

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO ROBADO

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO ROBADO

JUAN A. ROCHE CÁRCEL (ED.)

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO ROBADO

El arte hecho por mujeres en Alicante (1950-2020)

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT
INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM-CVEI

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<https://publicaciones.ua.es>
Teléfono: 965 903 480

Institució Alfons el Magnànim-CVEI
46003 València
magnanim@dival.es
<http://alfonselmagnanim.net>
Teléfono: 963 883 169

© los autores, 2023

© de esta edición: Universitat d'Alacant i Institució Alfons el Magnànim-CVEI

ISBN Universitat d'Alacant: 978-84-9717-812-9
ISBN Institució Alfons el Magnànim-CVEI: 978-84-1156-021-4
Depósito legal: A 256-2023

Imagen de cubierta: Aurelia Masanet
Diseño de cubierta: candela ink
Corrección de pruebas: Antonio Caballero
Composición: Marten Kwinkelenberg
Impresión y encuadernación:
Quinta Impresión



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización nacional e internacional de sus publicaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

La construcción del sujeto robado. El arte hecho por mujeres en Alicante (1950-2020).....	9
<i>Juan A. Roche Cárcel (editor)</i>	

LA CONCIENCIA FEMENINA: AUTONOMÍA Y FUSIÓN, HIBRIDACIÓN Y ARMONÍA

En cuerpo y alma. Polín Laporta.....	23
<i>Pilar Escanero de Miguel</i>	
María Chana. La mancha como búsqueda.....	31
<i>Martín Noguero García</i>	
Carme Jorques. La fuerza de la convicción.....	43
<i>José Luis Antequera Lucas</i>	
Iluminada García-Torres. El camino de la abstracción.....	53
<i>Pascual Patuel</i>	
Elena Jiménez. De lo visible y lo invisible.....	71
<i>José Luis Ferris</i>	
De la historia, memoria, archivos, olvido y posmemoria. Una aproximación al trabajo de Ana Teresa Ortega.....	83
<i>Pedro Vicente Mullor</i>	

EL SER HUMANO PROBLEMÁTICO. LOS CUERPOS Y LAS EMOCIONES COMO INTERMEDIARIAS

Juana Francés: plástica existencial y estética polifónica.....	93
<i>Leopoldo La Rubia de Prado</i>	
Cristina de Middel. Un pie en la realidad, otro en la ficción.....	105
<i>Regina Pérez Castillo</i>	
Olga Diego. Libertad y trascendencia: el vuelo y el ser humano.....	115
<i>Natalia Molinos Navarro</i>	
Hacia lo más profundo. Invocaciones y procesos en la obra de Susana Guerrero.....	127
<i>Remedios Navarro Mondéjar</i>	
La obra de Rosell Meseguer: la disputa entre el sujeto y su rastro.....	137
<i>María Arregui Montero</i>	

Isabel Rico. Sensaciones y emociones a través de una mirada fotográfica..... 149
José Luis Martínez Mesequer

Rosana Antolí. El cuerpo femenino que transita del mito a la disolución 159
M.^a José Gadea Capó

La luz Femenía..... 173
Gertrud Gómez

LA NATURALEZA: FUSIÓN Y PROTECCIÓN

La creación poética de María Dolores Mulá..... 183
María Marco Such

Elena Aguilera y la poética de las líneas. Hacia una revelación de la pintura..... 193
Laura Cornejo Brugués

La recreación del paisaje en la mirada de Dolores Balsalobre 203
Ana Belén Nieto

La obra de Cristina Ferrández: La intervención humana en el paisaje natural y otros discursos
metafísicos 213
Tatiana Hidalgo-Marí y Patricia Palomares

Culpables y causas. La naturaleza a debate en la obra de Silvia Sempere..... 223
Rosalía Torrent Esclapés

HILOS, TRAMAS Y URDIMBRES QUE COSEN Y CONSTRUYEN LA VIDA Y EL MUNDO

Aurelia Masanet: historias de hilos, tramas y urdimbres 235
Irene Ballester Buigues

El caudal que el arte encontró en la Naturaleza: acercándonos a la obra de Pilar Sala..... 243
Miriam Tejero

Perceval Graells y el arte con el que tejer memorias y emociones..... 255
Irene Ballester Buigues

Luisa Pastor, *ex carta, ratio pugilares et aliis verbis*..... 263
Pilar Tébar Martínez

Mirada a Mónica Jover, espacio y paisaje..... 275
Juana María Balsalobre

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO ROBADO. EL ARTE HECHO POR MUJERES EN ALICANTE (1950-2020)

Juan A. Roche Cárcel (editor)

Catedrático de Sociología de la Cultura y de la Artes
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

LOS CAMBIOS SOCIOCULTURALES DE LA PRIMERA MODERNIDAD EN LA SITUACIÓN DE LA MUJER

La Revolución francesa, la Revolución Industrial y la Primera y Segunda Guerra Mundial, con la consecuente aparición y desarrollo del capitalismo, conducen a que, en la primera modernidad –1876-1973– la estructura social y cultural occidental entre en crisis y, con ella, la familia, el antiguo núcleo de la sociedad, y la ideología patriarcal que la sustenta. Ello se vincula, a su vez, con la separación entre los espacios públicos y los privados, entre el lugar de trabajo y el hogar, cada vez más autónomos y, en definitiva, entre el hombre y la mujer, a los que se les adjudica, respectivamente, los espacios diferenciados del trabajo y de la casa. Así, el poder patriarcal se ve afectado por una profunda contradicción en cuanto que, si por una lado se cuestiona su legitimidad, por otro lado se ve fortalecido ante los efectos de la industrialización. Por todo ello, aunque continúa vigente la visión patriarcal y el dominio del hombre sobre la mujer, poco a poco se van deconstruyendo y renovando los viejos postulados, al tiempo que el desarrollo socioeconómico y las transformaciones sociales generan nuevas maneras de pensar que se orientan hacia la modernización, secularización y liberación de las mujeres (Casey, 1990: 207; Castells y Subirats, 2007: 108).

En paralelo, el discurso del arte sobre las mujeres y su cuerpo también evoluciona, si bien la ideología patriarcal se resiste a desaparecer y conserva gran parte de su ideario. Así, junto a la evidencia de los progresos socioeconómicos de las mujeres, sigue existiendo una voluntad de poder que se manifiesta

en controlarlas y en impedir su liberación. Además, el arte continuará expresando la ambivalencia sobre el cuerpo femenino, marcada tanto por el temor como por el deseo masculino (Bornay, 1990: 21; Serrano, 2007), así como su fragmentación y conversión en mercancía.

En España, y por tanto en la Comunidad Valenciana, estas transformaciones socioculturales se producen, sobre todo, a partir del desarrollismo de los años 60 del siglo XX y, de un modo más intenso, con la transición democrática. Desde entonces, siguen un camino paralelo al del conjunto de Europa y Occidente.

LA CONDICIONADA Y FRAGMENTADA MIRADA FEMENINA EN LA SEGUNDA MODERNIDAD

En la segunda modernidad –1973 hasta la actualidad– el sujeto masculino ha entrado en crisis y, en paralelo, emerge un sujeto femenino a la búsqueda de su identidad. En efecto, la tardomodernidad supone una nueva fase de descomposición, de incertidumbre, riesgo, contingencia (González, 2006: 389 y 408 ss) y de sucesivas crisis y de derrumbamiento. Es, por tanto, un período marcado por persistentes crisis económicas, además de por el entronizamiento del capitalismo multinacional, desterritorializado, consumista y especulativo. A ello se une el fin de las ideologías, de las narrativas y de la historia, así como la fragmentación y la multiplicación que conduce a la transitoriedad de los espacios y de las vivencias. Algo que provoca la pérdida de un sentido ontológico de lo real y de la experiencia que, consiguientemente, se diluye en lo imaginario, lo virtual, lo artificial y lo

evanescente (Márquez, 2002: 145; Baudelaire 2004: 91-2). Relacionado con todo ello, también se tambalean las dicotomías binarias y los viejos conceptos de propiedad, de hegemonía de la razón instrumental, del capital burgués, de la familia nuclear y del comportamiento amoroso y sentimental.

En consecuencia, se ahonda en el individualismo y las relaciones con los otros están determinadas por la igualdad sexual y sentimental, es decir, por la democratización de la intimidad, del dominio interpersonal (Grego, 2004: 13-47; Giddens, 2006: 63 ss; Bauman, 2007). Además, frente al sujeto único e indivisible de la primera modernidad –blanco, masculino y heterosexual–, en la segunda este sujeto entra en crisis o se fragmenta (Roche, 2009: 127 ss; Márquez, 2002: 123-145), dando lugar al rechazo de la tiranía del sujeto occidental y a la mayor preocupación epistemológica y política de los otros (Núñez, 1995: 54).

Ello abre la posibilidad de convivir con lo diferente y de incorporar todos los márgenes de la subcultura, entre ellos el feminismo que, aunque se inicia en los primeros años de la posguerra, se desarrolla sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, acogiendo un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y la capacidad de lo femenino, entendido como sujeto (Alario, 2008: 13-49). Es paradójico, por eso, que la reivindicación del sujeto femenino surja precisamente cuando el masculino ha entrado en crisis, lo que ha motivado que no sea nada fácil decidir la estrategia a seguir para construir sobre las cenizas del anterior uno nuevo. No extrañe que se hayan producido numerosas y diversificadas actitudes que van desde la glorificación de una supuestamente nueva identidad femenina hasta el rechazo más firme contra cualquier nombre estable para las mujeres. No obstante, esta diversidad de posiciones puede sintetizarse, a grandes rasgos, en tres principales tendencias (Núñez, 1995: 54-56):

1. La que es favorable a hallar una identidad femenina sólida,
2. la que está en contra de esta identidad y considera que lo femenino es un lugar ambiguo e inconcluso que se resiste a ella,
3. la que se dirige a una identidad múltiple.

LA RECUPERACIÓN DEL SUJETO ROBADO

La reivindicación de las artistas, que va ganando peso a lo largo del siglo XX, especialmente desde su segunda mitad, es el resultado, lógicamente, de la

incorporación masiva de la mujer al trabajo y, en particular, al campo artístico, y de los procesos de cambios estructurales a los que me he venido refiriendo antes. Así, a partir de la década de los 70 del siglo XX, las mujeres adoptan una postura consciente tanto en la producción artística como en el campo teórico (Hernández, 2006: 45). En sus bases, se hallan dos procesos intelectuales paralelos: la expansión del movimiento feminista y el deseo de expresar una nueva manera de ver (Bornay, 1990: 16 ss; Serrano, 2002).

Cierto, las artistas contemporáneas tratan de afrontar su propia imagen, de existir independientemente de la mirada masculina, de crear una identidad propia (Serrano, 2007), cuestionando el tradicional canon artístico patriarcal occidental –que ha racionalizado la separación y opresión de la mujer (Chadwick, 1992: 34)– mediante el rescate de elementos de la periferia. Este se ha sustentado sobre relaciones asimétricas porque se ha estructurado según un sujeto que mira –generalmente masculino– y un objeto que es mirado –casi siempre el cuerpo femenino– y que convierte a las mujeres en espectáculo (Hernández, 2006: 52-53). Ahora, por el contrario, de lo que se trata es de liberar el cuerpo de la mujer y de transformarlo de objeto de deseo o de temor en sujeto de goce (Lucie-Smith, 1994: 56; Hernández, 2006: 54) –el cristianismo había negado todo principio de placer (Borran, 1990: 32)– y de dolor (Lucie-Smith, 1994: 273), sintiente y pensante (Márquez, 2002: 137).

Es decir, se trata de diferenciar entre la mujer como sujeto del acto artístico (como artista) o como objeto de representación (Pascual, 2007: 77). Y, para ello, se han dado dos explicaciones generales complementarias:

- a. la que valora positivamente lo femenino y pretende subvertir las relaciones de poder a partir de dos posiciones: el reconocimiento de los valores del orden matriarcal y de los códigos femeninos que trastocan el orden del lenguaje,
- b. la que critica los discursos constructivos acerca de lo femenino (Hernández, 2006: 52-56; Lucie-Smith, 1994: 273). En esta última posición pueden distinguirse una estética femenina y una estética feminista (Grosenick, 2001: 7), siendo la primera la que reivindica un arte representativo de una feminidad universal o de una esencia de lo femenino con una serie de valores y sentidos como la sensibilidad, la corporalidad y la afectividad, mientras que la segunda constituye una propuesta plural (Hernández, 2006: 49). Además,

el arte feminista posee tres grandes rasgos o ejes temáticos:

1. La ruptura con el formalismo,
2. la apuesta por la innovación técnica,
3. la incursión en el uso de nuevos materiales y soportes y la consideración del cuerpo (Alario, 2008: 59-87; Chadwick, 1992: 347; Hernández, 2006: 49-50).

Ambas posiciones, la feminista y la femenina, han ido madurando de un modo inseparable del desarrollo sociocultural y de los movimientos de liberación de la mujer.

LA ESTRUCTURA DEL LIBRO

En el caso de España y de la Comunidad Valenciana, en general, y de Alicante, en particular, y por lo que se refiere al arte producido por mujeres desde 1950, considero que las principales transformaciones por las que han pasado y que constituyen la raíz principal del libro son las siguientes:

1. La ruptura con el formalismo,
2. la modernización artística y la incorporación al informalismo,
3. la incursión en nuevos materiales y soportes,
4. la consideración del cuerpo gozoso y sufriente y
5. el multiculturalismo y la globalización

Estos cinco procesos de cambio caracterizan a las artistas de estas tierras valencianas de la segunda mitad del siglo XX y de principios del siglo XXI, pero, a la luz de las investigaciones de historiadores/as y críticos/as de arte que se recogen en este libro y de las 24 mujeres seleccionadas, los he concretado y agrupado en los siguientes cuatro apartados. «La interiorización: autonomía y fusión, hibridación y armonía», «El ser humano problemático. Los cuerpos y las emociones como intermediarias», «La naturaleza: fusión y protección» e «Hilos, tramas y urdimbres que cosen y construyen la vida y el mundo».

De estos 4 apartados, que expresan los pasos fundamentales mediante los que las artistas contemporáneas construyen el sujeto femenino, los dos primeros podrían subdividirse, a su vez, en una serie de subapartados a modo de subetapas del camino de dicha construcción y que son los siguientes: (I) «Introspección femenina y deconstrucción del yo masculino», «La libertad, el rompimiento con el

formalismo y el azar», «Hibridación, fusión y armonía», «El fluir temporal y el retorno al origen» y «Lo invisible y el silencio»; y (II) «El ser humano problemático» y «La preocupación por lo social, el interés por la globalización y la crítica al capitalismo».

LA INTERIORIZACIÓN: AUTONOMÍA Y FUSIÓN, HIBRIDACIÓN Y ARMONÍA

INTROSPECCIÓN FEMENINA Y DECONSTRUCCIÓN DEL YO MASCULINO

Un paso fundamental en la construcción del sujeto femenino lo constituye la conciencia de sí misma de las artistas (Camacho, Miró *et al.*, 2001: 235), la interiorización de la realidad a la que ayudan la autonomía, la fusión, la hibridación, la armonía, el flujo temporal, la soledad y el trato con el misterio, lo invisible y el silencio.

La introspección se hace patente, por ejemplo, en el dolor interior, la pintura intimista, la conciencia onírica, inconsciente, el interior pleno de recuerdos, las vivencias, las emociones y los sueños, la calma interior y la soledad de Polín Laporta; en la realidad interior –de las cosas y de la conciencia– de María Chana; en la vivencia del yo de Carme Jorques; en la conciencia individual y en el reflejo del mundo exterior en el interior de Cristina Ferrández; en la introspección de Susana Guerrero; en la introspección y el viaje interior de Pilar Sala; en el intimismo de María Dolores Mulá; en la introspección y en las heridas interiores del alma de María Mira Perceval-Graells; en la introspección de la experiencia de Juana Francés; en la proyección interior y en la búsqueda de la interiorización de Dolores Balsalobre; en la mirada interior al paisaje de Elena Aguilera, y en las «cosas que se quedan dentro» de Rosana Antolín.

Esta introspección que manifiestan las artistas crece al tiempo que entra en crisis el sujeto occidental y, poco a poco, se convierte en el gran motor del cuestionamiento de la mirada patriarcal sobre las mujeres, entendidas, en el arte –como se ha visto–, como objeto de deseo y de temor masculino. Simultáneamente, revelan la firme convicción de considerarse sujetos sintientes y pensantes, gozosos y sufrientes, si bien esta concepción puede ser claramente feminista o femenina. En todo caso, denota siempre la inteligencia y la sensibilidad, el arrojo y la voluntad de ser artista, así como la interiorización y la reflexión sobre y de la práctica artística y acerca de los mundos humano –individual y social– y natural. Incluso, algunas veces, el fortalecimiento del yo

femenino viene acompañado de la deconstrucción consciente del yo masculino y del correlativo sistema patriarcal, esto es, del rechazo de la tiranía del sujeto occidental, acompañado de una mayor preocupación epistemológica y política de la otredad –el otro, lo otro–.

Esto es lo que sucede, por ejemplo, con el ecofeminismo de Cristina Ferrández; con el hidrofeminismo de Rosana Antolí; con la visión feminista de Carme Jorques y de Elena Jiménez, que trata de desjerarquizar la mirada del hombre; con la construcción de ficciones –otrora campo exclusivo masculino– de Cristina de Middel; con la crítica al sujeto masculino que ataca a la naturaleza de Silvia Sempere; con la desvelación de la violencia sobre el cuerpo de la mujer de Susana Guerrero, y con la deconstrucción de los mandatos patriarcales de María Mira Perceval-Graells.

LA LIBERTAD, LA RUPTURA CON EL FORMALISMO Y EL AZAR

La interiorización se manifiesta, también, en las artistas de estas tierras valencianas mediante la búsqueda de la autonomía del sujeto, relacionada con la defensa de la libertad, con el deseo de romper con el formalismo o con el azar. La autonomía constituye uno de los valores esenciales del espíritu ilustrado y está unido al interés más general de liberación, de romper el dominio masculino sobre las vidas de las mujeres, personales o artísticas. Se constata, así, con la libertad, que estas mujeres son las verdaderas constructoras de su vida, que son las que eligen el camino o los caminos, estén llenos o no de dificultades, mediante los que discurren sus existencias humanas y profesionales. Pero, por otra parte, la creatividad, en general, se define por la libertad, al igual que sucede con la creación bíblica del mundo, producida por un acto puramente volitivo (Hayoun, 1995: 201) y caracterizada por ser opcional, contingente y libre (Steiner, 2002: 134-6). No hay que olvidar tampoco que la democracia impulsa la libertad y la creatividad personal y social, pues constituye una autocreación continua de la acción social (Dewey, 1996: 227-232; Touraine, 1995).

La libertad estética y filosófica define a María Chana; la libertad de la imaginación a Cristina de Middel; la expresión libre a Isabel Rico; la libertad del sujeto en la naturaleza a Cristina Ferrández; la libertad de las puntadas a Aurelia Masanet; la libertad de vuelo en el ser humano a Olga Diego; la función liberadora que produce el proceso creativo a

Ana Teresa Ortega, y la libertad, en general, a Polín Laporta.

La ruptura con el formalismo, por su parte, expresa las ganas de modernización artística –que es común a los artistas contemporáneos–, así como la sólida decisión de iniciar nuevas formas expresivas no marcadas por el patriarcalismo. En efecto, romper con el formalismo significa incorporarse a la modernidad artística abierta en las primeras y segundas vanguardias, pero también encontrar caminos propios, mundos interiores singulares y alternativos. De hecho, en las artistas alicantinas esta revisión de la modernidad artística y del formalismo es muy potente, pues a través de ella se produce su integración en el campo artístico, en igualdad de condiciones que sus colegas masculinos, si bien con modulaciones y manifestaciones diferentes: abstracción, conceptualización, constructivismo y minimalismo.

La ruptura con el formalismo está presente, por ejemplo, en el mundo fantástico y en los relatos propios de Cristina de Middel; en las «nebulosas presencias abstractas» y en el universo particular de María Chana; en el arte conceptual de Cristina Ferrández; en el constructivismo de Carme Jorques; en la abstracción lírica de Elena Aguilera; en el arte conceptual de Silvia Sempere Ripoll; en la abstracción de María Mira Perceval-Graells; en el neoconstructivismo de Iluminada García-Torres; en la abstracción aformal y en el minimalismo de Juana Francés; en la abstracción minimalista de Aurelia Masanet; en el conceptualismo y minimalismo de Inma Femenía, y en el conceptualismo de Luisa Pastor.

Finalmente, el azar, junto a la libertad, se convierte en un compañero adecuado con el que situar la existencia fuera de la rígida determinación y dentro del cauce de los sucesos y los acontecimientos aleatorios y contingentes que se producen en la vida, en no pocas ocasiones. De hecho, la sociedad contemporánea ha entronizado lo aleatorio tanto en la ciencia como en lo social (Nair *et al.* 1999: 77 ss; Sennet, 2000: 140; Bauman, 2003: 88 ss). Además, denota uno de los posibles orígenes de la creación artística y desvela que las trayectorias personales y profesionales son, asimismo, el fruto de las musas, de la intuición o de lo inesperado y fortuito y, por consiguiente, de los regalos que nos otorga la vida.

Las energías libres, el papel del azar y de la indeterminación y la reconciliación entre el azar y el control se manifiesta en Elena Aguilera; el azar modificado, destruido o incorporado en María Chana; el azar conectado a los procesos artísticos

en Inma Femenía; el deseo de minimizar los efectos del azar en Silvia Sempere; el tejido azaroso en Luisa Pastor; el viaje hacia lo azaroso y la consideración del azar como paradoja en Elena Jiménez, y el juego del azar en Carme Jorques.

HIBRIDACIÓN, FUSIÓN Y ARMONÍA

La búsqueda de la autonomía del sujeto femenino no representa, sin embargo, ningún obstáculo para el deseo de las artistas alicantinas de fusión, hibridación y armonía interior o con el mundo. Como se sabe, el pensamiento mítico de la Antigüedad celebra la coexistencia temporal y media entre una serie de opuestos (Cassirer, 1989: 54), mientras que la coexistencia ilógica de fuerzas contrarias, su fusión, caracteriza a la Diosa Madre (Dunn, 2008: 14), sin olvidar que su cuerpo representa al cosmos que combina diversos estados del ser (Husain, 2001: 6-45); ello contrasta, nítidamente, con la diferenciación, jerarquización y fragmentación típicas de las mitologías patriarcales (Frye, 1996: 207; Dunn, 2008: 13). Por otra parte, esta fusión se acompaña en varias de las artistas de una hibridación temática, estilística, técnica o de materiales, lo que puede inferir el hecho de que todas las culturas, la totalidad de los seres humanos y, desde luego también las artes, son el resultado de la acumulación y mezcla histórica de conocimientos y experiencias. Sin olvidar que, aunque una parte de la sociedad se niega a aceptarlo, vivimos en un mundo plural, cosmopolita, global, multicultural y tecnológico en el que las artes han perdido sus delimitados perfiles disciplinares y se definen más por el eclecticismo.

Los recursos obtenidos de las nuevas tecnologías ayudan a construir las hibridaciones y los mestizajes de las artistas. Por ejemplo, la imbricación de nuevas y diferentes tecnologías aplicadas a la pintura es empleada por Iluminada García-Torres; el videoarte caracteriza a Rosana Antolín; la conversión de la tecnología en sublime a Inma Femenía; la unión de arte y tecnología a Cristina Ferrández; las técnicas mestizas e híbridas –serigrafías, xilografías, impresiones digitales sobre soportes rígido, offset, fotografías, transferencias y troquelados– a Elena Jiménez, y los videos e instalaciones a Silvia Sempere.

A ello se añade la utilización de técnicas dispares y de materiales diversos –orgánicos, industriales...– por María Dolores Mulá; de novedosos materiales, soportes técnicos y formas de creación, lo que se une a la hibridación con los elementos de la naturaleza por Cristina Ferrández; de instalaciones, esculturas,

pinturas, escenografías y tecnología transdisciplinar por Silvia Sempere; de transversalidades por Mónica Jover; de desechos, máquinas, cajas y mecanismos por Juana Francés; del cruce entre la geología, la antropología y el arte por Rossell Meseguer; de las diferentes técnicas por Rosana Antolín; de la hibridación del género y la transversalidad de procedimientos, temas, técnicas y materiales por Olga Diego; de la multidisciplinariedad, hibridación y mestizaje por Susana Guerrero; del mestizaje de tejidos y papeles por Luisa Pastor; de la revisión mestiza de las artes gráficas y de la gramática visual poliédrica, mestiza y diversa –afiches, imágenes publicitarias de museos, siluetas de personajes pictóricos...– a Elena Jiménez, y de la digitalización y el empleo de dispositivos tecnológicos e industriales –pantallas, escáneres, metacrilatos, plásticos, siliconas...– por Inma Femenía.

Por otro lado, en algunas de las artistas que se incluyen en este libro, existe una clara búsqueda de la armonía interior, exterior y estética. Por ejemplo, se evidencia en los puentes entre la memoria y los archivos que la conservan de Ana Teresa Ortega; en las armonías visuales de María Chana; en la armonización entre el sueño y la realidad y en la paz y tranquilidad de Polín Laporta; en la fusión con el entorno y la armonía con el planeta de Cristina Ferrández; en la armonía entre el ser humano y la naturaleza y en la fusión entre la realidad territorial y la mirada subjetiva de Elena Jiménez; en la armonía y en el tratamiento de la serie matemática de Fibonacci de Carme Jorques; en la geometría plana de Elena Aguilera, y en la armonía interna, la proporcionalidad matemática, la proporción, la armonía del universo y la armonía cromática de Iluminada García-Torres.

EL FLUIR TEMPORAL Y EL RETORNO AL ORIGEN

Otro de los rasgos que definen la interiorización femenina a la que me estoy refiriendo es la importancia concedida al fluir temporal, al tiempo, «ese gran escultor», como decía M. Yourcenar. Ello en una sociedad tardomoderna que ha sido caracterizada como «líquida» y en la que ha tenido lugar el triunfo del devenir frente al ser (Baumer, 1985: 33 ss; Féher, 1989: 9), acompañado de una aceleración temporal (Simmel, 1986: 247 ss; Beriain, 2008: 106 y 160) y de un dominio avasallador del ritmo frenético de las mercancías (Marx, 2014: 41-46). Además, se ha producido una pluralidad de visiones temporales (Féher, 1989: 9), a veces olvidando

o rompiendo los ligámenes (Baumer, 1985: 33 ss; Féher, 1989: 9) entre el pasado y el futuro (Marramao, 1989: 80-127), el tiempo de la memoria y el de la esperanza –convertidos en meras citas culturales–. En su lugar, se ha producido un «repliegue en el presente» (Maffesoli, 2000: 55-92), su «exaltación» (Shattuck, 1991: 292), su instauración como «tirano» y «omnipresente» (Berriain, 2008: 49-69, 160 y 188 ss) y volcado, hedonísticamente, tan solo en el instante (Bauman, 2003: 122-138). En otras ocasiones, por el contrario, se produce una cierta huida del presente, sustituido por una fuerte nostalgia por un pasado, rememorado, pero que nunca volverá. Constituye un retroceso hacia la temporalidad humana paralela a la naturaleza, por cuanto que es cíclica, marcada por la continuidad y regida por las estaciones y el paso de los días (Duque, 2000: 44). Es un tiempo de la creación materna que supone «la vuelta a la semilla» (Gallego, 2003: 379), el recuerdo (Jünger, 1998: 68ss) y el regreso periódico al pasado que inspira el sentimiento de nostalgia de un retorno, reiterado, al tiempo mítico de los orígenes (Eliade, 1952: 11).

Sobre el tiempo reflexionan algunas de las artistas del libro. Por ejemplo, el flujo interrumpido, las atmósferas fluidas, la musicalidad y la construcción de «otro» tiempo definen a María Chana; el presente reconocido que entrelaza el pasado revisado y el futuro por construir o proyectado y el instante detenido de la fotografía a Ana Teresa Ortega; el tiempo vivido a Carme Jorques; los hilos del tiempo a Mónica Jover; la perduración, el instante y el viaje y el juego hacia el pasado y el futuro desde un presente que mira sin prejuicio a Elena Jiménez; la danza de la pintura en movimiento a Dolores Balsalobre; la danza y el movimiento y el tiempo conquistado a Rosana Antolín; el devenir natural y el proceso de intervención humana sobre la naturaleza a Cristina Ferrández; el acontecer del tiempo y los momentos, el tiempo escurridizo y el paso del tiempo a Polín Laporta, y el tiempo, las diversidades y las yuxtaposiciones temporales a Rosell Meseguer.

En algunas de las artistas alicantinas el deseo de retorno a lo primigenio, lo simple, el primitivismo, el vacío, el mito, el paraíso perdido, la memoria recóndita, la madre –arquetipo de la Diosa-Madre (Dunn, 2008: 42 ss)– o la infancia es muy fuerte. En efecto, la preocupación por el origen, por el retorno a lo prístino se halla en la dedicación al archivo y a la memoria de Rosell Meseguer; en el primitivismo, en los niños de la primera etapa de Juana Francés; en el regreso a la pintura y en el retorno al estado primigenio de María Chana; en los procesos retrospectivos,

las tradiciones pictóricas levantinas y en el origen de la fotografía de Inma Femenía; en el origen y en el primitivismo de Pilar Sala; en la evocación del espíritu infantil de Cristina de Middel; en el tiempo de eterno retorno y de renovación vital de la naturaleza y en la génesis del individuo y de la relación social con lo natural de Cristina Ferrández; en los olores y las vivencias de la infancia, en las profundidades de la memoria y en el origen identitario de Carme Jorques; en el arte parietal, en el vacío, la nada y la añoranza de la inocencia infantil y de la Arcadia natural de Elena Aguilera; en los espacios vacíos de Iluminada García-Torres; en el origen de su pueblo y en su vinculación por el agua que lo sepultó y en la belleza de lo simple de María Dolores Mulá; en los mitos, los ritos y las tradiciones de Susana Guerrero; en el útero materno de Olga Diego; en el origen inexplicable de presencias, en la infancia feliz, un paraíso perfecto, de Polín Laporta; en las narrativas del archivo y del registro que nos ayudan a reconstruir la memoria histórica, en la recuperación de los archivos perdidos y en la lucha contra el olvido de la memoria histórica, frágil, olvidada, ausente y negada, de Ana Teresa Ortega, arqueóloga de la memoria, y en la memoria herida, en los objetos como lo perdido, lo irrecuperable del pasado y como su materia-huella, en el registro y el recuerdo, en el recuerdo, homenaje, nostalgia, melancolía y pérdida de la infancia y en la consideración del artista como coleccionista de objetos y de recuerdos que nunca vuelven de Elena Jiménez.

LO INVISIBLE Y EL SILENCIO

A esta conciencia del flujo del tiempo se añaden el interés por lo invisible y por el silencio que, habitualmente, es sinónimo de introspección y de soledad, de «soledad sonora» y de «música callada», como sugería el poeta san Juan de la Cruz.

El silencio y el misterio por desentrañar están, por ejemplo, en Juana Francés; la huida del «mundanal ruido», los misteriosos personajes y los misterios sin resolver, en Polín Laporta; el descenso hacia el silencio, en María Chana; la invisibilidad de lo esencial, en Carme Jorques; los lugares silenciosos, los misterios y los secretos de los pensamientos, en Aurelia Masanet; la búsqueda del silencio, en Luisa Pastor; la invisibilidad, en Olga Diego; lo que no se ve, en Susana Guerrero; los archivos invisibles, en Ana Teresa Ortega; la soledad, la invisibilidad del mundo digital y el silencio y la luz, en Inma Femenina, y lo oculto, en Rosell Meseguer.

EL SER HUMANO PROBLEMÁTICO. LOS CUERPOS Y LAS EMOCIONES COMO INTERMEDIARIAS

EL SER HUMANO PROBLEMÁTICO

Otro tema importante para la construcción del sujeto femenino en nuestras artistas lo constituye el problema ontológico y existencial para el ser humano. La filosofía de Heidegger y de Hannah Arendt y el existencialismo francés de Sartre y de Camus habían desplazado la metafísica, el interés por lo que trasciende a lo humano, lo que está más allá de su vida, para centrarse en este mundo, en sus fenómenos y en los problemas que conlleva habitarlo (Arendt, 2018: 15 ss). A ello se une que el pensador Cornelius Castoriadis termina cuestionando el ser tradicional abierto en la antigua Grecia por Parménides, indicando que, como máximo, el ser humano solo puede ser problemático, en tanto que es el hijo del abismo –del caos–, en lucha incesante contra él, pero que siempre termina volviendo a su seno (Castoriadis, 2006: 10 y 45-358).

En este tiempo de desvalorización antropológica, el ser humano problemático y la existencia devienen un asunto primordial y muy potente en Juana Francés; el interés en el ser humano está en Olga Diego, y la dimensión específicamente humana, el existir y el ser en María Chana.

LA PREOCUPACIÓN POR LO SOCIAL, EL INTERÉS POR LA GLOBALIZACIÓN Y LA CRÍTICA AL CAPITALISMO

Junto a ello, también hay una evidente preocupación por lo social en algunas de las artistas. Por ejemplo, el valor social del arte le interesa especialmente a María Chana; la relación entre el individuo y la sociedad, la identidad individual y colectiva, las relaciones entre la individualidad y el entorno urbano domesticado, los procesos de la cultura metaglobal, la mecánica del poder y la violencia del sistema social que nos clasifica, ordena y limita a Elena Jiménez; el carácter social del arte a María Dolores Mulá; el juego de la imaginación con la realidad y la construcción poética sobre la contemporaneidad a Cristina de Middel; las injusticias a Carme Jorques; la creación de una utopía estética a Juana Francés; la utopía a Iluminada García-Torres, y el carácter comprometido, el interés por individuo vulnerable ante la manipulación y por las relaciones de dominación y de poder en el conocimiento y su representación a Ana Teresa Ortega.

También encontramos en las artistas de estas tierras valencianas un deseo de viajar, de conocer el mundo, de salir de las estrechas fronteras físicas o intelectuales para ampliarlas, cuando no para participar en un mundo cada vez más globalizado. Es lo que ocurre con los múltiples viajes de Elena Jiménez; con Dolores Balsalobre, gran viajera; con el interés por el mundo oriental de Iluminada García-Torres; con los viajes con su cámara fotográfica alrededor de distintos lugares del planeta de María Dolores Mulá; con el viaje por las regiones cósmicas de Olga Diego; con la influencia de Japón en Aurelia Masanet; con la necesidad de viajar y su utilización artística en Rosana Antolín; con el viaje que representa la propia obra de Pilar Sala; con el interés por África o Brasil de Cristina de Middel; con el viaje a Cuba de Isabel Rico, y con la visita a la India de Rosell Meseguer.

Por otra parte, la vida en el sistema capitalista también ha devaluado al ser humano, pues está determinada por la fría racionalidad sujeta a fines, por la racionalidad instrumental que ha convertido al dinero en un dios, por la persecución incesante, desmedida y sin límites de beneficios y, en suma, porque ha convertido al ser humano en un valor de cambio, en una mercancía, en un objeto de consumo, consumido por la economía.

La crítica al capitalismo voraz se muestra en Cristina de Middel; al consumismo, al excesivo desarrollo tecnológico y al malestar frente al modelo socioeconómico en Cristina Ferrández; a la vida humana deteriorada por el poder opresivo y por el progreso, la tecnología y la urbanización deshumanizada en Juana Francés; al progreso artificial tecnológico y a la privatización de la naturaleza en Silvia Sempere; a la vinculación entre el dinero y la mercancía y a la plusvalía obtenida con la caza y el tráfico ilegal de animales en Luisa Pastor; a la economía sumergida en María Dolores Mulá, y al mercantilismo y la colonización mineral en Rosell Meseguer.

LOS CUERPOS

Como he escrito en otro lugar, en general, la mirada moderna ha distinguido la dimensión simbólica *Leib* –cuerpo cultural– de la física *Körper* –cuerpo anatómico– (Planella, 2006: 13), ha separado el cuerpo de la mente, ha enfrentado lo material con lo cultural, ha contrapuesto la acción con la estructura (García Selgas, 1994: 45) y ha considerado a la mujer como cuerpo y al hombre como mente. Pero, al menos desde Nietzsche y desde Foucault, esta forma de

ver el cuerpo se ha ido deconstruyendo, pues termina siendo un espacio de poder, de dominio y un lugar de control y opresión y, simultáneamente, un foco de resistencia a ese poder y a su fragmentación (Márquez, 2002: 127; Planella, 2006: 14-8).

En este sentido, la teoría feminista (Simone de Beauvoir, Luce Irigaray y Julia Kristeva) atrae a la teoría social el interés del género hacia la comprensión de los procesos sociales de clasificación, cuestiona el determinismo del cuerpo sexuado (si tradicionalmente los varones entienden su cuerpo como «potencial de acción», las mujeres viven su cuerpo como «bien social»), y reclama para la mujer el derecho a decidir sobre su cuerpo, sobre la maternidad, sobre la sexualidad y sobre la apariencia. Con la crítica posmodernista del proyecto racional, el cuerpo se ha convertido en «fuente de oposición a una razón instrumental como objetivo de la colonización de la vida cotidiana por el ruedo público de la razón (masculina)» (Turner, 1994: 17-29; Buñuel, 1995: 97-100). Finalmente, en el *ciberespacio* el cuerpo desempeña un papel controvertido, ya que la no presencia corporal lo transforma en un vestigio arqueológico en el que la mente parece haberse librado de los límites corporales, obligándonos a repensar el cuerpo en nuestras complejas sociedades (Planella, 2006: 20).

A partir de todas estas aportaciones y gracias a la progresiva secularización de la sociedad moderna (el cuerpo ha perdido la connotación negativa de «pecado» (Bru, 1990: 26) o de «condenación» y se aproxima más a la de «salvación» o a la de «redención») y debido también a que el carácter mercantilista de la sociedad lo ha convertido en un objeto de consumo, el cuerpo asume hoy un protagonismo esencial (Buñuel, 1995: 98), si bien de manera diversificada.

Esta revolución del cuerpo occidental se manifiesta en las artistas de Alicante, para las que el cuerpo humano y las emociones se transforman en registros del malestar social, en la medida en que el cuerpo constituye la metáfora central del orden político y social (Turner, 1994: 14). También deviene un instrumento de lucha contra la polarización genérica (Bourdieu, 2000: 19-20) y en igualadores de géneros, en cálidos *pharmakon* contra la fría racionalidad capitalista, en un medio de liberación, así como en intermediarios entre lo masculino y lo femenino y entre el ser humano y el mundo (Márquez, 2002: 136) y ya no –como había sucedido durante toda la Antigüedad y la posterior sociedad cristiana– en mecanismo mediador entre la humanidad y la divinidad (Flynn, 2002: 45).

Por ejemplo, la luz sobre el cuerpo físico y la interacción entre la coreografía del cuerpo y las instalaciones artísticas se manifiesta en Inma Femenía; el cuerpo físico y el género hibridado en Olga Diego; la perfección e imperfección del cuerpo humano en Cristina de Middel; el cuerpo y su permanencia en Rosell Meseguer; el cuerpo en movimiento, en danza, en Dolores Balsalobre; el cuerpo desnudo y recostado de la mujer, la expresión corporal y el erotismo en Elena Aguilera; el cuerpo narrador de relatos, el cuerpo político de la mujer, la sexualidad y el deseo en Rosana Antolín; el color de la menstruación –la sangre femenina tradicionalmente se había ocultado, era un tabú (Serrano, 2007)– y los cuerpos sujetos del discurso en María Mira Perceval-Graells; el cuerpo violentado y ritualizado en Susana Guerrero; el concepto cultural del cuerpo feminista o *queer* en Olga Diego, y el cuerpo intersexual en Isabel Rico.

LAS EMOCIONES

Las emociones son multidimensionales, simultáneamente objetivas (cotidianas) y subjetivas, están en el interior de la mente o son mental-ambientales o real-neuróticas. Además, son neurofisiológicas, cognitivas y construcciones psicológicas y socio-culturales, a lo que se añade que el cerebro las transforma en un sentimiento, en una sensación consciente. Esta conversión la efectúan, de un modo peculiar y muy rico, las artes, en tanto que intensifican, matizan y dramatizan las emociones, al tiempo que, en ellas, se imbrican inseparablemente la realidad y la ficción o fantasía. Entre estas emociones se encuentran las cinco primarias o básicas que son la felicidad, la tristeza, la ira, el asco y el miedo y, otras de una gran importancia social y cultural, como el amor o el odio.

El conjunto de las emociones y el sentido emocional de la fotografía caracterizan a Ana Teresa Ortega. Las emociones y los sentimientos definen también la obra de María Chana; la de Elena Jiménez, que entiende que el amor es necesario para crear arte y que llena de sentimientos sus obras; la de Cristina de Middel, que busca historias que la emocionen; la de Cristina Ferrández, que persigue la exaltación de las emociones frente a los paisajes vírgenes; la de Carme Jorques, que profundiza en los recovecos y sensaciones del sentimiento; la de Elena Aguilera, que manifiesta una emoción subjetiva y, al tiempo, muy conectada con la naturaleza; la de María Dolores Mulá, llena de añoranza emocional por su origen;

la de Rosell Meseguer, que se acerca al sentimentalismo; la de Isabel Rico, que plasma y fotografía lo que siente, particularmente sobre la naturaleza y el cuerpo humano, y la de Polín Laporta, que expresa una dicotomía entre la razón y el corazón, que exterioriza emociones incontroladas y que, particularmente, se ocupa en sus obras de la risa, el llanto, el amor y el odio.

LA NATURALEZA: FUSIÓN Y PROTECCIÓN

Occidente, tradicionalmente, se ha enfrentado a la naturaleza y ha deseado controlarla, domesticarla, avasallarla o destruirla (Horkheimer y Adorno, 1994: 60 y 70). De hecho uno de sus mitos bíblicos fundacionales lo constituye la expulsión del paraíso, de la naturaleza (Frye, 1988: 93) y, desde entonces, el ser humano ha deseado, primero, volver al estado adánico anterior a la expulsión y, desde el siglo XVII, convertirse él mismo en Dios. Pero, particularmente, desde el Romanticismo, surge el paisaje y el deseo de proyectar sobre el mismo las emociones humanas. Recientemente, los movimientos ecologistas y, en el terreno del arte, el *land art* norteamericano y el *earth art* europeo han conectado las prácticas artísticas con el ecologismo y la defensa de la naturaleza, de sus procesos y elementos.

Desde muy antiguo, el sistema patriarcal ha utilizado la analogía del cuerpo femenino como sinónimo de naturaleza (Alario, 2008: 71), ha vinculado a las mujeres con ella (Bru, 1990: 23) y las ha conectado con el lugar (Lessing *et al.*, 1994: 42-3), en contraste con la concepción de que el mundo cultural y social está representado por los hombres. En el fondo de esta idea, se encontraba una depreciación de la filosofía de la vida y de la mitología de la Diosa Madre (Cencillo, 1970: 65, 123 y 230; Frye, 1996: 189, 254 y 256; Billingham, 2007: 22; Campbell, 2015: 34), que ponía el acento en la materia creadora de la Madre Tierra y no en el de ningún espíritu, mente o cuerpo masculino, sea este Yahvé (Steiner, 2002: 46; Boorstin, 2008: 17) o el muslo de Zeus. Por otra parte, uno de los componentes esenciales de la mitología de la diosa Madre era el agua, elemento líquido que es expresión del germen de la vida –lo que se vincula a la concepción de la mujer como fuente de vida (Flynn, 2002: 25)– y del origen, en tanto que representa la bolsa amniótica de la que todos procedemos.

Las artistas ecofeministas e hidrofeministas, a su vez, han ligado el ataque masculino a su cuerpo y a la naturaleza, se han convertido en ardientes defensoras de ambos activismos y han fusionado su sujeto con el de la naturaleza. Es decir, que han asociado el sujeto femenino que, de manera connatural, siente y piensa –naturalidad que le había sido sustraída por el pensamiento patriarcal– y el sujeto de la naturaleza –llena de derechos atacados por el sistema económico capitalista–. En otras artistas, si bien la protección de la naturaleza no está determinada por los dos movimientos ecologistas aludidos y la fusión a la que me he referido no es tan plena, sin embargo su sentimiento de cercanía con ella es muy profundo y es muy comprometido, sin olvidar que la práctica artística deviene muy activa y, la mujer, la acción (Lessing *et al.*, 1994: 247; Márquez, 2002: 126).

En numerosas artistas alicantinas el deseo de fusión o de protección y de defensa de la naturaleza constituye uno de los ejes esenciales, si no el más importante, de su trayectoria artística. Está, por ejemplo, persistentemente en María Dolores Mulá, quien convierte al agua, al árbol y a las piedras en su *leit motiv* artístico y quien se transforma en defensora de los problemas medioambientales; en María Chana, por sus elementos caligráficos cercanos a la naturaleza; en Elena Jiménez, que persigue un diálogo entre la naturaleza y el ser humano, que los comprenda en un momento de tanta amenaza, que los armonice y que desjerarquice la mirada del hombre sobre la geografía, al tiempo que el paisaje devenga múltiple, no cerrado o único y una construcción cultural; en Dolores Balsalobre, que pinta marinas mediterráneas; en Elena Aguilera, que efectúa una mirada interior al paisaje y a los procesos de la naturaleza; en Silvia Sempere, quien denuncia distintas amenazas al elemento natural; en Mónica Jover, atraída por el paisaje virgen; en Juana Francés, quien le dedica una parte de su obra a la tierra, al mar y al aire; en Luisa Pastor, que critica la caza abusiva e ilegal de animales; en Rosana Antolín, quien practica un hidrofeminismo y quien utiliza el agua como uno de sus elementos artísticos; en Pilar Sala, quien recurre a materiales orgánicos para la construcción de sus obras; en Olga Diego, que se interesa por los cuatro elementos de la naturaleza; en Rosell Meseguer, quien se fija en el paisaje transformador, y en Cristina Ferrández, quien pone en práctica el ecofeminismo.

HILOS, TRAMAS Y URDIMBRES QUE COSEN Y CONSTRUYEN EL ESPACIO, EL TIEMPO, LA VIDA Y EL MUNDO

Los hilos, el tejido, el tejer, el huso, la aguja y la rueca han sido tradicionalmente vinculados con el trabajo doméstico de las mujeres (Chadwick, 1992: 112-114; Lucie-Smith, 1994: 264; Guilaine y Zammit, 2002: 201; Iriarte y González, 2008: 180) mediante los mitos, las leyendas, los cuentos y la literatura. Al respecto, son sumamente elocuentes y significativos el mito de Ariadna, quien enamorada ayuda a escapar del laberinto a Teseo, tras haber matado al minotauro; y el de Penélope, quien destejía por la noche lo que había cosido por el día para engañar a sus pretendientes y alejar la obligatoriedad de casarse con ellos, ya que seguía enamorada de Ulises. En ambos mitos está, pues, presente el amor como hilo conductor de la historia, pero también el conocimiento y el tiempo del eterno retorno. Y todos estos significados son testigos, huellas, de la vieja filosofía de la Diosa Madre (Campbell, 2015: 221 y 247), que, resiliente, se resiste a desaparecer y que hoy vuelve a aparecer (Maffesoli, 2004: 89-145). Pues bien, desde ciertos movimientos feministas se están recuperando estos viejos mitos para denunciar la situación desigual de las mujeres en la sociedad contemporánea y también las artistas se hacen ecos de ellos de alguna manera.

Las tramas y las urdimbres, por su parte, son dos componentes esenciales del textil, sea este artesanal o industrial. Constituyen los dos elementos básicos de la estructura del tejido, pero mientras que la urdimbre está compuesta de una serie de fibras vegetales o sintéticas que se disponen homogéneamente, en paralelo y de arriba hacia abajo, verticalmente, la trama se conforma a través del ensartado de fibras y nudos, dispuestos en sentido horizontal y solapando la urdimbre. Por tanto, ambos componentes remiten a la estructuración del tejido, pero también a la profunda conexión entre la mano y el cerebro y a la conformación del espacio y del tiempo.

El espacio ordenado por el textil, con sus coordenadas horizontales y verticales, se asemeja al plano ortogonal de las ciudades antiguas y modernas – egipcias, indias, griegas, romanas, renacentistas, barrocas, neoclásicas, coloniales, ilustradas, de los ensanches modernos o de América-. Y esta organización espacial urbana, a su vez, se conecta con las estrellas, con el firmamento, con los cuatro puntos cardinales, de manera que, en las ciudades, la tierra y el cielo se fusionan. Además, la urdimbre y la trama también expresan el tiempo que pasa, que se retiene, segundo a segundo, minuto a minuto, así como los

jalones esenciales que lo definen en su discurrir. Por consiguiente, con la trama y la urdimbre se hilan el espacio y el tiempo y mantiene al tejido compacto y unido en sí mismo, a este con las manos que lo fabrican, y a estas, simultáneamente, con el mundo social y cultural al que pertenecen.

En el caso de las artistas alicantinas, la influencia fundamental que han recibido ha sido la de la industria textil alcoyana, con la que han establecido una especial relación archivada en la memoria, en sus recuerdos, en sus sensaciones y en sus olores y colores. Además, partiendo de esta herencia, han intentado unir su pasado con el presente, su ciudad con la globalización, el arte del textil con el de otras artes –pintura, instalaciones...– y a sus materiales con otros como el papel, los orgánicos o los industriales.

Los hilos, las tramas y las urdimbres, el hilo y la aguja le sirven a Aurelia Masanet para tejer su vida, sus pensamientos y sus emociones; el textil, las plantas y el tapiz expresan el profundo amor de Pilar Sala por la naturaleza; la aguja y el hilo son empleadas como instrumento de resistencia por María Mira Perceval-Graells; los hilos, la aguja y los collares cosidos le permiten a Mónica Jover tejer la hilatura del tiempo y del espacio; el hilo es empleado por Luisa Pastor para coser y pegar conceptos, ideas, ideologías y su visión del arte; las urdimbres de Rosana Antolín representan la identidad, y coser, bordar y remendar le permiten a Elena Jiménez coser los fragmentos de retales, en «Caer por tu propio peso».

REFLEXIONES FINALES: UN FUTURO POR LA ÉTICA

Las etapas y subetapas del camino de construcción del sujeto femenino por las artistas contemporáneas de Alicante al que me he venido refiriendo en esta introducción han permitido que aquel recupere gran parte del terreno histórico perdido y que vuelva a su cauce natural, el de la inteligencia y el de la emotividad y, por consiguiente, el de la expresión mediante las artes de ambas dimensiones cognitivas. Una senda que había sido desviada durante milenios por el sistema patriarcal y que las artistas han tenido que retomar, pacientemente, con demostrada inteligencia, convicción, firme voluntad, perseverancia, capacidad y creatividad.

Además, esta construcción ha tenido que desarrollarse en un entorno sociocultural con, al menos, tres campos de minas propios de nuestro tiempo. El primero de ellos tiene que ver con el hecho de que, justo

cuando las artistas reivindican o reinician la recuperación del tiempo perdido en la construcción de su subjetividad, en ese preciso momento, entra en crisis el sujeto occidental. El segundo es que, en la sociedad tardomoderna, las identidades se convierten en proyectos permanentes, siempre en proceso, siempre inacabados. Y, finalmente, que la recuperación de la subjetividad artística no puede ser solo inmanente, pues debe ir más allá del propio arte, para alcanzar a la política –entendida en sentido genuino y amplio–, a la historia, a la sociedad y a la civilización. Esto quiere decir que las mujeres artistas no solo tienen ante sí la ingente tarea de construirse como artistas, sino también de ser sujetos que ayuden a diseñar un mundo mejor. Además, deben hacerlo en paridad de condiciones con los hombres, ya que compete a ambos sexos dicha labor, solidariamente, sin discriminación alguna, en igualdad de oportunidades y en una libre expresión de los talentos y de la creatividad.

Ciertamente, esta parece una faena hercúlea, a la que le queda mucho espacio por recorrer, pero que, sin lugar a dudas, resulta imprescindible ilusionarte, histórica y, seguro, que muy fructífera en la creación de un futuro ético.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, B. (2006): «Time», «Theory, Culture and Society», 23 (2-3), pp.119-126. Arendt, H. (2018): *¿Qué es la filosofía de la existencia?*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALARIO TRIGUEROS, M.^a (2008): *Arte y feminismo*. San Sebastián, Nerea.
- BAUDELAIRE, Ch. (2004): *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Consejería de Educación y Cultura y Fundación Cajamurcia.
- BAUMAN, Z. (2007): *Amor líquido*, Buenos Aires, F.C.E.
- BAUMAN, Z. (2007): *Miedo líquido*. Barcelona, Paidós.
- BAUMER, F. L. (1985): *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1959*. Buenos Aires, F.C.E.
- BERIAIN, J. (2008): *Aceleración y tiranía del presente. La metamorfosis en las estructuras temporales de la modernidad*. Barcelona, Anthropos.
- BILLINGHURST, J. (2007): *Mujeres tentadoras*. Barcelona, Océano.
- BOORSTIN, D. J. (2008): *Los creadores*. Barcelona, Crítica.
- BORNAY, E. (1990): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- BOURDIEU, P. (2007): *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- BRU ROMO, M. (1990): «La mujer en el arte prehistórico. Simbología y representación», *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinar*.
- BUÑUEL HERAS, A. (1995): «La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte», *REIS*, 68.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (2001): *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación.
- CAMPBELL, J. (2015): *Las máscaras de Dios: Mitología occidental*. Madrid, Alianza.
- CASEY J. (1990): *Historia de la familia*. Madrid, Espasa Calpe.
- CASSIRER, E. (1989): *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México, FCE.
- CASTELL, M. y Subirats, M. (2007): *Mujeres y hombres, ¿un amor imposible?* Madrid, Alianza.
- CASTORIADIS, C. (2006): *Lo que hace a Grecia. I. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983. La creación humana II*. Buenos Aires, F.C.E.
- CENCILLO, L. (1970): *Mito. Semántica y realidad*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- CREGO DÍAZ, A. (2004): «Cambio social y comportamiento amoroso: la incertidumbre en el amor postmoderno», *Miscelánea Comillas: Revista de Teología y ciencias humanas*, 120 (62), pp. 13-47.
- CHADWICK, W. (1992): *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Ediciones Destino.
- DAMASIO, A. (2010): *Y el cerebro creó al hombre: ¿cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* Barcelona, Destino.
- DEWEY, J. (1996): «Democracia creativa: la tarea ante nosotros», en *Liberalismo y otros ensayos*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, pp. 199-205.
- DUNN MASCETTI, M. (2008). *Diosas. La canción de Eva. El renacimiento del culto a lo femenino*, Malsinet editor. Barcelona, Nueva mujer.
- DUQUE, F. (2000): *Filosofía para el fin de los tiempos*. Madrid, Akal.
- ELIADE, M. (1952): *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, EMECE.
- FÉHER F., Heller A. (1989). *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona, Península.
- FLYNN, T. (2002): *El cuerpo en la escultura*. Madrid, Akal.
- FRYE, N. (1996): *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona, Muchnik.
- FRYE, N. (1988): *El gran código*. Barcelona, Gedisa.
- GALLEGO, J. (2003): «Comunidad aldeana y sociabilidad campesina en la Grecia Antigua», en *El mundo rural en la Grecia antigua*. Gallego J. (ed.). Madrid, Akal, pp. 327-380.
- GARCÍA SELGAS, J. (1994): «El “cuerpo” como base del sentido de la acción», *REIS*, n.º 68, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- GIDDENS, A. (2006): *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra, Madrid.

- GONZÁLEZ, J. M. (2006): *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*. Madrid, Antonio Machado libros.
- GROSENICK, Uta, ed. (2003): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln, Taschen.
- GUILAINE, J. y Zammit, J. (2002): *El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria*. Barcelona, Ariel.
- HAYOUN, M.R. (1995): «El judaísmo», en Delumeau, J. (ed.), *El hecho religioso. Enciclopedia de las grandes religiones*. Madrid, Alianza, pp. 201-252.
- HERNÁNDEZ, E. (2006): «King Kong en el "casting"». *Letra Internacional* 91 verano, pp. 11-18.
- HORKHEIMER, M. y Adorno, Th. (1994): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.
- HUSAIN, S. (2001): *La Diosa. Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Colonia, Taschen.
- IRIARTE, A. y González, M. (2008): *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua*. Madrid, Abada editores.
- JÜNGER, E. (1998): *El libro del reloj de arena*. Barcelona, Tusquets.
- LESSING, E. y Sollers, Ph. (1994): *Mujeres, mitologías*. Barcelona, M. Moleiro editor.
- LUCIE-SMITH, E. (1994): *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona, ediciones destino.
- MAFFESOLI, M. (2000): *L'instant eternal*. Paris, Denöel.
- MAFFESOLI, M. (2004): *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México, Siglo XXI.
- MÁRQUEZ, P. (2002): «Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 14, Madrid, Universidad Complutense.
- MARRAMAO G. (1989): *Poder y secularización*. Barcelona, Península.
- MARX K. (2014): *El Capital*. México, FCE.
- NAIR, S. y de Lucas, J. (1999): *Inmigrantes. El desplazamiento en el mundo*. Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría General de Asuntos Sociales. Instituto de Migraciones y Servicios Sociales.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Marina (1995): «Feminidad y mascarada», *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 7, Madrid, Universidad Complutense.
- PASCUAL MOLINA, J. F. (2007): «Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 1, enero.
- PLANELLA, J. (2006): «Corpografías: dar la palabra al cuerpo», *Artnodes. Revista de intersecciones entre artes, ciencias y tecnologías*, n.º 6,.
- ROCHE CÁRCEL, J. A. (2007): *La sociedad evanescente*. Barcelona, Anthropos.
- SENNET, R. (2000): *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.
- SERRANO DE HARO, A. (2002): «Trama y temas de la mujer artista del siglo XX», *Heterogénesis*, n.º 40, Asociación de Arte Mulato Gil, Lund, Suecia.
- SERRANO DE HARO, A. (2007): «Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos», *Revista Polis*, n.º 17, vol. 5, Universidad Bolivariana.
- SHATTUCK, R. (1991): *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Visor.
- SIMMEL, G. (1986): *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península.
- STEINER, G. (2002): *Gramáticas de la creación*. Siruela, Madrid.
- TOURAINÉ, A. (1995): *Producción de la sociedad*. México, Instituto de Investigaciones Sociales UNAM-IFAL.
- TURNER, Bryan S. (1994): «Los avances recientes en la teoría del cuerpo», *REIS*, 68.