

DONA I ART. PINTORES I ESCULTORES AL MUSEU D'ART CONTEMPORANI D'ELX

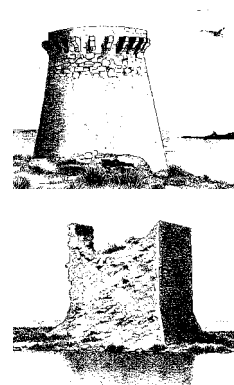
Vicent IBIZA I OSCA
IES Professor José Viquer (València)

1. REFLEXIONS AL VOLTANT DE LA HISTÒRIA DE L'ART I LES DONES

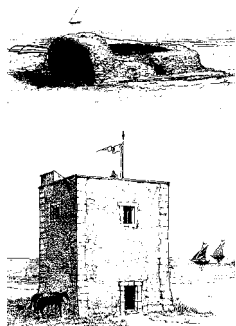
El llenguatge no és sols un instrument contínuament utilitzat de comunicació immediata, també és el mitjà que conté la nostra subjectivitat i la nostra identitat: el nostre discurs dóna forma a la nostra història. La història, al seu torn, només ens diu allò que l'instrument llenguatge és capaç de dir. El llenguatge, en qualsevol moment donat, és un sistema anàleg a la consciència, a les seues normes i valors, ja que és reproduït per la consciència i constantment redefinit per ella¹.

El llenguatge expressa en les formes gramaticals masculines, allò que és comunament humà. I, de fet, aquesta «humanitat comuna» reflecteix en realitat només el que diu la gramàtica, és a dir, es refereix exclusivament als aspectes masculins ignorant els femenins. En analogia amb el llenguatge, la història també fa invisibles les dones. Tanmateix, els mètodes historiogràfics que consideren tan sols la meitat de la humanitat i, a més, perceben a aquesta meitat no com a homes sinó com a éssers sexualment neutrals, no sols construeixen una universalitat incorrecta, sinó també falsa. El que és masculí, vist que es defineix com allò «comunament humà», funciona com una forma lingüística (i per tant assenyala un significat), no sols exclou les dones com a categoria en l'escriptura de la història. En presentar-se com allò que és «universal», no sols fa efectiva, d'un mode paradoxal, aquesta exclusió, sinó que també la torna invisible. Dins d'aquesta estructura, és impossible per a les dones fer enunciats que trascendisquen la diferenciació sexual. El discurs femení no pot arribar més enllà del seu caràcter diferenciat (limitacions), el discurs femení mai no inclou el discurs masculí.

El llenguatge capgira els significats sovint. L'afirmació «sóc *pintora*», no té el mateix significat del «sóc *pintor*». Si un home vol transmetre el mateix significat ha de dir que és un *home que pinta*. Quan una dona afirma que és *pintora*, la principal significació de l'enunciat no és el que



¹ Gisela BREITLING, «Lenguaje, silencio y discurso del Arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina», en *Estética Feminista*, Icària, Barcelona, 1986.



fa, sinó que ho fa *com a dona*. Amb l'oració «sóc pintora» es distingeix ella mateixa i es distingeix dels homes que són pintors. Aquest vocabulari la confina en companyia de les dones que són pintores i, així també, la seua pintura és primàriament considerada dins d'aquest context limitat i espacial. El llenguatge confina les dones a uns espais separats, els nega tota pretensió d'universalitat, de posar-se en relació amb tots els éssers humans.

L'art, fins i tot l'art d'una persona, mai no és simplement producte d'un individu, ja que s'origina i es desenvolupa en un marc social complex. El producte artístic individual està envoltat pel teixit de les contribucions d'altres, ara es tracte d'estímul, ara de suport intel·lectual o material, ara de l'art que sorgeix en qualsevol moment particular i la tradició que el sustenta. És cert que, fins ara, el clima cultural ha estat creat principalment pels homes, però sempre s'ha beneficiat de la col·laboració femenina (amagada sota una signatura masculina i per tant invisible). La contribució de les dones no sempre ha estat una contribució material, també hi ha hagut un component intel·lectual. Però el confinament de la dona al servei eròtic i/o domèstic, particularment si treballava al costat d'un home, ha devaluat el seu treball intel·lectual. Quan les dones inicien la recerca d'un nou jo femení, s'enfronten a dificultats literalment indescriptibles, ja que el mitjà *a través* del qual volen mostrar que els homes han gravat la seua marca en el concepte neutral d'humanitat és, ell mateix, producte d'aquest procés. Açò redueix els seus mitjans d'expressió i confon el pensament. Luz de Ulierte Vázquez² insisteix en aquest plantejament de la no neutralitat del llenguatge; una mostra certament brusca d'aquesta afirmació la trobem en la veu «**Mujer // del arte**» [...] al *Diccionario de la Real Academia Española* que dona l'accepció de «ramera».

Una forma com qualsevol altra és definir la Història de l'Art com la d'un producte (imatge o objecte) al que es dona la categoria d'artístic, fet per persones (subjectes). Història, perquè, com a objecte directe té el del seu producte, i com a indirecte el dels específics subjectes que el realitzen. La intencionalitat que siga considerat artístic parteix del subjecte des de l'Edat Moderna occidental; no així en altres àmbits històrics o culturals. La qüestió del subjecte és d'importància cabdal per un feminisme entès com a projecte emancipador de les dones. S'observa, efectivament, que les diferències entre els gèneres, a les societats conegudes fins ara, es construeixen en forma d'una jerarquia de *status*, jerarquia en la qual el que és masculí és hegemònic i el que és femení resulta ser subordinat. Emancipar-se de la situació de subordinació passa necessàriament entre les dones per un procés en el qual aquestes posen en qüestió la diferència genèrica que els ha estat assignada com una construcció —política, cultural, simbòlica— a la qual no volen estar subjectes i de la qual, en aquesta mateixa mesura, es desidentifiquen.³ El feminisme pressuposa el subjecte en un sentit doble: per una part, quant a condició *sine qua non*

² Luz de ULIERTE VÁZQUEZ, «El Arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la Historia de las Mujeres» en *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996.

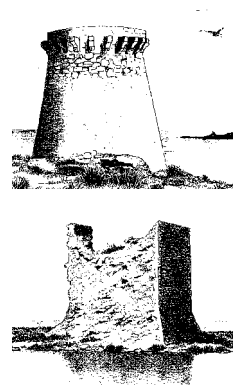
³ Celia AMORÓS, «Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad», Cátedra, Madrid, 1997.

per a la viabilitat del seu projecte emancipador respecte a les constriccions d'una societat patriarcalment configurada, és a dir, estructurada sistemàticament al voltant de l'hegemonia masculina. Per l'altra, tal pressuposició del subjecte com a agent individual i col·lectiu d'aquest procés de transformació implica que l'horitzó informatiu pel qual s'orienta aquest mateix procés està impregnat de valors que han anat associats a la concepció humanista del subjecte; valors aitals com l'autonomia, les capacitats reflexives i crítiques, la responsabilitat d'un projecte de vida individualitzat que sols es veu viable en l'àmbit d'un reconeixement solidari.

Serà al Renaixement —quan per primera vegada es donen les condicions per a la universalització del reconeixement del treball— que es farà possible la percepció de l'activitat laboral com una característica de l'espècie humana, un atribut de tots i cadascun dels éssers humans. «Aquest tipus d'interpretació antropològica de l'activitat laboral pressuposava el reconeixement sociofilosòfic de la igualtat».⁴

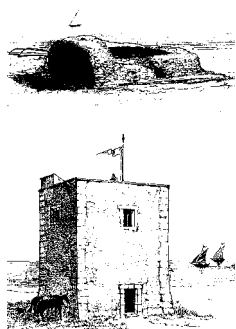
A l'antiguitat, la distinció entre treball lliure i treball esclau era de tal naturalesa que la idea d'*isonomia* es va elaborar en un altre registre completament diferent, el d'igualtat davant la llei dels qui posseïen la condició de ciutadans, la qual connotava precisament l'alliberament del treball manual servil. Al cristianisme medieval el treball era concebut com l'acompliment d'un deure diví assignat a un determinat estrat social. Les noves condicions del capitalisme incipient van minant la idea de l'existència d'un «lloc natural» i predeterminat de cadascú en una societat estratificada, així com soscaven les bases d'una ètica jeràrquica. Les utopies renaixentistes que donen la seua expressió —com ho ha assenyalat Horkheimer—⁵ a les necessitats, i els interessos de les classes més desafavorides, principalment el camperolat, a expenses del qual es portà a terme la transició entre ambdós modes de producció, propugnen el treball de tots —i totes, atés que les dones participen en el treball comunitari en condicions de quasi igualtat a *La Ciutat del Sol* de Campanella— com a ideal ètic, en la mesura en què el treball és considerat com l'essència antropològica de «l'home».

La consideració d'artístic ve donada per la societat d'acord amb les normes que ella mateixa marca. Ara bé, què és la societat i qui la compon?, quines són les normes del que anomenem «artístic»? Quins grups socials concrets les dicten al llarg de la història?, què es pretén en donar el marxamo d'artístic a aquests objectes? Com assaig de resposta podríem aventurar que l'art és un mode de conèixer la realitat històrica, de revelar-la, enlluminar-la; que produeix valors simbòlics al·ludint a aquesta realitat i alhora eludint-la. Cal assenyalar que les normes per les quals aquest producte és avaluat i seleccionat són mutables històricament i han estat elaborades i imposades per, i des del poder que, segons que la Història ens confirma, no han detentat les dones en primera instància.



⁴ Begoña SAN JOSÉ, *Democracia e igualdad de Derechos Laborales de la Mujer*, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, Madrid, 1986.

⁵ MAX HORKEIMER, *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza, Madrid, 1982.



Basant-se en dos aspectes de l'objecte de mode simultani (forma i contingut), aquestes normes ideades pels homes, tenen un llenguatge propi, masculí, que es pretén com a humà i neutral. Un sol exemple n'és prou per demostrar aquesta fal·làcia: «Artista» també és una paraula de gènere neutre però, encara que com a tal concepte puguem comprendre dins d'ell els subjectes femenins creadors, quan parlem d'una artista o bé es necessari dir «la» (Roldán, Brockman...), o bé esmentar el seu nom de pila o qualsevol altre subterfugi reductor; i quan la referència és plural cal confinar-les de nou en un espai separat: les dones-artistes-pintores etc. Fins i tot quan la necessitat no és tal (cas de les escultores per exemple), sí que n'és el resultat: el que és femení constitueix en el llenguatge artístic una categoria separada, diferenciada, limitada, enfront del que és masculí, comprenent com a neutral allò que és humà. Les investigacions sobre la relació Art/Dona es veuen abocades a utilitzar, per tant, un llenguatge femení que funciona com una desviació de la norma masculina, com a antítesi «del que és normal», per començar. El llenguatge no és, doncs, innocent. Tampoc la forma, la matèria, la tècnica o els continguts, ni, per descomptat, la norma.

És durant el Renaixement quan es crea el trencament en la consideració social entre les diverses arts: les anomenades Belles Arts (Arquitectura, Escultura i Pintura) passen a ocupar la categoria d'Alta Cultura, mentre que totes les altres seran considerades com a Baixa Cultura, anomenant-se fins no fa gaire Arts Menors (avui Decoratives o Sumptuàries). L'ensinistrament i domini masculí en les primeres tenia la seua correspondència amb el femení de les segones. La doble interrogant és si les dones es dediquen a les arts decoratives per ser considerades inferiors o bé si les arts decoratives es converteixen en una forma d'expressió menor per haver estat tractades per dones.

Per una altra banda, la possibilitat de normes alternatives en altres cultures, mostren la falsedat de la pretensió de l'esquema de pensament adoptat com a únic de viable. Per a Xina, i en general per al món d'extrem orient, el que traduiríem com arts majors són la Cal·ligrafia, la Pintura, la Música i la Poesia, mentre que l'Escultura i, sobretot, l'Arquitectura queden en el domini de les menors, a molta menor alçada jeràrquica que els bronzes o porcellanes, tan apreciats.⁶

Quant a l'explicitació de les normes artístiques, en qualsevol dels seus aspectes com a pròpies de l'àmbit cultural i plenament ideològic, cal recordar una llarga i sàvia cita de Fred Licht.⁷

La característica más inmediata de la acuarela que me viene a la mente es su fluidez. A diferencia del óleo, la acuarela tiene tendencia a seguir activa, a difundirse en las fibras del papel, incluso después de haber levantado el pincel o la plumilla. Por tanto es una técnica que escapa al control preciso de la mano del artista y

⁶ ULIERTE VÁZQUEZ, Luz, *op. cit.*, pag. 27

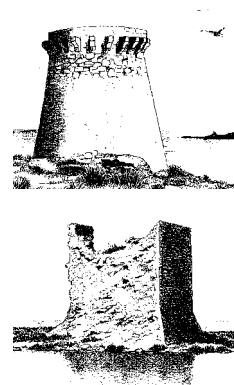
⁷ LICHT, F, «Acuarelas» en *Kandinsky. Acuarelas*, Catàleg de l'Exposició, Madrid abril-juny 1991.

que posee vida propia [...] Así pues, se diría que la acuarela es un medio inadecuado para la tradición clásica. Cuando lo que se favorece son afirmaciones formales claramente elaboradas, cuando el dominio absoluto del artista sobre sus materiales constituye una ley de importancia tan fundamental que ya ni se molesta uno en malgastar palabras para expresar esa idea, la acuarela se entiende como una forma expresiva menor, claramente subordinada a lo que se considera que es pintura «de verdad». En este aspecto, es interesante recordar que la acuarela es la modalidad de arte femenina por excelencia, desde el final de la Edad Media hasta nuestros días. En el siglo XIX y principios del XX, sobre todo, la acuarela no sólo se consideraba respetable, sino incluso un talento deseable para la mujer. Los óleos y frescos, considerados como «arte elevado», eran terreno reservado para los hombres. La acuarela, en la escala de valores de la época no se encontraba muy lejos del bordado, y era la ocupación adecuada para la mujer y será necesario esperar a la llegada de los Cézanne, Feininger, Klee o Kandinsky de turno para que consiga alcanzar el grado que merece en nuestra escala de valores; del mismo modo que fue necesario esperar en el pastel a un Quentin de La Tour, a pesar de Rosalba Carriera por citar otro ejemplo.

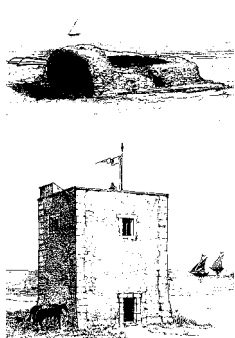
El següent pas és esbrinar si les dones tenen història; entroncant amb el positivisme individualista es cerca l'existència de dones genials que queden fixades en les tradicionals estructures històriques. Descoberta la seua nombrosa existència, es passa a l'intent d'abstracció d'una història de la dona que describa i avalue la condició femenina des d'una actitud femenina al llarg del temps.

Tanmateix, en tractar de definir quina cosa és la dona històricament, no es va poder per menys que descobrir com l'alteritat, la diferència respecte al que està establert: l'home. La diferència es va afermar als estudis remarcant l'aspecte biològic o social, precisant els papers d'ambdós sexes, l'organització, les relacions i pràctiques socials respectives i recíproques i la seua dissimetria. En arribar en aquest punt, el terme sexe es reconeix com a poc apropiat per remarcar l'aspecte biològic, quan és en el caràcter social on més s'aprecien les diferències.

Joan Scott proposa en 1986 el terme *gènere* ja que respon millor a la necessitat de formulacions teòriques, no biologicistes, i permet incloure-hi un ampli ventall de relacions socials. De tenir només un sentit gramatical, el *gènere* passa a ser pres com a instrument d'anàlisi conceptual i sociocultural, i així fa possible no sols la pròpia construcció de la Història de les dones, sinó, i en primer terme, la simple explicitació de l'existència d'un gènere masculí, ja que «home», essent masculí, no té sexe, contràriament a «dona»⁸. A partir dels anys setanta, del segle XX, un allau d'estudis monogràfics somou la llosa amb què la Història de l'Art, des de



⁸ Segons el DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: «**Hombre**, m. ser animado racional. Bajo esta acepción se comprende todo el género humano. 2. Varón, criatura racional del sexo masculino», «**Mujer** f., Persona del sexo femenino» (Cita de L. de ULIERTE en *op. cit.*, p. 21).



la seua creació com a disciplina acadèmica, havia soterrat les artistes: sí, hi ha dones artistes. Són estudis casuístics, acumulatius i descriptius que, seguint els corrents metodològics del moment, tracten de demostrar la presència històrica de dones al món de l'Art, acceptant els valors donats a l'Art jerarquitzat com a paradigmàtics i exclusius

Passat el primer *impasse*, no tarda a aparèixer el qüestionament metodològic. El paradigma «geni», la metodologia empírica tradicional o la tradicional jerarquització normativa entren en discussió. Per què el Renaixement italià és millor que el del Nord d'Europa?... i encara més: els dubtes —encara no resoltos— sobre la inclusió o no de les creadores a la Història de l'Art «normalitzada», o el seu estudi segregat. L'acumulació d'informació havia mostrat l'opressió i la marginació de les dones basant-se en una diferència sexual convertida en social.



La segona generació d'estudioses del tema reclamaran no sols el dret a ésser diferents sinó a aprofundir i celebrar aquesta diferència separant-la del model. Si en 1973 la «Dinner Party»⁹ participava en el Garden City de New York de l'ansiosa recerca de dones creadores en la Història, en 1985 el «Birth Project» es constitueix en celebració mística de l'experiència exclusivament femenina per excel·lència, plasmant una altra característica del model USA encara present: una relació duradora i directa entre investigació, crítica i acció artística. La investigació sobre la *diferència* planteja la possibilitat d'una estètica femenina, a adoptar com a feminista, els caràcters de la qual definia en 1973 Lucy Lippard. La subversió jeràrquica de les arts com a norma produeix no sols la igualació en l'escala de valors de totes les arts, artesanies i matèries, sinó les bases sobre les quals jutjar l'objecte mateix, l'anomenada «mort de l'art». Parker i Pollock fan una passa endavant en considerar que

⁹ Judy CHICAGO, *The Dinner's Party*, 1979, Diversos materials, 14'4 x 12'6 x 0'9 cm.

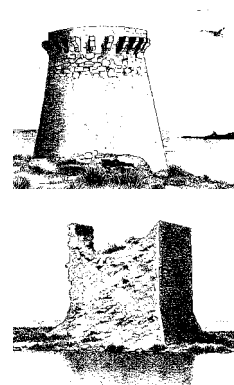
l'Art es planteja com un mitjà per a qüestionar la tradicional divisió del treball i analitzar críticament el paper que la Història ha assignat a les dones.¹⁰ L'Art es defineix com una pràctica ideològica que contribueix a reproduir el sistema social oferint imatges de representació del món dirigides, on la dona és una classe més de les tradicionalment considerades. Sense arribar en aquest extrem, Estrella de Diego planteja quelcom semblant al cas espanyol: «El Arte es [...] un reflejo de la vida, y la vida de las mujeres está restringida por esa misma estructura de roles preasignados».

Cal incloure aquests estudis dins la Història de l'Art al mateix nivell que qualsevol altre tema, o més aviat cal forçar-ne la segregació? En el cas nord-americà se segreguen, incloent-los a l'àrea de «Women Studies» com a principi. Tanmateix, en són prou les autores que són incloses en obres generals o monografies de manera directa o indirecta. En el cas europeu les vacil·lacions són constants, encara que el desig més manifestat sembla ser-ne la inclusió. Quant al cas espanyol, l'escàs desenvolupament de la qüestió està marcat per l'opció d'investigar en aquesta línia d'una manera secundària, ja que es publica, en general, dins dels circuits de difusió d'iniciats —més aviat d'iniciades, lamentablement.

2. LES DONES ARTISTES ALS SEGLES XIX I XX

Com afirma Mireia Freixa¹¹, l'accés de les dones a la pràctica artística havia estat molt limitada a l'Europa de l'Antic Règim. Sols en comptades ocasions les dones podien integrar-se en una professionalització real, com és el cas d'algunes filles d'artistes formades als tallers familiars (podem citar-ne les germanes Dorotea i Margarida Macip, nétes de Vicent Macip i filles de Joan de Joans, que van treballar al taller del seu pare i a la mort d'aquest el van heretar amb el seu germà Vicent); però la majoria queden relegades a la pràctica de gèneres i tècniques considerades «menors», la pintura de gènere o les natures mortes; i a tècniques que requerien materials més econòmics i que es podien realitzar amb una infraestructura mínima per no necessitar taller, com ara l'aquarel·la o el pastel.

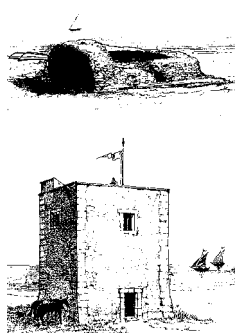
Durant el segle XVIII, la nova societat de tarannà burgès-liberal que comença a imposar-se a l'època de la Il·lustració i que es defineix clarament durant el període de la Revolució Francesa, redefeix els drets de l'home però no assumeix el reconeixement dels drets de les dones i l'equiparació del treball que realitzaven. La vida d'aquestes se situa en l'esfera privada, com a figura central de l'espai domèstic, i amb l'encàrrec especial de respectar la vida conjugal i educar els fills, mentre que li quedava vedada la possibilitat d'independència professional i econòmica, incloent-hi la pràctica de les Belles Arts.¹²



¹⁰ R. PARKER, i G. POLLOCK, *op. cit.*

¹¹ Mireia FREIXA, «Las Mujeres Artistas. Desde la Revolución Francesa al Fin de Siglo» en *Historia del Arte y Mujer*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996.

¹² Gisela BOCK, i Bárbara DUDEN, «Trabajo por amor; amor por trabajo. Sobre la génesis del trabajo doméstico en Occidente», *Desarrollo* 2, 1985, p. 44-66.



La incorporació de les dones a una plena professionalització va tenir un gran adversari: l'Acadèmia. Les prerrogatives que suposaven l'*estatus* acadèmic va convertir els seus membres en gelosos defensors dels privilegis, per la qual cosa va tendir a controlar al màxim l'accés a l'Acadèmia, tot impedit la presència de dones, com d'artistes que conreaven gèneres considerats menors, pintores de gènere, paisatges i natures mortes.

Encara que l'Acadèmia Francesa accepta als seus inicis sense problemes la presència de dones, al voltant de 1770 es produeix un canvi limitant el nombre d'artistes admeses (quatre) i els seus drets: no podien assistir a les classes, ni ser nomenades «agregades». Aquesta situació es mantindrà fins a ben entrat el segle xx.

La «Royal Academy» de Londres, malgrat comptar amb dues dones entre els seus fundadors, Angelica Kauffman i Mary Moser, no admet membres de ple dret fins a 1927, i les dones havien d'aconter-se a ser simplement membres honoraris. Cal remarcar que malgrat que aquestes dues pintores eren membres actives de l'Acadèmia, al quadre *Els membres de la Royal Academy* pintat per Johann Zofany l'any 1771,¹³ es reflecteix bé la consideració que es té d'elles. Aquest representa tant l'ideal de l'artista acadèmic com els mateixos acadèmics. Doncs bé, les dues pintores estan representades no en persona sinó amb dos bustos pintats penjats a la paret al darrere dels acadèmics, és a dir, les pintores passaren a ser objectes d'art en compte de productores d'aquest, passaren a ser representacions, així es reflectien els paràmetres culturals que sotmetien les dones als interessos i gustos dels homes. La situació és semblant a la resta de les acadèmies europees i americanes. Cal assenyalar, tanmateix, que la participació de dones s'incrementa al llarg del segle XIX en les Exposicions organitzades per acadèmies i societats que tants entrebancs posaven al seu accés com a membres de ple dret.



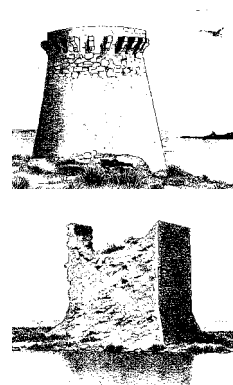
¹³ Johann ZOFANY, *Los miembros de la Royal Academy*, 1771, oli sobre tela, 120'6 x 151 cm, The Royal Collection.

La limitació de l'accés a les acadèmies suposa deficiències greus en la formació de les artistes, ja que aquestes acomplien també la funció d'escoles a les distintes seccions de pintura, escultura o gravat. A poc a poc es van obrir aules específiques per a les dones, però es mantenia la prohibició total respecte a les «classes de nu», cosa que exclouïa definitivament les dones de la pràctica de l'escultura i limitava, en el cas de les pintores, l'estudi i perfeccionament sobre temes de figura. Açò els feia impossible exercir en el gènere artístic que culminava tota la carrera, la pintura d'història.

En la segona meitat del XIX i després d'una forta campanya, comencen a ser acceptades dones a les grans escoles de Belles Arts. La primera dona que aconsegueix matricular-se a la «Royal Academy Schools» de Londres és Laura Herford's qui, al 1860 i per iniciativa pròpia, s'inscriu als exàmens de selectiu només amb les seues inicials, i la seua actitud, reforçada per les contínues propostes dels moviments feministes, determina que es modifiqui la normativa. A poc a poc s'obren aules especials a les principals acadèmies europees i americanes, i una de les darreres en fer-ho el 1897 és la gran escola oficial de París, «l'École des Beaux Arts», després d'una gran pressió d'agrupacions com la «Union des Femmes Peintres et Sculpteurs» i de la revista *Journal des Femmes Artistes*. Però en aquests anys l'avantguarda artística francesa ja no es trobava a les vetustes acadèmies. A París proliferaven tallers i escoles que mantenien contacte amb la realitat dels ambients de la bohèmia de Montmartre o dels bulevards de Montparnasse, algunes de les quals obriren aules femenines.

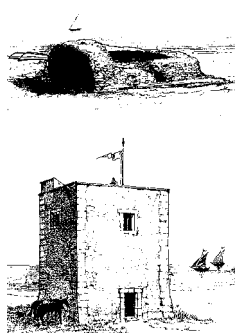
A Espanya encara que l'exercici de la pintura, i més encara el de l'escultura, era una tasca majoritàriament masculina, durant el Romanticisme les dones s'incorporaren en un nombre significatiu a la pràctica artística.¹⁴ Si bé la importància qualitativa va ser-ne encara escassa, cal tenir en compte que la pintura i sobretot el dibuix començaren a ser aleshores part essencial en l'educació de les senyorettes: les dones de la família reial, i n'eren moltes, participaven a les exposicions i tenien els seus professors particulars. Amb un clar desig d'emular l'aristocràcia, les xiques de l'emergent burgesia aprengueren —quasi sempre pel seu compte— a dibuixar i pintar: petits paisatges, alguns retrats i sobretot flors eren els temes més habituals. Quan l'afecció començava a donar pas a la vocació, les facilitats per dedicar-se a les Belles Arts eren menors. Tot i això, moltes van aprendre amb algun mestre concret fins que, avançat el segle XIX, les principals escoles establiren classes especials per a senyorettes.

Per a Estrella de Diego¹⁵ el problema de la formació artística era un dels majors entrebancs que havien de superar les dones dedicades a l'art. Això no obstant, la culpa continuava sent un poc de tots: dels uns, per no oferir majors oportunitats; de les altres, per no prendre's les coses seriosament i tenir por que en fer-ho suposara el rebuig dels homes. La



¹⁴ Carlos REYERO, i M. FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Càtedra, Madrid, 1995

¹⁵ Estrella de DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español...*



formació en les belles arts s'associa a la moralitat, a un sistema en el qual l'ètica i l'estètica tenen com a fi últim ajudar la dona a comprendre la bellesa moral i a potenciar el talent dels seus fills. La pintura i el dibuix eren acceptades sempre que no ultrapassaren l'afecció, com a forma moral de passar el temps. Així, el cas d'una jove que es dedicara amb massa entusiasme al dibuix es podia considerar un cas patològic. Més que dedicar-se a aquesta activitat en exclusiva valia la pena conrear-la superficialment, ni que fóra, al costat de l'agulla, consol en els moments de soledat. De tota manera, el fi últim de l'ensenyament apareix sovint unit a un concepte que va més enllà del que és merament formal: aquesta idea plena d'implicacions ètiques afirma que la pintura pot arribar a ser un bon vehicle en la formació de l'individu i, de manera més específica, de la dona.

La qüestió que es planteja és la següent: si hi ha dificultats greus per accedir a l'ensenyament oficial de les activitats artístiques, com aprendre? Una sortida inicial que comptava amb tradició eren les cartilles de dibuix o els estudis exemplificadors, al costat de tractats teoricopràctics de dibuix; molts d'aquests van dedicats a les senyores, com es veu pel seu contingut: aprendre a dibuixar sense mestres, dibuixar flors, dibuix aplicat a les labors etc. Les obsessions florals són paleses en distints escrits, així com el dibuix o la pintura en la seua funció essencial per a les arts aplicades. Existien, com és lògic, tractats dedicats al que podrien anomenar la *pintura seriosa* però prou sovint hi trobem també dades sobre la pintura de flors o les aplicacions del dibuix. A part d'aquests mètodes dedicats a l'art de dibuixar (flors) sense mestre, de molt dubtosa efectivitat, hi havia algunes opcions per a les que es plantejaren la qüestió professionalment, que els permetien instruir-se en les belles arts durant el darrer terç del segle XIX. L'Escola Especial de Pintura i Gravat era sens dubte, la primera i més prestigiosa, una altra possibilitat era estudiar amb pintors professionals encara que la majoria foren de segona fila.

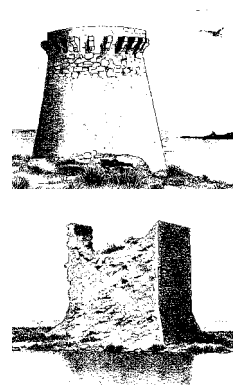
Existien algunes escoles per a senyoretetes on es podia aprendre dibuix, labors, solfeig i moltes altres coses que s'anunciaven als periòdics, i mestres de dibuix que també s'oferien per ensenyar a les xiquetes. De vegades hi havia iniciatives paraestatals com ara la Societat d'Amics del País de Sevilla, on sempre cabia matricular-se a les escoles d'Arts i Oficis, lloc de procedència d'algunes pintores. Tanmateix, les possibilitats n'eren poques.

En apropar-nos a l'Escola Especial de Pintura Escultura i Gravat ens enfrontem a un problema bàsic a l'hora de comprendre la posició de la dona pintora al segle XIX: la seua exclusió de la classe del natural, o el que és el mateix, de la figura humana pintada racionalment. El primer any del qual es té notícia d'alumnes matriculades és el curs 1878-79 i ja en aquest moment notem absències curioses que perduraran al llarg del segle: les senyores no apareixen en determinades assignatures, com és el cas de l'Anatomia Pictòrica i el Colorit i Composició. A Espanya les primeres

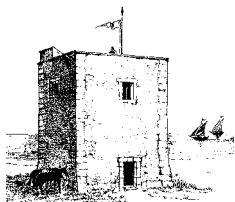
alumnes que es poden matricular en aquestes assignatures ho fan a finals del XIX. L'Anatomia Pictòrica era terreny vedat per a les dones, al menys fins al 1894, any en què Adela Ginés rep el primer premi en la història de l'Escola: un flamant diploma de segona. El fet que les dones no participaren en classe d'Anatomia Pictòrica les desqualificava *a priori*, encara que açò no era el més greu. Aquesta discriminació la constatem en un *Aviso para los exámenes de ingreso* de 1888; mentre es consigna que els alumnes podien ingressar presentant una sol·licitud al Director, les alumnes havien de presentar «una certificació d'haver obtingut premi a les Escoles d'Arts i Oficis». L'examen per als alumnes consistia a dibuixar una figura i un cap. Superades aquestes proves es podien matricular de totes les assignatures. Per a les senyoretetes, tanmateix, existia una desagradable distinció sexista: les que es dedicaven a la Pintura d'Història i les que es dedicaven al Paisatge. Les primeres havien de fer un examen igual que els cavallers. Se'ls donava opció a matricular-se en les mateixes assignatures exceptuant-ne una, l'Anatomia Pictòrica (fins al 1894). Les segones, especialistes en Paisatge i Perspectiva, havien de «dibuixar un paisatge dels designats pel Tribunal».

Semblava lògic dedicar-se al paisatge i a les flors perquè la Pintura d'Història, sense conèixer el cos humà, era absurd realitzar-la. Una de les alternatives a l'exclusió de l'ensenyament eren els mestres que ensenyaven les pintores privadament. Alguns d'ells pertanyien a l'oficialitat i d'altres al contrari, degueren ser el seus mestres particulars. De fet, a l'Escola Especial de Pintura, centre de les activitats artístiques en aquell moment, oferia un ensenyament molt deficient per a les senyores i sembla lògic que les pintores buscaren ensenyament suplementari com les seues col·legues de París per aprendre el que no els oferia l'Escola. El nu és l'exemple més immediat, però l'ensenyament d'un mestre arribava a ser imprescindible a la carrera d'un pintor durant el segle XIX.

La situació no varia gaire als moviments artístics contemporanis ja entrats en el segle XX.¹⁶ La gran recollida d'artistes dones que aportaren els seus esforços i creativitat al camp de l'avantguarda artística impressiona per l'immens desconeixement que tenen d'elles, no sols el gran públic, sinó el format acadèmicament, s'hi ha d'afegir el to paternalista quan es reconeix la seua presència. Així, de Berthe Morisot se'ns diu que és la cunyada de Monet. Sonia Terk, és l'esposa de Delaunay. Gabrielle Münter reposa a l'ombra de Wassily Kandinsky, mentre la russa Marianne Werefkin engrossà l'exèrcit d'extravagants, sense importar-ne les iniciatives als cercles muniquesos de l'època del «*Blaue Reiter*». De les impressionistes Mary Cassat o Morisot s'exalcan les seues maternitats, fent-hi èmfasi com a pintura «femenina», menyspreant la resta de la seua obra. Tampoc no es destaca l'abundància de noms femenins als cercles artístics de l'avantguarda russa, com les Popova, Stepanova, Razanova i



¹⁶ Julia BARROSO VILLAR, «La imagen de la mujer en el arte de las vanguardias artísticas», en *Homenaje a Carlos Cid*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1989, p.120-134.



Gontcharova creadora amb el seu marit, Mijail Laniorov, del raionisme i de la línia futurista en la pintura russa. En el cas espanyol es manté, fins i tot agreujada, aquesta situació.

3. PINTORES I ESCULTORES AL MUSEU D'ART CONTEMPORANI D'ELX

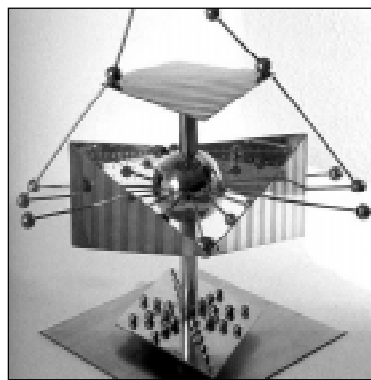
Ja en època contemporània la progressiva incorporació femenina a la producció artística va normalitzant-se i un exemple és el Museu d'Art Contemporani d'Elx, inaugurat el 13 d'agost de 1980 per iniciativa d'un col·lectiu de pintors il·licitans, el «Grup d'Elx», format en aquella època per Albert Agulló, Castejón, Sixto Marco i Toni Coll, els quals palesaven clarament la voluntat comuna de vincular el seu treball creatiu a la societat d'Elx, poble on havien nascut. Des dels inicis es pretengué que fóra un museu viu, actiu, destinat al poble, en què la participació dels artistes fóra la norma i l'objectiu. Molts van ser els artistes que respongueren a la crida amb l'aportació de les seues obres, i d'entre ells assenyalarem el nombrós grup de pintores i escultores que hi participaren, no perquè les considerem més importats o de millor qualitat que els seus companys, sinó perquè la intenció del present article és la de mostrar com la dona ha anat ocupant el seu lloc al món de l'art malgrat els entrebancs que hem descrit als apartats anteriors. Una manera de confirmar-ho és conèixer la seua vida, gaudir de la seua obra i situar-les en igualtat de condicions al costat dels seus companys masculins de qui no desmereixem en absolut la vàlua de la seua producció.

ALFAGEME, Elvira (Madrid 1937)



Està considerada com una de les artistes més interessants del panorama artístic espanyol. Encara que començà la seua carrera artística com a pintora cap a l'any 1959, aviat definí la seua vocació cap a l'escultura. Després d'una primera etapa organicismista (entre 1966 i 1968, i premi Neblí el 1967) conreà un peculiar tipus de construccions realitzades amb plexiglàs, obtenint eficaços efectes lluminosos, cromàtics i ambientals. El 1973, va alternar aquestes obres amb altres «construccions submarines» que van ser el nucli de la seua exposició al Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. El camp de la seua activitat s'ha eixamplat cap

Està considerada com una de les artistes més interessants del panorama artístic espanyol. Encara que començà la seua carrera artística com a pintora cap a l'any 1959, aviat definí la seua vocació cap a l'escultura. Després d'una primera etapa organicismista (entre



Sense Títol Escultura

al disseny de joies, el dibuix i l'obra gràfica en què destaca com una artista imaginativa i brillant, que s'encamina cap a metes experimentals.

Hi ha obra seua a: Museo Eseldo, Santander; Museo de Arte Moderno, Bilbao; Museo de Colón, Las Palmas de Gran Canaria; Museo de Arte Contemporáneo, Madrid; Museo de Sevilla; Museu Popular d'Art Modern de Vilafamés, Castelló i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.¹⁷

AVIA PEÑA, Amalia (Santa Cruz de la Zarza –Toledo– 1930)



Pintora i gravadora va realitzar els seus estudis a l'Escola Peña i a l'Escola Superior de Belles Arts de Madrid. A la fi dels anys cinquanta va conèixer a Antonio López, Enrique Grau i Lucio Muñoz que integren l'Escola Madrilenya. El 1959 va fer la seua primera exposició a la Galeria Fernández de Madrid. Des dels inicis de la seua carrera foren temps difícils per al realisme a causa del triomf dels informalistes. Els temes que més li cridaren l'atenció foren els quotidians i sempre dins de la figuració. Li agradava retratar el paisatge urbà de Madrid. En 1978 li van concedir el premi Goya de la Villa de Madrid i en 1983 participà a l'Exposició del Realisme a Espanya.



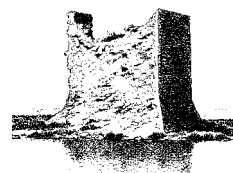
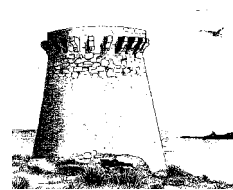
Transporte Arrabal (1976)
Oli sobre llenç 97 x 162

Hi ha obra seua a: Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; Museo de Arte Contemporáneo de Toledo; Museo Provincial de León; Col·lecció d'Art del Segle xx, Alacant; Museo Municipal de Madrid; Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés; Fundación Juan March, Madrid; Museo Santa Cruz de Tenerife; Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, Cáceres; Museo de la Solidaridad Chilena a Santiago de Xile i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.¹⁸

EGUIBAR GARLANZA, Teresa (Madrid, 1940-2000)

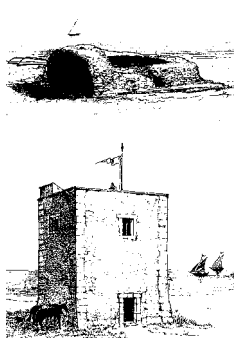


Abans de començar els seus estudis d'escultura amb Lorenzo Frechilla, el seu marit, es dedicà durant un breu espai de temps a la pintura. Va ser una de les fundadores del grup internacional «East-West», amb el que exposà a diversos països europeus al llarg dels anys seixanta. Les seues primeres peces posseïen un estil



¹⁷ Catàleg *Mujeres en el arte español (1900-1984)* Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1984. Alfageme. *Artistas Españoles Contemporáneos*. Vicente Aguilera Cerni.

¹⁸ Catàleg *Colección del Banco Hispanoamericano* Fundación Banco Hispanoamericano. Madrid, 1991. *Otra realidad: Compañeros en Madrid*. Catálogo de la exposición colectiva en la Casa del Monte. Madrid, 1992. *Realismos*. Catálogo de la exposición colectiva en el Centro Cultural del Conde Duque. Galería Ansorena. Madrid, 1993. *Amalia Avia*. Catálogo de la exposición individual en la Galería Juan Gris. Madrid. Octubre-Noiembre, 1995.



de figuració expressionista, que abandonaria després per endinsar-se al terreny de l'abstracció. Participà als seminaris sobre «Formas computadas» del Centro de Cálculo.

FRANCÉS GONZÁLEZ, Juana Concepción (Altea 1926/1929–Madrid 1990)



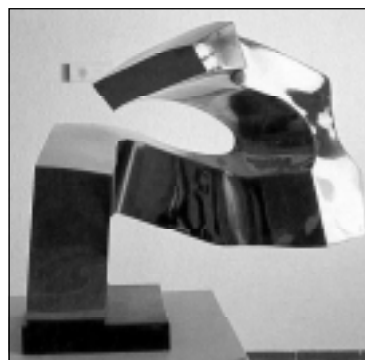
Estudia a l'Escola Superior de

Belles Arts de San Fernando de Madrid, on fou alumna de Vázquez Díaz. En finalitzar els seus estudis obté una beca que possibilita la seua estança a París. A partir dels anys 50 abandona tota tècnica tradicional en la seua pintura

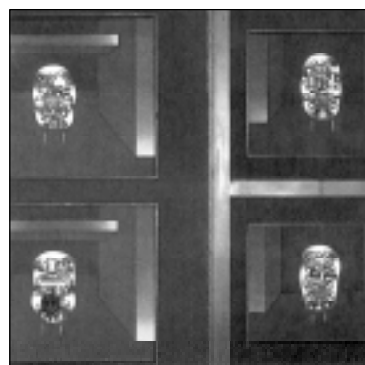
per a introduir-se dins la corrent informalista. A la seua tornada el 1951 exposa a Madrid en la Galeria Xagra i a la primera Biennial d'Art Hispanoamericà. El 1956 es casa amb l'escultor Pablo Serrano. Pasa a formar part del grup «El Paso» en els moments de la seua formació i intervé a la primera exposició d'aquest grup a la Sala Buchholz (Madrid 1957). Preocupada per l'ésser humà i el seu entorn en la societat Contemporània, va tractar de comunicar la incomunicabilitat de l'individu en el context de paisatges interiors.

Després de la primera etapa figurativa amb cert accent geometritzant, la seua obra experimenta un canvi radical cap a l'abstracció, abandonant l'oli per utilitzar tot tipus de materials, creant les denominades «escultopintures».

Entre les seues exposicions individuals cal destacar les realitzades a la Galeria Biosca (Madrid, 1953 i 1963). Galeria Juana Mordó (Madrid 1965, 1970 i 1974). Galeria l'Entracte (Lausanne, 1963), etc. Des del 1951 ha participat a nombroses exposicions col·lectives espanyoles i estrangeres, com «Art Espanyol Contemporani» (Palais des Beaux Arts, Brusel·les, 1961), «Pintura espanyola del segle xx» (Varsòvia, 1973) i «Asociación sindical de artistas plásticos de Madrid» (Valladolid, 1979).



Sense títol (1980) Escultura.
Forja sobre acer 53 x 60 x 49 cm.



Retorno (1976)
Mixta sobre taula 226x246

Dona i Art. Pintores i escultores al Museu d'Art Contemporani d'Elx

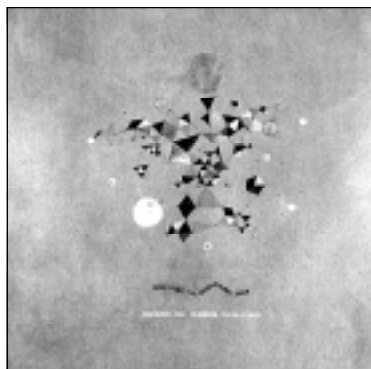
Hi ha obra seua en: Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; Museo de Arte Contemporáneo de Toledo; Museo Provincial de León; Museo Municipal de Madrid; Fundación Juan March, Madrid; Museo Santa Cruz de Tenerife; Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, Cáceres. Museu Popular d'Art Modern de Vilafamés, Castelló; Col·lecció d'Art del Segle xx, Alacant i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.¹⁹

GARCÍA PAN, Ana (La Corunya, 1951)



Naix a La Corunya el 1951. Estudia a l'Escola d'Arts i oficis de La Corunya i es llicencia en Belles Arts a l'Escola de Sant Carles de València i a la de San Fernando de Madrid on realitza també cursos de Pintura Mural. El seu llenguatge artístic no deixa d'oferir-nos sorpreses en relació al conjunt dels seus valors estètics. La seua espontaneïtat

mai és fruit de la improvisació, sinó d'un treball detallat dut a terme en cada cas: la sensibilitat compositiva, la riquesa de minuciosos detalls, la força de contrastos que genera el color o el reforç de l'emmarcat dibuix, es sintetitzen en el seu quefer pictòric. En ocasions pot ser, fins i tot, violent i gestual en els seus inusitats personatges, en d'altres pot ser d'una il·lustrativa i lúdica senzillesa gràfica... quasi elemental en el seu traçat. (Román de la Calle).



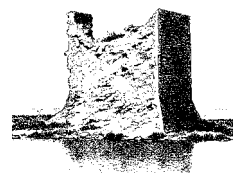
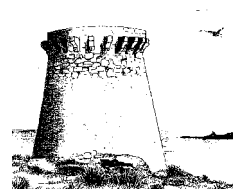
Sense títol. Oli sobre taula
149 x 121 cm.

Entre les seues distincions compta amb el Premi Extraordinari del XII Certamen Nacional Juvenil de Arte i la Medalla d'Argent del Ministeri d'Educació i Ciència (Segovia, 1972). Hi ha obra seua a: Col·legi Públic Miguel Hernández, de Torrent; Fons d'Art de la Universitat Politècnica de València; Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.²⁰

GRAU BERNARDO, Carmen (València 1950)

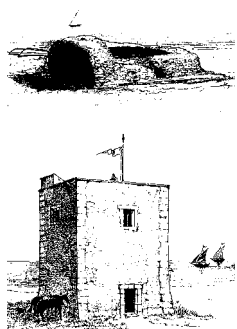


Naix a València en 1950. S'inicia artísticament a l'estudi del seu pare, el dibuixant i il·lustrador valencià José Grau. Estudia a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics de València. Obté el títol de llicenciada en Belles Arts per la Facultat de València, el 1981. Doctora en Belles Arts per la Facultat de Belles Arts de València (Departament de Pintura), 1987.



¹⁹ V. AGUILERA CERNI, *Juana Francés Col·lecció del Arte de Hoy*, 1960. C. A. AREAN, *Veinte años de Pintura de vanguardia en España*, Madrid, Ed. Nacional, 1961. *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Ibérico Europea de Ed., Madrid, 1973. Catàleg *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Madrid 1984. *Artistas españoles contemporáneos*, Juana Francés, Cirilo Popovici, Servicio de publicaciones del Min de Educación y Ciencia, Madrid, 1996. Catàleg *Dones que van anar al davant*, Museu de Belles Arts València, 1998.

²⁰ Catàleg *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Centro Cultural del Conde Duque., Madrid, 1984.



El 1976 va rebre la Medalla de l'Ajuntament d'Oviedo, el 1978 el 1r Premi de Pintura de la Diputació de Palència, el 1979 Menció Especial Biennial de Arte de León; i 1r Premi de Pintura i Medalla d'Argent a la «VII Biennial de l'Esport i les Belles Arts», Barcelona. El 1981 obtingué una Menció al Certamen de Arte Ciudad de Huesca. El 1982, Menció al Premi «Senyera», València. El 1983, Premi Nacional de Pintura Ciudad de Burgos. El 1991, «Ibérico 2000» *Catálogo Nacional del Arte Contemporáneo*, Secció Artistes Seleccionats.

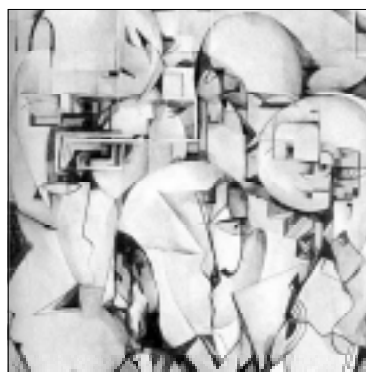
Hi ha obra seua a: Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés, Castelló; Museo de la Solidaridad «Salvador Allende», Santiago de Chile; Museo de Arte de León; Fons d'Art de la Universitat Politècnica de València; Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), València, i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.

LLEDÓ BURGADA, Pola (Elx, 1927)



Nascuda a Elx, cursa estudis a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles de València, i completa la seua formació a la de S a n F e r - n a n d o de Madrid, on

s'especialitza en pintura mural. La seua obra ha estat exposada individualment a Madrid, Sevilla, Benidorm i Elda. Ha participat a les exposicions Nacionals del Liceo Francés a Madrid i a la Biennial de València. Ha rebut els premis al "Foment de les Belles Arts" (Madrid) i ha participat als certàmens de l'Institut d'Estudis Alacantins.²¹



Sense títol (1980).
Oli sobre llenç, 60 x 81 cm

Muñoz, Aurélia (Barcelona, 1926)

Artista catalana que ha conreat fonamentalment la tècnica del tapís artístic, camp en què ha desenvolupat interessants investigacions creatives. Ha realitzat nombroses exposicions col·lectives i individuals entre les quals cal des-



Altar Baule (1976)
Mixta llana i acer inoxidable

²¹ Cyberclara. *El Portal d'Elx*

tacar les realitzades a la Galeria Kreiles Dos de Madrid (1977), al Palau de Cristal del Retiro de Madrid (1982) i a la Galeria Maeght de Barcelona (1982).²²

NAVARRO BUENAPOSADA, Cristina (Ceuta. 1949)

Llicenciada en Belles Arts per les universitats de Madrid i València en l'especialitat de pintura i gravat.

Exposicions Individuals

1977. Sala Tretze, València. Exposició inaugural de Galeria Viciana, València.

1978. Caja de Ahorros Provincial d'Alacant a Ibi.

1979. Galeria Villacis, Múrcia. Galeria Caño, Lorca (Múrcia) i a la Galeria La Naya, Alacant.

1980. Gravats i Dibuxos amb María Montes, Galeria Abril, Torrent (València).

1981. Lloc d'Art, Elx-Alacant.

1982. Museo de Albacete. Galeria del Palau, València. Galeria del Montgó, Dénia.

1984. Galeria La Vela, Berna (Suïssa).

1985. Sala d'Exposicions Caixa d'Estalvis de València, Albacete. Instituto Español de Emigración, Ginebra (Suïssa). Galeria Molinos de Viento, Amsterdam (Holanda).

1986. Casa d'Espanya, Utrech (Holanda).

1987. Museo de Albacete. Sala Pablo Serrano, Teruel.

1988. 4a Fira Inter-Arte, València. Galeria Punto i Galeria D'Àvila, València. Sala d'exposicions d'Ibercaja, València.

1989. Sala d'Exposicions d'Ibercaja, Saragossa.

1990. Galeria D'Avila, València.

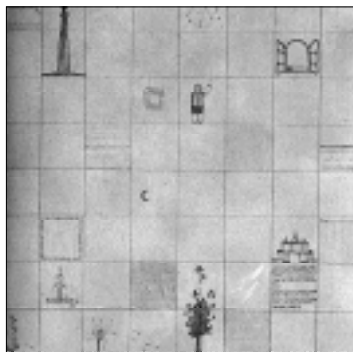
1991. Galeria Víctor Martín, Madrid. «Los nombres del deseo».

1992. Galeria Vinatea, València.

1994. Galeria Cuatro, València. «Tiempo interior».

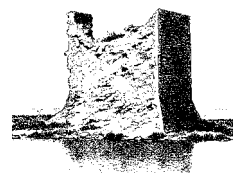
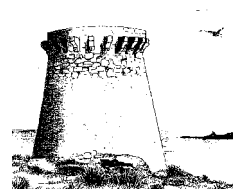
1996. Galeria Tórculo, Madrid. «Formas de la Impermanencia».

1997. Galeria Thema, València. «Formas de la Impermanencia».

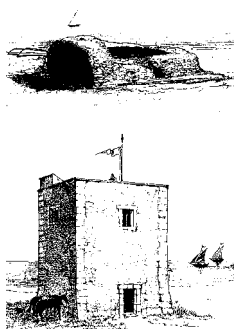


Homenaje a Sisa.

Mixta sobre paper 65 x 60 cm.



²² FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Medio Siglo de Arte de Vanguardia, 1939-1985*, Fundación Santillana, Madrid, 1985.



OLIVER, Isabel (València, 1946)



Naix a València el 25 de setembre de 1946. Entre els anys 1971-75 col·labora professionalment amb l'Equip Crònica. Finalitza els estudis de l'especialitat de Gravat a la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València el 1981 on exerceix de Professora de Gravat els cursos següents. Es doctora el 1987. Isabel Oliver s'ha proposat en la seua obra donar testimoniatge de moments simbòlics de l'esdevenir temporal aparentment mesurable i la seua pertinença a l'eternitat sense fronteres.

Hi ha obra seua a: Ajuntament de València; Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés; Casa Museu «Pedralba 2000» Pedralba; Fons d'Art Contemporani de la Universitat Politècnica de València i al Museu d'Art Contemporani de'Elx.

PAREDES, Elena (Rosario de Santa Fe, Argentina 1911)



Estudia a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi. Conservatori de les Arts del

Llibre (Estudis de Gravat i Litografia). Smith-sonian Institute, Washintong D.C.) Exposicions individuals: Sala Ateneu, Barcelona, 1962; Galeria Joan de Serrallonga, Barcelona, 1982.

Obra a: Museu d'Art Modern de Barcelona; Museo de Arte Moderno, Madrid; Museu Diputació Provincial de Girona; Museu Municipal de L'Hospitalet; Museu d'Art Contemporani d'Eivissa; Museu Popular d'Art Contemporani, Vilafamés, i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.²³

PERUJO, Carmen

Escultora contemporània espanyola que exhibeix obres al Museo de Esculturas al Aire Libre d'Alcalá de Henares i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.



La mujer y los sueños (1978)
Acrílic sobre llenç 200 x 160.



Sense títol
Escultura Fang cuit

²³ Catàleg *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1984.

SALA FERNÁNDEZ, Elisenda (Barcelona, 1938)

Artista barcelonina de la qual es conserva obra al Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés (Castelló) i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.

SERRA PALAU, Rosa (Vic, Barcelona 1930)



Artista catalana formada a l'Acadèmia Lluís Carbo-nell i a l'Escola de Belles Arts d'Olot (Girona) on va practicar el dibuix, el gravat i la ceràmica. Va realitzar

la seua primera exposició a la Sala Garcerán de Barcelona.

El 1973 entra a l'estudi de l'escultor Lluís Curós per aprendre a treballar el fang, i es dedica des d'aleshores exclusivament a l'escultura. Realitzà la seua primera exposició en aquest camp a la galeria Sant Lluch d'Olot el 1974.

Exposicions:

1991. El President del CIO (Comité Olímpico Internacional), en Juan Antonio Samaranch, decideix ampliar la Suite Olympique i encarrega a l'artista les escultures representatives dels esports d'hivern.

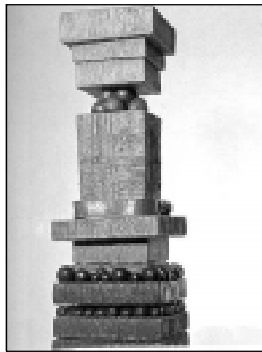
1992. Una de les seues obres, una gran escultura de marbre de Carrara, s'instal·la al Centre d'Alt Rendiment Esportiu de Sant Cugat del Vallés. S'inaugura el Monument a la xxv Olimpíada a L'Escala (Empúries), amb motiu de l'arribada de la torxa olímpica en aquest indret del Mediterrani.

Viatja per primera vegada a Nova York i estudia l'escultura egípcia a les sales especialitzades del Metropolitan Museum.

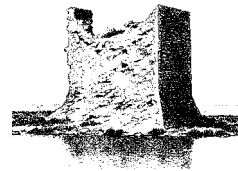
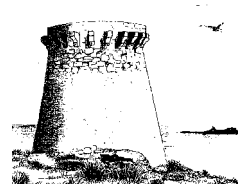
1993. Ramón Galisteo, «marchant» d'Art, li encarrega la realització de dues escultures per al Capital Bank de Miami i Fort Lauderdale.

1994. Exposición en el Fort de Bellegarde, en el Portús. De nou el Presidente del CIO li encarrega quatre escultures més per a completar la col·lecció de la Suite Olympique.

Una nova escultura de format reduït per al Centre Cultural

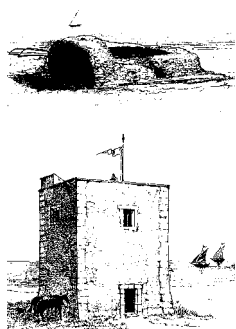


Sense títol.
Escultura.



Tors II (1978)

Talla sobre pedra 60 x 30 cm.



- de la Generalitat de Catalunya a Madrid. Es tracta del Premi Blanquerna amb què cada any es premia una important personalitat de Madrid.
1994. Es realitza una Exposició Internacional al Palais des Congrès de Perpinyà.
1995. Les seues obres participen a les Fires Internacionals d'Art d'Estocolm, París, Cannes, Singapur, Hong-Kong. Aquest any realitza una escultura de l' eminent Prof. Dr. Josep Trueta, de Girona, per a l'entrada principal de l'Hospital que porta el seu nom.
Amb l'escultura pública i de gran format, Rosa Serra entra en el món de l'abstracció volumètrica, sense abandonar la seua personalitat identificativa.
1997. Realitza una escultura de 6 metres per al vestíbul de l'edifici The Republic Plaza de Singapur
1998. Una altra gran escultura per a el Paragon Shopping Center de Singapur. La Caixa de Girona li encarrega una nova escultura del Prof. Dr. Josep Trueta, que s'instal·la a la Platja d'Aro (Girona). Participa a la Fira Internacional d'Art de Los Angeles
1999. La Galeria d'Art María Salvat, Barcelona edita la monografia R. SERRA, text de l'escriptor Xavier Febrés
2000. Realitza una escultura de 7,5 metres de bronze a Lloret de Mar (Girona). La multinacional *Nike* li encarrega una escultura de Tiger Woods, per a presidir l'entrada del nou edifici que està construint la Companyia a Portland.
2001. Realitza un monument a Miró-Sans, propulsor del Camp Nou, als jardins del F.C. Barcelona. Realitza el monument Olímpic Truce, que s'inaugura a l'ONU de Nova York.
2002. Amplia el seu estudi amb un nou local, que li permet classificar els models de monuments i escultures de gran format.
Realitza un monument al Donant de Sang, que s'instal·la davant de l'Hospital Dr. Josep Trueta, de Girona i una nova escultura commemorativa del Centenari de l'Agrupació Mútua de Barcelona.²⁴

VALERO CUENCA, *Aurora* (Alboraia, València 1940)



Va cursar estudis a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics i a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València on va obtenir el títol de Professora de Dibuix l'any 1960. És doctora en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València el 1988 i catedràtica d'Expressió Plàstica des del 1969. La seua obra va començar amb un expressionisme líric que es va radicalitzar fins aconseguir el 1965

²⁴ Pàgina Web, www.cayomecenas.com (Rosa Serra, escultora).

una tensió plàstica dramàtica i temperamental. Va evolucionar cap al simbolisme relacionat amb el *pop art* i va explorar diferents materials i tècniques fins a arribar a una depuració geometritzant introduint relleus metàl·lics i de fusta conjugant superfície, volum i abstracció. L'any 1978 va iniciar una revisió de les formes clàssiques i el 1982 va tornar a la figuració amb una matèria fortament texturada. Finalment cap al 1992 va reprendre la línia abstracta.



Sense títol. Oli sobre llenç 116 x 89

En la seua pintura destaca la força i el caràcter dels seus contrastos i dels seus traços, gestuals i texturats, així com l'autenticitat dels seus plantejaments plàstics que es produeixen sempre després d'una profunda meditació.

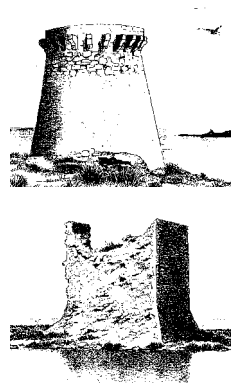
La seua obra es troba en diversos museus i col·leccions com el Museu de Belles Arts Sant Pius v de València, Museu Popular d'Art Modern de Vilafamés, The San Francisco Museum of Contemporary Hispanic Art USA, Museu de la Solidaritat «Salvador Allende» de Xile i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.²⁵

VEGA, Pilar de LA (Madrid)



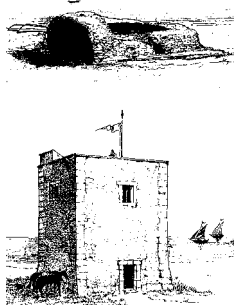
Va nàixer a Madrid, ciutat en què resideix. Realitzà els primers treballs de creativitat als inicis de 1960 a l'empresa Peyre de Sevilla, i col·laborà amb altres empreses. Obté diversos premis en la decoració d'aparadors. Munta la «Escuela de obreras» a Sevilla per a l'empresa Almendo per encàrrec de l'arquitecte Barquín. Imparteix diversos cursos d'estètica i imaginació aplicada a Madrid, Sant Sebastià, Oviedo, Barcelona i Bilbao. A partir de 1969 dedica tota la seua activitat a la investigació artística.

Hi ha obra seua a: Museo Centro de Arte Nacional Reina Sofía, Madrid; Museo de Arte Contemporáneo de Marbella, Málaga; Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres; Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés, Castelló i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.²⁶



²⁵ Catàleg *Los Inmortales. V. Alexandre en la obra de M.A. López y Aurora Valero*, Biblioteca Valenciana., València, 2001.

²⁶ Catàleg *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Madrid, 1984. Juan Ignacio DE BLAS, *Pintores españoles Contemporáneos*. Jilián GALLEGU *Arte español 82*, Ed. Lápiz.



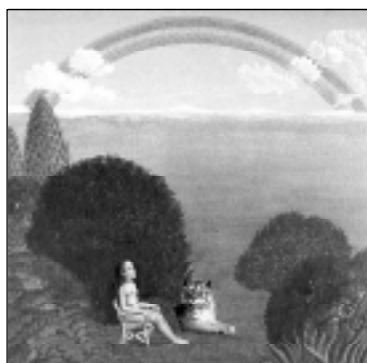
VILLAR ORTIZ DE URBINA, Isabel (Salamanca, 1934)



Naix a Salamanca, el 7 de març de 1934. Estudia a l'Acadèmia de San Eloy de Salamanca, i posteriorment a l'Acadèmia de San Fernando i a l'escola de Gravat. Exposa a diverses ciutats espanyoles. Obté el Premi Sésamo de Pintura. La pintura d'Isabel Villar, té una ingenuïtat deliberada que la situa a la zona «naïf» conscient,

conté un univers de resonàncies simbòliques capaç de traduir tot el poder evocador de la història perduda i la força revolucionària del moviment d'alliberament femení.

La seua obra, en la qual la tècnica molt personal i explícita es posa al servei d'un missatge reiterat i torbador, combina tots els elements d'una fauna i una vegetació màgiques amb intenció de crear un racó terrenal en què la dona siga absoluta ama i senyora. Els seus nus femenins, i les seues xiquetes ingènues, esdevenen el suau crit que reivindica la seua funció creadora.



Mujer y tigre (1972). Acrílic sobre taula 105 x 84 cm.

Exposa en diverses ciutats espanyoles. Té obres exposades al Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés, Castelló; Museo de Arte Contemporáneo de Toledo; Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla; Museu Vaticà de Roma i al Museu d'Art Contemporani d'Elx.²⁷

²⁷ Catàleg *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Madrid 1984. Catàleg. Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Vol. I. M. ARCE, *Isabel Villar o la Figuración idealista*, Galería Sur, Santander, 1963. Catàleg Exposició al Banc de Granada, novembre 1977. Josep MELIÀ, *Isabel Villar* Col·lecció Artistas Españoles contemporáneos, 63, Madrid, 1973. Fernando SAVATER, *Isabel Villar en el Jardín de la Madre*. Col·lecció Manyluvios, Rayuela, Madrid, 1978.