnudo la autonomía del arte.



Carolina Ferrer Juan (Catarroja, 1966)

*Present continu Presente continuo* (2002)

Tècnica mixta Técnica mixta 195 × 150 cm

La figuració és per a Carolina Ferrer un registre en què provocar l'estranyament de l'espectador, realitat immersa en un joc d'ocultacions i afanys, de contradiccions i acords.

Aparences fotogràfiques, escenografies filmiques que llancen a l'espectador a la falsa il·lusió d'objectivitat del fotograma. Règims de veritat que són en essència una escenificació, el món com a representació. Captació del món que a la fi és l'objecte de la nostra mirada i que és per defecte un acte subjectiu, ja que «només veiem allò que mirem. I mirar és una acte d'elecció».<sup>37</sup>

El medi s'articula com un altre element en què la dansa dels enganys es diverteix al nostre capritx, l'artifici de la pintura es torna en objectivitat en vestir-la amb els recursos fotogràfics; és l'efecte de realitat al qual al·ludeix Barthes, aquesta retòrica, la de la figuració i el realisme, que ens invita a creure, perquè veure és creure, però sempre des de la falsa il·lusió, perquè en allò fotogràfic hi ha sempre, com opina Barthes, un significat obvi i un altre d'obtús.<sup>38</sup>

«La diferència que separa la informació de les històries verdaderes, les històries que els succeeixen als cossos,

La figuración es para Carolina Ferrer un registro en el que provocar el extrañamiento del espectador, realidad inmersa en un juego de ocultaciones y desvelos, de contradicciones y acuerdos.

Apariencias fotográficas, escenografías filmicas que arrojan al espectador a la falsa ilusión de objetividad del fotograma. Régimenes de verdad que son en esencia una escenificación, el mundo como representación. Captación del mundo que a la postre es el objeto de nuestra mirada y que es por defecto un acto subjetivo, pues «solo vemos aquello que miramos. Y mirar es una acto de elección».<sup>37</sup>

El medio se articula como otro elemento en el que la danza de los engaños se divierte a nuestro antojo, el artificio de la pintura se torna en objetividad al vestirla con los recursos fotográficos, es el efecto de realidad al que alude Barthes, esa retórica, la de la figuración y el realismo, que nos invita a creer, porque ver es creer, pero siempre desde la falsa ilusión, pues en lo fotográfico existe siempre, como opina Barthes, un significado obvio y otro obtuso.<sup>38</sup>

«La diferencia que separa a la información de las historias verdaderas, las historias que les suceden a los

35 BONET, Tomás, «El juego de la disonancia en la obra de Encarna Sepúlveda», en *Disonancias. Encarna Sepúlveda Becada Alfons Roig 2002*, Catàleg de l'exposició, Sala Parpalló, del 23 de gener al 23 de març de 2003, València.

36 NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia* [Traducción d'Eduardo Ovejero Mauri, Madrid: Espasa Calpe, 2007], p. 64.

37 BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 14.

38 BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 2002.

35 BONET, Tomás, «El juego de la disonancia en la obra de Encarna Sepúlveda», en *Disonancias. Encarna Sepúlveda Becada Alfons Roig 2002*, Catálogo exposición Sala Parpalló 23 de enero al 23 de marzo de 2003, Valencia.

36 NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, [Traducción de Eduardo Ovejero Mauri, Madrid, Espasa Calpe, 2007], p. 64.

37 BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 14.

38 BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002.



està en la perspectiva, en l'òptica dels fets. La qüestió radica en com es narra una història».<sup>39</sup>

És en aquestes història on Carolina Ferrer teixeix el sentit de la seua obra. Una mena de contradiccions alimenten l'imaginari de les seues estades, la presència i l'absència de l'individu, espais en què habita la passivitat latent d'uns cossos que se'ns mostren pròxims, però distants; personatges anònims de rostres imprecisos, però que lluny de ser estranys no són sinó el cercle íntim, el seu cercle íntim.

I no obstant això, *Present continu* se'ns apareix com un negatiu del positiu que constitueix la sèrie a la qual pertany. En aquesta Carolina s'autoretrata en una actitud activa, en el seu espai de treball, el cos de l'altre esdevé el seu cos, l'espai de l'altre, el seu espai, l'estranyesa contrasta amb la quotidianitat. Una peça més pictòrica que fotogràfica en la qual l'artifici de la representació queda revelat per la impossibilitat de la llum invertida que banya l'escena.

Potser per això *Present continu* va ser l'única peça que no es va mostrar al públic en l'exposició de la Sala Parpalló que va albergar la resta d'obres que formaven part del projecte artístic de la beca Alfons Roig. Com un senyal del destí, aquesta obra es revela hui com a presència d'aquella sèrie, perquè en aquest joc de duplicitats, el que es mostra és, potser, també, el més ocult que guardem de nosaltres mateixos.



**Tania Blanco** (Valencia, 1978)  
*Rear Window/Rear Window* (2005)  
Acrílic/tela. Acrílico/lienzo 180 × 180 cm

Tania Blanco obté la beca de creació el 2005. La seua proposta *Vacuum Dome* constitueix una reflexió sobre la relació entre: home, naturalesa i artificialitat. Per a això, l'artista insereix en l'espai expositiu obra gràfica feta amb tècniques diverses: acrílics en tela o en fusta, inspirada en volums i espais arquitectònics i en utensilis mèdics juntament amb objectes que escapen el seu contingut com ara píndoles o pastilles.

En *Rear Window* Tania Blanco juga amb la falsa il·lusió d'arquitectures grandiloqüents que envaeixen l'espai; la seua plàstica de colors blaus, rosats i morats i les tintes planes recorden la sèrie de Hockney de les piscines.

Claredat i opacitat, natural i artificial, volum i buit són elements que transpiren en la reflexió antagònica d'aquesta obra que juga a confondre les nostres experiències, finestres que no reflecteixen i piscines d'aigües tèrboles inserides en un paisatge de cel límpid i clar, una naturalesa al buit, *Vacuum Dome*.

Una *machine à habiter* de factura racionalista que ens deixa freds, inerts, que contrasta amb la platja i el mar en calma que culmina en les muntanyes mentre la boira ens enganya novament en el miratge de la naturalesa.

cuerpos, está en la perspectiva, en la óptica de los hechos. La cuestión radica en cómo se narra una historia».<sup>39</sup>

Son esas historias dónde Carolina Ferrer teje el sentido de su obra. Una suerte de contradicciones alimentan el imaginario de sus estancias, la presencia y la ausencia del individuo, espacios en los que habita la pasividad latente de unos cuerpos que se nos muestran próximos pero distantes, personajes anónimos de rostros imprecisos pero que lejos de ser extraños no son sino el círculo íntimo, su círculo íntimo.

Y sin embargo, *Presente continuo*, se nos aparece como un negativo del positivo que constituye la serie a la que pertenece. En ella Carolina se autorretrata en una actitud activa, en su espacio de trabajo, el cuerpo del otro deviene su cuerpo, el espacio del otro, su espacio, la extrañeza contrasta con lo cotidiano. Una pieza más pictórica que fotográfica en la que el artificio de la representación queda revelado por la imposibilidad de la luz invertida que baña la escena.

Quizás por ello *Presente continuo* fue la única pieza que no se mostró al público en la exposición de la Sala Parpalló que albergó el resto de obras que formaron parte del proyecto artístico de la beca Alfons Roig. Como un guiño del destino, esta obra se revela hoy como presencia de aquella serie, porque en ese juego de dobleces, lo que se muestra es quizás, también, lo más oculto que guardamos de nosotros mismos.

Tania Blanco obtiene la beca de creación en 2005. Su propuesta *Vacuum Dome* constituye una reflexión sobre la relación entre: hombre, naturaleza y artificialidad. Para ello, la artista, inserta en el espacio expositivo obra gráfica realizada con distintas técnicas: acrílicos en lienzo o en madera, inspirada en volúmenes y espacios arquitectónicos y en utensilios médicos junto a objetos que esparcen su contenido como píldoras o pastillas.

En *Rear window* Tania Blanco juega con la falsa ilusión de arquitecturas grandilocuentes que invaden el espacio, su plástica de colores azules, rosados y morados y las tintas planas recuerdan a la serie de Hockney de las piscinas.

Claridad y opacidad, natural y artificial, volumen y vacío son elementos que transpiran en la reflexión antagónica de esta obra que juega a confundir nuestras experiencias, ventanas que no reflejan y piscinas de aguas turbias insertas en un paisaje de cielo límpido y claro, una naturaleza al vacío, *Vacuum Dome*.

Una *machine à habiter* de factura racionalista que nos deja fríos, inertes, que contrasta con la playa y el mar en calma que culmina en las montañas mientras la niebla nos engaña nuevamente en el espejismo de la naturaleza.

39 John Berger en KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 97.

39 John Berger en KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 97.

## Pensió d'Ampliació d'Estudis Universitaris. El suport formatiu. Pensión de Ampliación de Estudios Universitarios. El apoyo formativo



Fuencisla Francés (Segovia, 1954)

*El treball* *El trabajo* (1983)

Oli/tela Óleo/lienzo 132 x 164 cm

A pesar de quedar en segon lloc en el certamen de 1983 de la pensió d'ampliació d'estudis universitaris, el jurat de selecció decideix unilateralment incorporar l'exercici de tema que Francés havia realitzat durant el concurs a la Col·lecció de la Diputació.

*El treball* forma part de les exploracions que Fuencisla Francés escomet en els anys huitanta sobre els processos d'abstracció de la pintura. Reconeixem en la tela la figura nua d'un cos femení, la centralitat de la qual ens adverteix d'aquesta recurrència dels universos femenins cap a la centralitat i la forma circular, vulvar, característica en les dècades dels anys setanta i huitanta.

No obstant això, en aquesta peça hi ha una vocació per dinamitar els plans, per separar el fons, per individualitzar els estrats i les capes pictòriques que refereixen la sensació de profunditat, valors tàctils de la pintura que es combinen amb la tensió, el ritme i la convulsió, que al·ludeixen a la sensació cinètica d'un cos en moviment. Reflexió sobre l'essència de l'art com a artifici, de la pintura com un camp tancat de figuració que l'artista va conquistant en una transició cap a l'abandó de la representació i la pràctica del *collage*. Temps, espai i matèria.

Exploracions que derivaran en aquest *big bang* que conformarà el salt de la superfície bidimensional a la tridimensionalitat que caracteritzarà l'obra de Fuencisla Francés en els anys successius.

Pese a quedar en segundo lugar en el certamen de 1983 de la pensió de ampliación de Estudios de Universitarios, el jurado de selección decide unilateralmente incorporar el ejercicio de tema que Francés había realizado durante el concurso a la Colección de la Diputación.

*El trabajo* forma parte de las exploraciones que Fuencisla Francés acomete en los años 80 sobre los procesos de abstracción de la pintura. Reconocemos en el lienzo la figura desnuda de un cuerpo femenino, cuya centralidad nos advierte de esa recurrencia de los universos femeninos hacia la centralidad y la forma circular, vulvar, característico en la década de los años setenta y ochenta.

Sin embargo, existe en esta pieza una vocación por dinamitar los planos, por separar el fondo, por individualizar los estratos y las capas pictóricas que refieren la sensación de profundidad, valores táctiles de la pintura que se combinan con la tensión, el ritmo y la convulsión que aluden a la sensación cinética de un cuerpo en movimiento. Reflexión sobre la esencia del arte como artefacto, de la pintura como un campo cerrado de figuración que la artista va conquistando en una transición hacia el abandono de la representación y la práctica del *collage*. Tiempo, espacio y materia.

Exploraciones que derivaran en ese *big ban* que conformará el salto de la superficie bidimensional a la tridimensionalidad que caracterizará la obra de Fuencisla Francés en los años sucesivos.



Rosa Martínez Artero (Murcia, 1961)

*El cirurgià* *El cirujano* (1985)

Tècnica mixta/tela Técnica mixta/lienzo 116,5 x 200 cm

Rosa Martínez Artero obté la beca l'any 1985. El reglament de la pensió d'ampliació d'estudis de Belles Arts continuava exigint als alumnes la realització d'una acadèmia, una composició d'estudi i una obra de tema, i a això se sumava l'exposició oral d'un tema d'Història de l'Art, triat per sorteig.

Rosa Martínez Artero obtiene la beca en el año 1985. El reglamento de la pensión de ampliación de estudios de Bellas Artes continuaba exigiendo a los alumnos la realización de una academia, una composición de estudio y una obra de tema, a ello se sumaba la exposición oral de un tema de Historia del arte, elegido por sorteo.

Martínez Artero explora les possibilitats de la pintura com a camp d'acció, amb olis abundants. En un expressionisme de figures sense rostre. *El cirurgià* forma part de les entregues obligatòries de la concessió de la pensió.

Com va succeir amb les obres de Victoria Civera, Carmen Grau i Elena del Rivero Zardoya, que obtenen, per les mateixes dates, la concessió de la beca Alfons Roig, observem en aquesta peça d'Artero un exercici pictòric essencialista. Els olis, la pigmentació empastada, el *grattage*, l'aplicació del color que l'artista realitza amb les pròpies mans, pinzellades grosses, brutes i toques que remetent a aquella capacitat pictòrica i matèrica que va caracteritzar el neoexpressionisme dels anys huitanta i a la deïficació de la pintura en la seua capacitat expressiva.



Victoria Contreras (València, 1962)

*Carnestoltes Carnaval* (1988)

Oli/tela Óleo/lienzo 132 × 91 cm

Victoria Contreras obté la beca d'ampliació d'estudis universitaris el 1988.

La plàstica de Contreras constitueix un dels primers exemples en què l'artista aborda des del vessant pictòric l'univers de la identitat i el gènere. El seu interès per «representar», «re-crear món»,<sup>40</sup> tal com opina l'artista, s'inspirava, així mateix, en alguns dels seus referents com Paula Rego, Balthus, Hockney, Kitaj, Auerbach o Max Beckham, entre altres.

En *Carnestoltes*, un dels temes d'exercici de la pensió d'ampliació d'estudis universitaris, l'autora permuta l'androgín, com a mascarada d'una identitat canviant, fluida, en la qual transitava llavors, també, un altre referent de Contreras, Shindy Sherman.

Martínez Artero explora las posibilidades de la pintura como campo de acción, con abundantes óleos y aceites. En un expressionismo de figuras sin rostro. *El cirujano* forma parte de las entregas obligatorias de la concesión de la pensión.

Como sucediera con las obras de Victoria Civera, Carmen Grau, Elena del Rivero Zardoya que obtienen por las mismas fechas la concesión de la Beca Alfons Roig, observamos en esta pieza de Artero un ejercicio pictórico esencialista. Los aceites, la pigmentación empastada, el *grattage*, la aplicación del color que la artista realiza con sus propias manos, pinceladas gruesas, brutas y toscas que remiten a esa capacidad pictórica y matérica que caracterizó al neoexpressionismo de los años 80 y a la deificación de la pintura en su capacidad expresiva.

Victoria Contreras obtiene la Beca de ampliación de estudios universitarios en 1988.

La plástica de Contreras constituye uno de los primeros ejemplos en los que la artista aborda desde lo pictórico el universo de la identidad y el género. Su interès por «re-presentar», «re-crear mundo»<sup>40</sup>, tal como opina la artista, se inspiraba, así mismo, en algunos de sus referentes como Paula Rego, Balthus, Hockney, Kitaj, Auerbach o Max Beckham, entre otros.

En *Carnaval* uno de los temas de ejercicio de la pensión de ampliación de Estudios Universitarios, la autora permuta al andrógino, como mascarada de una identidad cambiante, fluida, en la que transitaba entonces, también, otro referente de Contreras, Shindy Sherman.



Maribel Doménech (València, 1955)

*Estructures habitades* *Estructuras habitadas* (1990)

Metall/metacrilat/acetat *Metal/metacrilato/acetato* 74 × 46 × 26 cm

Maribel Doménech obté la beca d'ampliació d'estudis el 1985 per a la qual realitza l'escultura-cadira en ferro *Tu i jo*.<sup>41</sup> En aquesta peça l'artista explorava el constructivisme i el neoplasticisme d'autors de les avantguardes com Rietveld o contemporanis com Stephan Wewerka. Però potser el fet més significatiu siga la influència de referents femenins valencians, com Àngeles Marco, que ja exercia com a docent en la Facultat de Belles Arts. Com comentava l'artista en *Tu i jo*:

«Partia d'un sol pla i la seua tridimensionalitat es produïa en plegar el pla per les articulacions de la figura. A més tenia una referencialitat a una iconografia egípcia».<sup>42</sup>

L'any 1990, Doménech és seleccionada per a participar en la trobada d'artistes europea TAC' 90 promoguda per la Diputació, en la qual participa amb l'obra *Estructures habitades*, una peça en què conjuga l'exploració de l'espai, el volum i la llum fruit de les noves investigacions que el laboratori de llum estava escometent.<sup>43</sup>

«Aquests receptacles de llum, [...] lligats a l'inici de trajectòria a la noció de finestra objecte, van evolucionar al principi dels anys noranta cap a una noció de casa interior, que molt prompte es va identificar amb l'experiència emocional del jo».<sup>44</sup>

No en va, en *Estructures habitades* les radiografies del seu propi cos serveixen de matèria per la qual transita la llum.

Maribel Doménech obtiene la beca de ampliación de estudios en 1985 para la cual realiza la escultura-silla en hierro *Tu y yo*.<sup>41</sup> En esta pieza la artista exploraba el constructivismo y el neoplasticismo de autores de las vanguardias como Rietveld o contemporáneos como Stephan Wewerka. Pero quizás el hecho más significativo sea la influencia de referentes femeninos valencianos, como Ángeles Marco quien ya ejercía como docente en la Facultad de Bellas Artes. Como comentaba la artista en *Tu y yo*:

«Partía de un solo plano y su tridimensionalidad se producía al plegar el plano por las articulaciones de la figura. Además tenía una referencialidad a una iconografía egípcia».<sup>42</sup>

En el año 90, Domenech, es seleccionada para participar en el encuentro de artistas europeos TAC' 90 promovido por la Diputación en el que participa con la obra *Estructuras habitadas* una pieza en la que conjuga la exploración del espacio, el volumen y la luz fruto de las nuevas investigaciones que el laboratorio de luz<sup>43</sup> estaba acometiendo.

«Estos receptáculos de luz, [...] ligados al inicio de trayectoria a la noción de ventana objeto, evolucionaron a principios de los años noventa hacia una noción de casa interior, que muy pronto se identificó con la experiencia emocional del yo».<sup>44</sup>

No en vano, en *Estructuras habitadas* las radiografías de su propio cuerpo sirven de materia por la que transita la luz.

<sup>41</sup> *Tu i jo*, ferro, 150 × 146 cm.

<sup>42</sup> Entrevista amb l'autora. Totes aquestes investigacions culminarien en la seua tesina d'investigació *La silla y su representación en la escultura del siglo XX*.

<sup>43</sup> El laboratori de llum el va fundar el 1986 José María Yturralde. Es tractava d'un grup de treball col·lectiu. En van formar part en un primer moment: Maribel Doménech, Salomé Cuesta, Trinidad Gracia, i posteriorment s'hi van unir Emilio Martínez o Pepa López Poquet, entre altres.

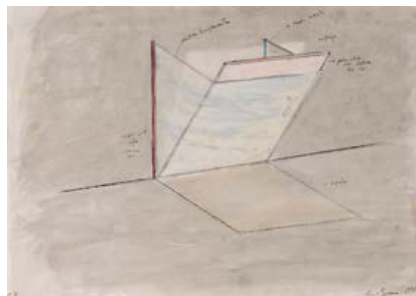
<sup>44</sup> BLANCH, Teresa, «Ruido de fondo» En BLANCH, Teresa (com.) *Els 80 en els 90*, Catálogo exposición IVAM 21-9-1995/10-12-1995. Valencia, 1995, p. 187

<sup>41</sup> *Tu y yo*, Hierro, 150 × 146 cm

<sup>42</sup> Entrevista con la autora. Todas estas investigaciones culminarían en su *Tesina de investigación La silla y su representación en la escultura del siglo XX*.

<sup>43</sup> El laboratorio de luz fue fundado en 1986 por José María Yturralde. Se trataba de un grupo de trabajo colectivo. Formaron parte de este en un primer momento: Maribel Doménech, Salomé Cuesta, Trinidad Gracia, posteriormente se unirían Emilio Martínez o Pepa López Poquet, entre otros.

<sup>44</sup> BLANCH, Teresa, «Ruido de fondo» En BLANCH, Teresa (com.) *Els 80 en els 90*, Catálogo exposición IVAM 21-9-1995/10-12-1995. Valencia, 1995, p. 187



**Trinidad Gracia (València, 1964)**  
**Sense títol. Estudi Sin título.**  
*Estudio (1991)*  
 Collage/tinta/aquarel·la/paper  
 Collage/tinta/acuarela/papel

Trinidad Gracia obté la pensió d'ampliació d'estudis el 1991 i fa tres obres que experimenten amb la llum com a material escultòric que esdevé en formes lleus i ingràvides. En aquestes obres, Trinidad Gracia estableix relacions amb materials diferents, tot mantenint un nexa entre els possibles estats canviants de la llum.

Els treballs que realitza durant la seua beca conformen una sèrie d'escultures amb neons de colors, plàstics i planxes de coure que creaven formes canviants segons la incidència, la intensitat i el color de la llum, i en els quals intenta investigar sobre qüestions fonamentals per a l'artista com són: el llenguatge que defineix la llum, els esquemes perceptius de l'espai, la configuració espacial que reverbera la llum, la noció d'ordre i l'estranyament de l'espectador.

Trinidad Gracia obtiene la pensión de ampliación de estudios en 1991 y realiza tres obras que experimentan con la luz como material escultórico que deviene en formas leves e ingravidas. En estas obras Trinidad Gracia establece relaciones con materiales diferentes, manteniendo un nexa entre los posibles estados cambiantes de la luz.

Los trabajos que realiza durante su beca conforman una serie de esculturas con neones de colores, plásticos y planchas de cobre que creaban formas cambiantes según la incidencia, la intensidad y el color de la luz, en los que intenta investigar sobre cuestiones fundamentales para la artista como son: el lenguaje que define la luz, los esquemas perceptivos del espacio, la configuración espacial que reverbera la luz, la noción de orden y el extrañamiento del espectador.



## ÍNDIX ONOMÀSTIC

### ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Barberá Zamora, Juan José: 50, 130
- Blanco, Tania: 101, 161
- Bolinches Maiques, Francisco: 48, 49, 128, 129
- Calvo, Carmen: 86, 150
- Cebrián, Teresa: 96, 157
- Cillero Dolz, Andrés: 30, 31, 112, 113
- Civera, Victoria: 87, 88, 150
- Contreras, Victoria: 107, 163
- Doménech, Maribel: 108, 164
- Ferrer Juan, Carolina: 100, 160
- Francés, Fuencisla: 104, 162
- Genovés Candel, Joan: 34, 35, 45, 53, 56, 116, 122, 125, 133, 134
- Giner García, Balbino: 32, 33, 114, 115
- Gracia, Trinidad: 109, 165
- Grau, Carmen: 89, 151
- Inglés, Josefina: 75, 146
- Lloret, Carmen: 79, 148
- Marco, Ángeles: 80, 81, 91, 149, 153
- Martínez Artero, Rosa: 106, 162
- Mateu Guiot, Carmen: 51, 60, 131, 140, 147
- Michavila Asensi, Joaquim: 52, 132
- Navalón, Natividad: 92, 153
- Navarrete, Ana: 93, 154
- Navarrete, Carmen: 94, 155
- Navas Escuriet, Enrique: 62, 143
- Pérez Contel, Rafael: 46, 47, 126, 127
- Pinazo Camarlench, Ignacio: 57, 135
- Pons Arnau, Francisco: 61, 141
- Ramírez, Carmen: 95, 156
- Real Marco, Vicenta: 36, 119
- Rivero Zardoya, Elena del: 90, 152
- Roca Gisbert, Amadeo: 58, 138
- Sebastià, Francisco: 44, 123
- Sepúlveda, Encarna: 99, 159
- Sorolla, Joaquín: 38, 40, 41, 120, 121
- Tristán, Isabel: 97, 158
- Valero, Aurora: 74, 146
- Zamorano Molina, Ricardo: 37, 59, 117, 139

