



La invisibilitat femenina a l'Informalisme Espanyol

El cas de Juana Francés (1924 - 1990)

Mali Siobhan Pilgrem Blasco

NIUB: 20407166

Tutora: Laia Manonelles Moner

Bloc temàtic: Últimes tendències

Treball de Fi de Grau

Història de l'art - Universitat de Barcelona

Curs 2023 - 2024

ÍNDIX

1. Introducció	2
- 1.1. Presentació i Objectius	2
- 1.2. Metodologia	3
- 1.3. Marc teòric i estat de la qüestió	4
- 1.4. Dones i creació artística: la paradoxa de l'art transgressor	8
2. L'Art Informal a Espanya	11
- 2.1. Precedents i context històric. L'avantguarda durant el franquisme i la carència de dones artistes	11
- 2.2. El polèmic triomf del mite informalista	13
- 2.3. Grup <i>El Paso</i> . Formació i corrent ideològic	16
3. El cas de Juana Francés	19
- 3.1. Formació. Etapa figurativa (1950-1955)	21
- 3.2. Abstracció. Etapa informalista (1955-1962)	23
- 3.3. Contacte amb <i>El Paso</i> , 1957. La problemàtica del llenguatge	25
- 3.4. Superació. Retorn al <i>Antropos</i> (1962-1980)	29
- 3.5. Experimentació. Fons submarins i cometes (1980-1990)	32
4. Conclusions	35
5. Bibliografia i webgrafia	37
6. Annex	40

INTRODUCCIÓ

1.1 Presentació i objectius

Aquest escrit pretén una denúncia i una reflexió entorn a la carència de dones artistes pertanyents al moviment de l'art informal espanyol. Aquest qüestionament és dut a terme a través de la revisió d'una figura concreta: la pintora Juana Francés (Alacant, 1924 - Madrid, 1990). L'informalisme europeu és un fenomen artístic vinculat a les segones avantguardes que adquireix una especial rellevància a finals dels anys cinquanta i inicis dels seixanta. Es caracteritza, a grans trets, per la tendència a una abstracció gestual i per una imposició de la matèria que deixa enrere els materials pictòrics tradicionals. Totes les vessants del moviment, siguin a França, Itàlia o Espanya, presenten un factor en comú: una aplastant i sistemàtica invisibilització de la producció femenina.

La meua recerca es centra en l'àmbit espanyol i en els cercles d'art experimental que hi germinen durant la postguerra; unes tendències que acabaran essent admeses plenament pel règim franquista. El col·lectiu més prestigiós i el més rellevant per al meu estudi és *El Paso*, fundat a Madrid l'any 1957. Juana Francés, l'única dona associada, té un rol rellevant en la formació del grup. No obstant, s'hi desvincula al cap de pocs mesos; aquest incident serà l'exemple per antonomàsia de la misogínia imperant en el món de l'art del moment. L'artista continua amb la seva trajectòria de manera independent, sense deixar mai d'experimentar amb els llenguatges artístics i les propietats de la matèria. Les seves aportacions la converteixen en una exponent cabdal de l'avantguarda espanyola i segurament la més compromesa amb la missió informalista. No obstant, Juana Francés ha estat desatesa per la història i menyspreada per la crítica, sovint eclipsada per la fortuna del seu marit, l'escultor Pablo Serrano. Decideixo centrarme en Francés per obtenir un cas d'estudi concret i per evidenciar el contrast amb el prestigi internacional que van adquirir els seus companys de grup, com ara Antonio Saura i Manuel Millares, que situaren l'art informalista al capdavant de les manifestacions existencialistes de la postguerra.

Coetàniament al moviment informalista es dona el triomf de l'expressionisme abstracte als Estats Units, un fenomen amb motivacions semblants que estableix discursos constants amb els artistes europeus. Les artistes americanes gaudiràn de una major inclusió i millor acollida que les companyes espanyoles. Tanmateix, especialment nociva serà la mitificada 'pintura viril' que trobarà la seva encarnació en artistes com Jackson Pollock o Willem de Kooning: homes creadors, primitius, guiats per impulsos vitals. La relació d'aquest anarquisme formal amb l'invisibilització de la figura femenina serà incitada per autors tan mediàtics com Clement Greenberg. Elogiant a De Kooning, Greenberg diu que "deixa momentàniament l'abstracció per atacar la figura femenina amb una furia més explícita o inspiradora que qualsevol de les violacions picassianes"¹. Evidentment, els fonaments masculistes del discurs d'avantguarda es multipliquen al context espanyol de posguerra, en relativa concordància amb la nova ideologia del règim franquista.

¹ Greenberg, Clement. 1989. *American type painting (Art and Culture: critical essays)*. Boston. Beacon Press. p. 195

És necessària una continua revisió feminista de la història de l'art per posar en qüestió la manca de grans dones artistes a les segones avantguardes, tot formulant hipòtesis que donin raons a aquesta invisibilitat. L'abstracció pictòrica i l'experimentació matèrica informal són exemples paradigmàtics, en tant que fenòmens que cultiven processos mentals considerats aliens a la ment creadora femenina - la seva essència estètica es basa en la construcció de la diferència sexual². Precisament aquí recau la paradoxa: les dones no van ser mereixedores d'experimentar plenament amb els fenòmens artístics que suposadament havien de subvertir radicalment els valors tradicionals de l'art. Per aquest motiu tracto l'obra de Juana Francés com a doblement política, ja que en ella s'adverteix una oposició al règim i alhora a la pròpia condició de dona-artista d'avantguarda, en un moment i un context en el qual aquesta conjunció era pràcticament impensable³.

Així doncs, l'objectiu del meu text és destapar aquestes contradiccions i desapendre nocions que alimenten aquesta asimetria. Un art que es proposava superar les convencions culturals no va aconseguir superar la fictícia inferioritat intel·lectual de la dona, encara considerada incapaç de crear de manera autònoma i innovadora. La figura de Juana Francés serà el pilar central d'aquesta protesta per reivindicar la recuperació de les artistes de l'informalisme espanyol, que per motius polítics, socials i culturals no tingueren una gran rebuda en el seu moment, i avui en dia sembla que hagin desaparegut per complet. La ideologia franquista va fer-se càrrec d'engabiar de nou la dona a l'àmbit domèstic, tot minimitzant qualsevol aspiració emancipadora. Les companyes nordamericanes de l'expressionisme abstracte, tot i patir una negligència semblant en vida, han esdevingut notables casos d'estudis historicoartístics a partir dels anys 80. Són moltes les publicacions recents preocupades per desenterrar les aportacions de Lee Krasner, Elaine Fried o Helen Frankenthaler⁴. El cas de les artistes informalistes és sorprenentment divergent, la seva fortuna crítica no ha experimentat una renaixença mitjanament equiparable⁵. Per remediare aquest fet caldrà investigar les raons de la diferència, els efectes del règim franquista i el conservadurisme amagat rere les noves avantguardes europees. La meua proposta és un petit pas endavant que pretén animar a la definitiva i justa inclusió de les dones a la història de l'art modern espanyol. Mereixen investigació, visibilitat i reconeixement, per a una justa reintroducció i normalització de la seva obra. El propòsit no és només obtenir un corpus informatiu que equipari el talent de Juana Francés al dels seus companys, sinó també aprofundir en els mecanismes d'exclusió sistemàtica que pateix la dona pertanyent als moviments d'avantguarda.

1.2. Metodologia

Per a dur a terme la recerca necessària m'he basat en publicacions provinents de la Biblioteca de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona i del depòsit

² Fernandez Alonso, Andrea. (2008). *Cuando la esencia es masculina : género y sexo en el informalismo y expresionismo abstracto*. Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer. p.17

³ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). *Juana Francés: Informalism was also female*. Barcelona. Galería Mayoral, catàleg d'exposició. p.120

⁴Giménez Ferrer, Alicia. (2022). *Les dones artistes en l'Expressionisme Abstracte nord-americà*. Treball de Final de Grau. Dipòsit de la Universitat de Barcelona. p. 7

⁵ Fernandez Alonso, Andrea. (2008). p. 22

de la Biblioteca de la Fundació Tàpies, especialitzada en fonts d'art contemporani. També he consultat articles i catàlegs expositius disponibles a les pàgines web del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante i del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano, a Zaragoza. Aquestes dues institucions compten amb el major nombre d'obres de Juana Francés i disposen d'un depòsit de textos referits a l'artista. He tingut accés a publicacions en anglès i en castellà que m'han servit per traçar el marc teòric de treball i més endavant a investigar l'obra de l'artista en qüestió. En el procés, he obtingut un ampli ventall de punts de vista i opinions contrastades dels anys 60 fins a l'actualitat.

Pel que fa a l'estructura del treball, parteixo d'una introducció historiogràfica a la perspectiva de gènere en l'art, passant per les publicacions més rellevants del moviment feminista dels anys 70. Això servirà per assentar les bases de la mirada al passat i per aclarir la recurrència de les injustícies vers les dones artistes al llarg de la història. Seguidament, em centraré en les conseqüències de la Segona Guerra Mundial i la paradoxa que comporta el sorgiment d'un nou art transgressor, aparentment rebel i democràtic. Tot seguit m'endinsaré en el context polític espanyol, per analitzar els efectes de la Guerra Civil, la dictadura franquista i la seva falsa obertura. Justifico les manifestacions primerenques del panorama artístic com a una reacció existencialista al present desolador. L'art informal ocupa el lloc més privilegiat: explicaré de quina manera assenta el paper del nou art espanyol i alhora esdevé un fenomen d'interès internacional. El triomf d'un llenguatge informalista dissident serà absolut i alhora problemàtic, donada la seva eventual complicitat amb les autoritats del règim. Un cop analitzat el panorama artístic a l'Espanya dels anys 50 em centraré en la gestació del grup El Paso. A través de les paraules dels integrants del grup, sortirà a la llum la seva ideologia aparentment radical i compromesa, una certa cohesió plàstica i alhora un individualisme molt valorat. M'interessa desglossar el manifest inaugural i exposar les contradiccions i l'elitisme inherent, per després connectar-ho amb l'artista en qüestió.

La menció del col·lectiu madrileny dona pas al segon bloc del meu escrit: la vida i l'obra de Juana Francés. Divideixo el seu recorregut professional en quatre etapes formatives, que es corresponen amb els criteris propis de l'artista. Naturalment, em fixo més en el seu període informalista. Faré confluïr dades biogràfiques, anècdotes, interpretacions pròpies i d'altres autors per tal de configurar un corpus coherent i polifacètic que faci justícia als seus quaranta anys de producció. Faré especial èmfasi en les seves aspiracions i el seu malestar com a membre marginal de l'avantguarda, i única artista espanyola que exposava internacionalment en aquell moment⁶. Dedicaré un apartat al breu contacte de l'artista amb El Paso, que inclou teories variades sobre els motius de la separació i les versions de diverses personalitats del moment. Acabaré formulant un llistat de conclusions que sumaritzin i sintetitzin les meves aportacions, amb la mirada vers un futur més igualitari.

1.3. Marc teòric i estat de la qüestió

En aquest apartat exposo les publicacions principals que han estat d'utilitat per a la meua recerca, comentant breument el seu contingut i la seva naturalesa. Començo assentant les

⁶ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p.120

bases del meu marc teòric amb l'anàlisi dels impediments amb els que s'han trobat les dones artistes al llarg de la història. Gradualment vaig acotant la investigació al territori espanyol de postguerra, al fenomen informalista i a la nostra protagonista. La tria de fonts reflectirà aquesta estructura de piràmide invertida. Abans d'elaborar el compendi, però, trobo adient remarcar la rellevància d'una publicació en concret. És un llibre del 2008 escrit per Andrea Fernández Alonso, llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Valladolid i col.laboradora del Centre d'Estudis sobre la Dona d'Alacant. Es titula *Cuando la esencia es masculina: género y sexo en el informalismo y expresionismo abstracto*. Tracta la carència de dones artistes tant a l'expressionisme abstracte nordamericà com a l'informalisme espanyol, com a fenòmens de negligència paral·lels i alhora distants en el seu context sociopolític⁷. L'autora explora el determinisme de gènere present a l'estètica de les segones avantguardes. Parla dels col·lectius d'art informal com a agents opressors i parcialment responsables de l'invisibilització femenina. La troballa d'aquesta publicació em va impulsar a indagar sobre aquesta disparitat, fixant-me però en una sola creadora. Gràcies a la pluralitat d'arguments explorats, les referències a aquesta publicació seran presents al llarg de la totalitat del treball.

Pel que fa a l'elaboració d'una base de pensament crític feminista, he escollit dues publicacions clau que tracten la disparitat de gènere en el món de l'art al llarg de la història. La primera publicació es un recopilatori de textos a càrrec de Karen Cordero Reiman i Inda Sáenz per la Universitat Iberoamericana de Ciutat de Mèxic: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2007). Aquest corpus inclou una traducció al castellà del cèlebre assaig de la crítica nord americana Linda Nochlin: *Why Have There Been No Great Women Artists?*. Escrit al 1971, és considerat un dels textos pioners per a la revisitació de la història de l'art i la teoria artística d'òptica feminista⁸. Les aportacions de Nochlin són un fonament indispensable que em permetrà tractar a la pintora en qüestió amb una ment més oberta. Alhora, els comentaris de Karen Cordero Reiman i Inda Sáenz traslladen el feminisme de Nochlin a la situació dels estudis historicoartístics actuals. La segona publicació es titula *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (2000), un llibre de diverses autores, coordinat per Marián López Fernández Cao, professora i gestora de l'Institut d'Investigacions Feministes de l'Universitat Complutense de Madrid. Aquest text aporta diverses valoracions crítiques sobre la presencia de les dones al món de l'art i sobre les limitades possibilitats que tenen d'accedir al món de la creació. Especialment interessant es el primer capítol, en el que l'autora cerca evidències històriques de la relació entre el subjecte creador i la identitat masculina.

Sens dubte, els impediments socioculturals per a la dona artista es multipliquen a l'univers espanyol de postguerra; per aquest motiu caldrà fixar-se en publicacions focalitzades en aquest marc històric. He seleccionat textos de cronologia diversa que tracten el context sociopolític, el vulnerable panorama cultural dels anys 40 i la seva evolució fins entrats els anys 60. Per descomptat, dins d'aquest corpus no hi trobarem cap corrent de pensament feminista perceptible, ni una voluntat explícita de recuperar a les dones participants a l'avantguarda espanyola. També aquest fet és significatiu i ens servirà posteriorment per parlar de la fortuna crítica de l'artista en qüestió. Arribats a aquest punt,

⁷ Fernández Alonso, Andrea, (2008). p. 15

⁸ Cordero Reiman, Karen i Sáenz, Inda (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, DF: Universidad Iberoamericana. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. p. 15

em servirà la tesis doctoral d'Esther Rodríguez Biosca: *Confluències poètiques i interculturals en l'obra plàstica de Felícia Fuster: «Plurivisions», 1980-1995* (2022). L'autora, que actualment dirigeix la Fundació Felícia Fuster, indaga en l'obra tardana de la pintora-poetessa catalana i analitza la seva rebuda crítica al llarg del temps. La relectura de la seva obra em serveix per establir punts de contacte contextuals amb la producció de Juana Francés.

Per desxifrar l'ideologia del primer franquisme en relació a la gestació de fenòmens artístics, em basaré en una publicació d'Àngel Llorente: *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)* (1991). Per a indagar pròpiament en la difusió de l'avantguarda espanyola i en la fortuna dels grups informalistes partiré les paraules del crític Francisco Calvo Serraller a: *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (1988). Aquesta publicació, composta de cinc assaigs, fou una de les primeres en documentar i raonar detalladament sobre l'art contemporani espanyol de postguerra i reconèixer-hi un valor i una personalitat pròpies. Calvo Serraller parla d'un moment històric per l'avantguarda, doncs a l'Espanya franquista s'enfronten el pes de la tradició i la lluita modernitzadora⁹. A partir d'aquest moment els autors espanyols prioritzen els estudis de l'avantguarda espanyola dels anys 50 i prolifereixen els escrits concrets sobre el moviment informalista a Barcelona i a Madrid. A més, he consultat una entrevista del 1993 a càrrec de José Luis Marzo, titulada *La vanguardia del poder, el poder de la vanguardia*. L'entrevistat és Luis González Robles, especialista en art contemporani i comissari de la Direcció General de Belles Arts dels anys 50 als 70. L'objectiu de la conversa és reflexionar entorn a la relació de la producció artística d'avantguarda i la política cultural de l'estat franquista. Una important aportació més recent es de Julian Díaz Sánchez, titulada *El Triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco* (2000). L'autor és professor titular d'Història de l'Art a la Universidad de Castilla-La Mancha. A la seva publicació reflexiona sobre la fonamentació de l'informalisme com a moviment artístic principal de la postguerra espanyola, pel seu caràcter sintetitzant de les tradicions espanyoles, l'espiritualisme catòlic i la no figuració estratègica.

Les fonts primàries referides al grup El Paso són fragmentàries i sobretot de naturalesa crítica. La crítica d'art i les entrades de premsa d'època m'ajuden a entendre la rebuda que tingué el col·lectiu inicialment. La formació del grup respon a les necessitats existencialistes de la postguerra, però acabarà desenvolupant una relació de dependència amb les autoritats de l'estat franquista i la ideologia tradicionalista que aquest promou. Pel que fa a la trajectòria del col·lectiu madrileny, la publicació més completa és escrita al 1983 pel crític Laurence Toussaint: *"El Paso" y el arte abstracto en España*. Aquest text conté el manifest inaugural del grup, que més endavant analitzarem. Toussaint presenta individualment als artistes integrants i hi inclou entrevistes directes. És una publicació exhaustiva pel que fa a la documentació de les exposicions del col·lectiu i la seva rebuda crítica. Toussaint menciona la polèmica partida de quatre artistes, entre ells Juana Francés¹⁰ - la seva presència desapareix de les mencions de l'autor.

⁹ Calvo Serraller, Francisco. (1988). *Del futuro al pasado : vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid. Alianza. p. 27

¹⁰ Toussaint, Laurence. (1983). *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid. Ediciones Cátedra. p. 24

La bibliografia referida a la producció de Juana Francés és escassa i heterogènea. Cirilo Popovici, membre de l'Associació Internacional de Crítica d'Art, escriu a l'any 1976 la primera edició biogràfica dedicada a la nostra protagonista: *J. Francés*. L'autor fou amic íntim de l'artista i narra la seva trajectòria professional com a testimoni i evident admirador. Popovici ofereix una aproximació única, propera i natural al psique de la pintora. Aquesta publicació serà essencial per a la meua tasca de recerca i un punt de referència per a tots els escrits posteriors. L'autor no es refereix a l'artista com a exponent de l'informalisme, sinó com a creadora independent que s'enllaça amb l'ideologia informalista durant un interval de temps, però que després supera i segueix desenvolupant el seu estil personal¹¹. El llibre inclou un recull d'entrades de crítica artística referida a obres de la pintora, amés d'un llistat de les exposicions i catàlegs en les que fou present la seva producció entre els anys 1951 i 1974.

Em serà especialment rellevant la base de dades del Museu d'Art Contemporani d'Alacant i l'Institut Valencià d'Art Modern, institucions que disposen d'un gran nombre d'obres de Juana Francés. A la seva pàgina web hi consten diversos articles divulgatius dedicats a l'artista, que em serviràn per ramificar i contrastar diferents aportacions. Cal remarcar l'assaig de Laura Fernández Orgaz: *Acerca de Juana Francés* (2003). D'altra banda, afegiré mencions de l'artista trobades a l'arxiu de la Biblioteca Fundació Tàpies, menys conegudes i accessibles però en efecte les més reveladores. Pilar Muñoz López escriu *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura* (2003), i dedica unes pàgines a Juana Francés. Es fixa sobretot en la fase informalista i en la seva apressada desvinculació de El Paso. També és rellevant un llibret publicat per el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano. El catàleg *Juana Francés: La colección* és publicat al 2019 per acompanyar l'exposició que hi van celebrar dedicada a l'artista. Aquest text ofereix una breu biografia i un llistat complet de les seves obres exposades, en ordre cronològic i amb comentaris que desglossen els seus canvis estilístics. Participa en la redacció del catàleg Maria Pilar Sancet Bueno, especialista en Francés i comissaria de la mostra.

Al 2020 es celebra una exposició a la Galería Mayoral de Barcelona: *Juana Francés: Informalism was also female*. En motiu de la mostra es publica un llibre de títol homònim, a càrrec de l'historiador Tomàs Llorens i del comissari Boye Llorens. El text inclou les obres exposades i fotografies inèdites de l'artista, però va més enllà d'ésser un catàleg d'exposició. Tomàs Llorens investiga el context sociopolític en el qual es forma Juana Francés, a moments citant les pròpies paraules de la pintora. Boye Llorens entrevista a la crítica feminista Isabel Tejedo, que aprofundeix en les vivències personals de l'artista. Figura, a més, la transcripció d'una conversa entre Carles Guerra - crític i curador - i Agustín Pérez Rubio - director del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Ambdós debaten sobre el declivi de la popularitat de Francés com un cas de negligència històrica, tot raonant sobre els processos de invisibilització que pateixen moltes artistes espanyoles del mateix període. El catàleg està escrit en anglès i traduït al català i al castellà.

Per acabar em basaré en un document primordial de màxima actualitat. El passat 8 de febrer de 2024 es va celebrar una conferència dedicada a Juana Francés al Espacio de las

¹¹ Popovici, Cirilo (1976). *J. Francés. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid. Dirección general del patrimonio artístico y cultural. p.31

Artes de Tenerife (TEA), en motiu del centenari del naixement de l'artista¹². La ponent convidada és Natalia Molinos Navarro, doctora en Història de l'Art i especialista en Juana Francés. Al 2010 finalitza la seva tesi doctoral per l'Universitat d'Alacant: *La artista alicantina Juana Francés: estudio crítico de su obra*. M'he posat en contacte amb l'autora per accedir a aquesta font i m'ha informat que la tesi encara no és pública i doncs no pot ser citada com a tal en aquest escrit. Tanmateix, assegura que les seves conferències són una actualització de la pròpia tesi, una eina divulgativa per revisar les seves aportacions. Molinos Navarro descobreix a Francés l'any 1998¹³, i des de llavors s'ha dedicat a investigar-la i fer justícia al seu llegat.

1.4. Dones i creació artística:

La paradoxa de l'art transgressor

Investigar la carència de dones artistes al moviment informalista exigeix raonar sobre el discurs masculista lligat a la història de l'art. Si la disparitat de gènere és dràsticament perceptible als fenòmens de les segones avantguardes és per la seva incapacitat de superar la tradició patriarcal que lliga la innovació creativa a la ment masculina. La teoria feminista i els estudis de gènere no han s'han filtrat degudament al camp de la història i la crítica d'art, a diferència d'altres estudis disciplinars, on sí han aconseguit canviar els processos educatius i la producció bibliogràfica¹⁴. Es tracta encara d'una qüestió reprimida i obstaculitzada, i no cal anar més enllà de la universitat per advertir-ho. A la seva publicació, Karen Cordero Reiman i Inda Sáenz ofereixen un concís raonament per aquest fet: el discurs historiogràfic i els processos simbòlics de l'art són -i han estat- un instrument d'ajut per als discursos de legitimació del poder hegemònic¹⁵. La consideració d'aquesta realitat pavimenta el camí vers la resolució de la problemàtica pregunta que planteja Linda Nochlin al seu assaig del 1971: *Perquè no hi ha hagut grans dones artistes?*

El il·lusori 'subjecte universal' es configura durant el Renaixement i es va construir al llarg de l'Època Moderna. Presumptament es tracta d'un ésser lliure, independent, 'amo' del propi destí i amb una capacitat creativa sense límits. Una lectura actualitzada fa evident que aquesta figura no és pas universal, sino que es refereix a una demogràfica concreta: l'home blanc occidental cis-heterosexual; la veritable personificació de l'ideal il·lustrat i del progrés imparabile de la modernitat, el representant de la filosofia positivista. La construcció d'aquest subjecte, que gaudeix d'una igualtat intergrup, es forma i s'enalteix gràcies a la negació d'altres subjectes¹⁶. Dins els "altres" venen incloses les dones, que passen a formar part d'un generici homogeni que no permet individualitat ni capacitat autònoma (de la mateixa manera que passa amb les cultures no occidentals, per exemple). Ja ho anuncia James Elkins al 1955: "La *Història de l'Art* de Gombrich és una resposta brillant a un problema de llarga data: com unificar els fils de la història en un únic relat convincent"¹⁷. Doncs, com a

¹² TEA Tenerife Espacio de las Artes. (2024). *Conferencia sobre la artista Juana Francés, por Natalia Molinos Navarro* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=k6Yin6BYaXE>

¹³ Ídem. Vídeo: 00:15:00

¹⁴ Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda. (2007). p. 6

¹⁵ Ídem. p. 7

¹⁶ López Fernández Cao, Marián. (2000). *Creación artística y mujeres : recuperar la memoria*. Madrid: Narcea. p 15

¹⁷ Elkins, James. (1955). *Stories of Art*. New York. Routledge. p. 12

subjecte no protagonista, la dona es converteix en dependent de l'home independent, en àmbit privat en comptes de públic, en natura en comptes de cultura, en funció reproductora en comptes de productora. Els ideals de l'art occidental es forjen paral·lelament a la construcció d'aquest subjecte masculí, i l'arribada de les avantguardes no canviarà aquest fet. Per resultar eficaços, tant l'art com l'home necessiten ser autònoms, independents i transcendents. Una frase que exemplifica al grau màxim aquesta idea és de Otto Weininger: "les dones no tenen existència ni essència, són el no res. S'és home o s'és dona, segons es sigui o no es sigui res"¹⁸. Així doncs, el subjecte masculí i el patrimoni historicoartístic convergeixen en la figura del geni, una acepció no aplicable a la dona.

En l'art, l'entitat masculina és creadora i l'entitat femenina el seu etern objecte de fascinació - subjecte a una mirada unilateral, filtrada i idealitzada¹⁹. Aquest fet no és més que el reflexe de la històrica inferioritat del sexe femení: vist com un objecte de transacció, un cos sense veu pròpia sobre el qual es pot discutir i especular. La producció artística no és mai neutre: amaga un seguit de valors i suggeriments que actuen contràriament a la idea de la dona com a creadora independent. Històricament, l'art - en tant que una estructura de poder - ha demostrat ser categòricament aliè a la paritat de gènere i ha perpetuat estereotips nocius vers les dones. D'aquesta manera la cultura esdevé natura: una convenció artificiosa estableix que la meitat de la població sigui marginada en el camp de la innovació artística.

Les dones artistes, al llarg de la història, treballen a contracorrent: sense models a seguir, sense context, sense referents, molt sovint sense educació ni remuneració, i per descomptat sense reconeixement significatiu. Per posar remei a la disparitat, Linda Nochlin aparta la mirada de les condicions individuals i indaga en les condicions institucionals, per així examinar degudament les raons del desavantatge²⁰. Al llarg de la història ha estat sempre institucionalment impossible que una dona artista arribi a l'èxit professional²¹. Per aquest motiu és il·lícit comparar el succés d'homes i dones; especialment des d'un punt de vista historiogràfic, no podem parlar mai d'oportunitats simètriques²². Sovint l'activitat artística de les dones és descrita com a vocació banal, com a passatemps únicament útil per aparenyar el just nivell d'instrucció creativa desitjable pel present o futur marit.

Els primers rajos d'esperança per a les dones artistes arriben al segle XX; amb les primeres avantguardes però sobretot amb les segones. Aquestes s'encarreguen una ruptura total amb els cànons estètics i la tradició construïda per l'Acadèmia. Altre vegada les manifestacions artístiques revelen la realitat sociocultural del moment: les guerres mundials i l'arribada de la postmodernitat s'encarreguen d'estrangular definitivament al 'subjecte universal'. L'home europeu entra en una profunda crisi existencial que alhora li serveix per aixecar la mirada vers els "altres". Així com ho intenta fer la societat, l'art sembla trencar bruscament amb la convenció. Aquesta fita es materialitza en diversos experiments artístics, el més exitós dels quals de les quals és segurament l'abstracció pictòrica. Els artistes

¹⁸ López Fernández Cao, Marián. (2000). p. 16

¹⁹ Ídem. p. 5

²⁰ Nochlin, Linda. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists?. New York. The Art Bulletin. p. 72

²¹ Ídem

²² Cordero Reiman, Karen i Sáenz, Inda (2007). . p. 16

aconsegueixen superar el lligam amb la realitat mimètica i els seus codis de representació²³. Aquesta subversió ve lligada a la nova 'masculinitat de postguerra'²⁴ - un terme emprat pel crític Andrew Perchuk - que configura una nova i renovada figura del geni enfrontat a la crisi de la racionalitat humana. Per a Perchuk, aquest paradigma viril es materialitza en la personalitat de Jackson Pollock, un mite que després s'aplica a les figures de l'art informal a Espanya. L'autor indaga en els anàlisis d'època dels *drippings* de Pollock: "es parla d'autenticitat, d'un plaer d'exhibició fàl·lica i de violència vers allò femení"²⁵. Continua dient que "l'interès per les obres de degoteig va minvar amb el temps, però les seves característiques de gènere van ser canonitzades com a ingre essencial del triomf de la nova pintura americana"²⁶. La relectura dels grans mites masculins de les segones avantguardes ens condueix a una inevitable conclusió: la ruptura amb el passat aparenta ser total, però resulta impossible tant per la societat com pel món de l'art fer una *tabula rasa*. La transgressió formal no suposa una automàtica superació dels models culturals de la història del món occidental. Allò que pretén sortir-se dels esquemes acaba reforçant els mecanismes establerts de disparitat i opressió: tant l'informalisme com l'expressionisme abstracte prosperen en línia amb la configuració d'un nou i violent discurs masclista.

²³ Fernández Alonso, Andrea, (2008). p.19

²⁴ Perchuk, Andrew; Posner, Helaine. (1995). *Pollock and Postwar Masculinity. (The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation)*. Cambridge. MIT Press. p.44

²⁵ Ídem. p. 57

²⁶ Ídem

L'ART INFORMAL A ESPANYA

2.1. Precedents i context històric:

L'avantguarda durant el franquisme i la carència de dones artistes

La Guerra Civil Espanyola fou un greu trauma per la societat i la cultura del país. Sembla que tots els avenços aconseguits prèviament s'esfumen de cop, obrint pas a un període de persecució i sofocant repressió. Tot i les variacions al llarg de les seves etapes, la dictadura franquista es caracteritza per una censura general i una forçada limitació de les llibertats individuals. Angel Llorente explica que la cultura durant el franquisme es construeix forçosament entorn a tres eixos ideològics: el catolicisme, el nacionalisme i el paternalisme²⁷. El catolicisme intransigent domina tots els estaments de la societat espanyola i actua com a mecanisme de censura moral per a qualsevol manifestació cultural dissident. Es condemna així tot allò que “pugui atemptar contra la fe i les creences del catolicisme”²⁸. El nacionalisme, entès com a “unitat de la cultura espanyola”, pretèn anul·lar les singularitats lingüístico-culturals del país. L'esperit nacionalista, per descomptat, venia acompanyat d'una profunda xenofòbia i d'una necessitat obsessiva de reafirmar les tradicions locals identitàries. El dispositiu de propaganda del règim s'encarrega de configurar un nou imaginari lligat a allò “pròpiament espanyol”, que concorda amb un espiritualisme forçat, un dogmatisme estricte i una actitud fortament paternalista. Llorente parla d'una sobreprotecció del poble espanyol per part del cap d'estat, però Andrea Fernández Alonso hi afegeix un matís: el paternalisme exercit pel pare de família sobre la resta d'individus, i en especial sobre la dona²⁹, que es converteix en una entitat fràgil, inútil i completament dependent de la seva condició familiar. El franquisme celebra i exalta tota mostra de virilitat, que arriba a convertir-se en sinònim d'espanyolisme. Així doncs, catolicisme, nacionalisme, paternalisme formen una letal triada que dona lloc a una cultura masculista, antiliberal i antimoderna, apegada a la tradició i a la rotunda negació de la multiplicitat. D'aquesta manera es naturalitza la paradoxa de l'art transgressor: contra tot pronòstic resorgeix una avantguarda espanyola, que però no serà capaç de trencar amb les preconcepcions sexistes. Per descomptat, les adversitats es multipliquen en cas de ser dona i artista: un acte transgressor en sí mateix.

L'ambient artístic a Espanya immediatament després de la guerra era pràcticament inexistent. Va fer falta reconstruir l'activitat cultural en un país controlat i oprimat, amb una economia deplorable i una majoria d'intel·lectuals morts o exiliats. Als anys quaranta brollen els primers indicis esperançadors, uns tímids rajos de modernitat. L'ajuda econòmica del Pla Marshall dels Estats Units i la progressiva incorporació a l'ONU ajuden a la paulatina recuperació del país i a una mínima apertura del règim. L'àmbit cultural manifesta una necessitat d'innovació i un anhel de modernitat³⁰ - sorgeixen organitzacions artístiques primerenques en semi-clandestinitat, precàries i inestables. L'*Escuela d'Altamira* a Santander (1947) i el *Grupo Pórtico* a Zaragoza (1948) són exemples d'art de supervivència que no arriben mai a articular-se pròpiament com a projectes sòlids, però que obren les portes a

²⁷ Llorente, Ángel. (1991). *Arte e ideología en la España de la posguerra (1939-1951)*. Madrid, Universidad Complutense. p. 28

²⁸ Ídem. p. 29

²⁹ Fernández Alonso, Andrea, (2008). p.85

³⁰ Ídem. p.86

naixement de l'art informal. El grup barceloní *Dau al Set* (1948) és probablement el més acreditat. Inicialment adherit al surrealisme, és fundat per un conjunt de joves artistes dedicats a recuperar algunes figures emblemàtiques d'abans de la guerra, com Joan Miró, Max Ernst o Paul Klee³¹. Després avança vers un estil propi que canalitza l'angoixa existencial dels seus temps. Antoni Tàpies, el més destacat representant, gaudeix de reconeixement internacional i és considerat el pare de l'informalisme.

Segons els dictàmens de la Secció Femenina franquista, la dona ideal era femenina, abnegada, sumisa, austera, invisible i subordinada a l'àmbit domèstic, al marit i als fills³². L'estil de vida d'un artista d'avantguarda requereix fer-se notar, estar present, confiar en un mateix, ser mediàtic i tenir una vida social fructífera; uns valors professionals completament contraris a l'ideal femení del moment. No resulta estranya, doncs, l'ausència de dones emprenedores en aquest nou i apassionat i impuls artístic. Cap dona fou mereixedora d'experimentar al col·lectiu de Zaragoza ni a l'enigmàtic grup barceloní. Pel que fa a l'Escola d'Altamira, cal destacar la presència de Carla Pina, l'artista d'origen italià. Al igual que Juana Francés, Pina pren la posició necessària per situar-se al mateix nivell que els homes de la seva generació - si bé l'energia, la força i el comportament que caracteritzaven l'abstracció d'avantguarda eren considerats propis del gènere masculí³³. L'Esther Rodríguez Biosca, autora de la tesis dedicada a Felícia Fuster (2022), remarca la rellevància de la irrupció d'aquestes artistes en el món de l'art actual. Argumenta que sense les accions d'aquests "agents de canvi" durant el franquisme, el triomf de les dones artistes no hauria estat possible als anys 80³⁴.

A partir de l'any 1957 l'art modern espanyol aconsegueix una projecció internacional sense precedents. Es dona una cadena d'èxits d'un grapat d'escultors i pintors, pertanyents a la primera generació posterior a la Guerra Civil, que esdevindràn homes del tot emblemàtics - Jorge Oteiza, Eduardo Cillida i Antoni Tàpies triomfen a les Bienals³⁵. Al 1960 els dos grans museus de Nova York dediquen exposicions als nous artistes espanyols: "*Before Miró, After Picasso*" al Solomon R Guggenheim i "*New Spanish Painting and Sculpture*" al MoMA. Al 1962 la Tate Gallery de Londres exposa "*Modern Spanish Painting*"³⁶. La popularització de la producció espanyola va lligada a un fenomen coetani més ampli, que Tomàs Llorens relaciona amb el succés dels aliats a la Segona Guerra Mundial³⁷. La victòria de la democràcia es declara victòria de la modernitat - que es converteix en l'expressió artística hegemònica del segle XX. A occident es promouen obsessivament les grans institucions dedicades a l'anomenat "nou art", que aconsegueix una expansió mediàtica sense precedents. El procés de popularització de l'art modern s'inscriu en una polèmica innegable: els arguments creatius es barregen constantment amb els interessos polítics i del mercat³⁸. Els grans museus i festivals internacionals legitimen ràpidament als artistes espanyols però la seva atmòsfera local es manté tancada a la

³¹ Fernández Alonso, Andrea, (2008). p.86

³² Lorente, Ángel. (1991). p. 55

³³ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 114

³⁴ Rodríguez Biosca, Esther. (2022). *Confluències poètiques i interculturals en l'obra plàstica de Felícia Fuster: «Plurivisions», 1980-1995*. Tesis Doctoral. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art. p. 355

³⁵ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p.115

³⁶ Ídem

³⁷ Ídem

³⁸ Ídem

modernitat. El triomf dels aliats situava la dictadura franquista al costat equivocat de la història; els sectors cultural i educatiu del govern entenen la necessitat d'aproximar Espanya als Estats Units i a l'Europa democràtica, si més no en l'àmbit de les arts.

La tensió entre academicisme i avantguardisme serà constant, en un país que fa malabars per mantenir la identitat, les tradicions seculares i una convicció de modernitat. Un cop legitimada, l'avantguarda espanyola és parcialment acceptada per les autoritats i instrumentalitzada per difondre mundialment una imatge progressista del règim. Gran part d'aquests artistes estan relacionats amb la noció d'*art informal*, que desenvoluparà a continuació.

2.2. El polèmic triomf del mite informalista

'Informalisme' és un terme introduït pel crític Michel Tapié a mitjans dels anys quaranta, referint-se a un art que "nega el valor tradicional otorgat a la forma"³⁹. Tanmateix, fou el crític i poeta Juan Eduardo Cirlot qui aconsegueix articular una connexió entre les manifestacions espanyoles i el context vanguardista europeu⁴⁰. Els primers usos d'aquest mot concorden amb el naixement d'un moviment de renovació pictòrica als Estats Units, que avui coneixem com a Expressionisme Abstracte. A la dècada dels cinquanta Espanya es converteix en una zona estratègica per als Estats Units: aquest fet no implica cap canvi social profund però sí es tradueix en una creixent permeabilitat de l'art vers els corrents internacionals⁴¹. A diferència de París, l'epicentre artístic de Nova York ofería un panorama altern a la normalitat academicista. Luis González Robles assegura que els joves artistes espanyols s'aferren i s'inspiren en aquesta realitat llunyana, amb una "energía i voluntat directa extraordinàries"⁴².

Dins les nostres fronteres, el joves artistes posen a prova la qualitat expressiva de la matèria i l'espai pictòric, partint de les bases que assentaren els col·lectius clandestins i les noves corrents americanes. Com he comentat, existeix un corrent informalista específicament espanyol, marcat per les particularitats del seu context sociopolític. Parlo de 'triomf' doncs és un moviment que transcendeix la resta de pràctiques d'avantguarda i adquireix ressò internacional, sense perdre mai el seu estatus mític amb el pas del temps. D'altra banda, els adjectius 'polèmic' i 'paradoxal' fan referència a l'ambigüitat de la fortuna crítica que rodeja als creadors informalistes espanyols. Andrea Fernández Alonso reflexiona sobre aquesta contrarietat d'opinions i la connecta amb una doble antítesis: entre la tradició/progrés i lo nacional/internacional. A continuació desenvolupa aquesta paradoxa intrínseca a l'art informal amb una tercera dimensió afegida: la dicotomia virilitat/feminitat.

En primer lloc, l'arrel de l'ambivalència rau en el llenguatge de l'obra d'art informal: l'abstracció matèrica assoleix un grau total d'autonomia. No representa res ni s'assembla a res, no vehicula cap missatge específic, és tan sols una força expressiva que admet una infinitat d'interpretacions⁴³. Si el govern de Franco decideix acollir l'art informal és per

³⁹ Fernández Alonso, Andrea, (2008). p.87

⁴⁰ Cirlot, Juan Eduardo. (1959). *El Informalismo*. Barcelona. Omega. p. 2

⁴¹ Fernández Alonso, Andrea, (2008). p.88

⁴² Marzo, José Luis. (1993). *La vanguardia del poder, el poder de la vanguardia: Entrevista a Luis González Robles*. Barcelona. Revista De Calor. p. 3

⁴³ Cirlot, Lourdes. (1983). *La pintura informal en Cataluña: 1951-1970*. Barcelona. Anthropos. p. 18

aquesta raó; sense missatge figuratiu no hi ha perill de connotacions polítiques. El possible compromís social d'un artista queda amagat rere l'estètica abstracta de la seva obra⁴⁴. Així doncs, allò que s'havia gestat com a art dissident es converteix en una eina per afavorir la imatge cultural de l'estat. Per descomptat, aquesta instrumentalització és part d'una estratègia del règim per exportar a la resta del món una imatge d'autarquia i llibertat. Els artistes, per descomptat, s'aferren a la manutenció econòmica de les autoritats, que els garanteix un cert grau de llibertat creativa. La conclusió és paradoxal i alhora inevitable: l'avantguarda espanyola dels anys cinquanta no fou mai un art en contra de les autoritats. L'ús de l'abstracció informalista funciona com a símbol de modernitat revolucionària, però el moviment esdevé desarticulat i endogàmic⁴⁵.

D'altre banda, l'art informal aconsegueix harmonitzar l'anhel d'internacionalisme i el desig de restaurar l'orgull nacional - una dicotomia igualment paradoxal. Al govern li interessa estretar els lligams amb els Estats Units i alhora promoure un art inqüestionablement espanyol. Per les seves similituds formals, l'informalisme espanyol estableix un vincle amb l'expressionisme abstracte de l'Escola de Nova York, forjant una connexió entre dos àmbits culturals que no s'hauria produït de cap altre manera. En cap cas podem afirmar que aquesta comparació sigui una fabricació de l'època, donat que actualment encara es parla de dos fenòmens que nasqueren alhora i s'influenciaren mútuament. És evident que fou una analogia beneficiosa per al procés de legitimació d'institucions i artistes espanyols. Doncs, queden satisfets els dos anhels de l'art de l'època: ser espanyol per ser respectat localment i ser internacional per ser legítim a l'estranger⁴⁶. José María Galván explica que es tracta d'un art universal en tant que encaixa amb l'esperit contemporani del moment, i és espanyol perquè arriba a aquest esperit amb solucions estètiques espanyoles⁴⁷.

Al 1951 es celebra la primera Bienal de Arte Hispanoamericano a Madrid. Joaquín Ruiz Giménez, ministre d'Educació Nacional, fa el discurs inaugural. Les seves paraules ajuden a entendre més profundament l'operació malabarística que pretén el règim en relació al nou art:

Únicamente ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándolos de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarlos de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria, lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estar atentos a sus valores propios. Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo: la gran herejía de nuestro tiempo. Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los estados comunistas se esfuerzan

⁴⁴ Fernández Alonso, Andrea, (2008). p.89

⁴⁵ Ídem. p.92

⁴⁶ Ídem

⁴⁷ Moreno Galván, José María. (1971). *La realidad de España y la realidad de un informalismo español*. Madrid. Papeles de Son Armadans, 37. p. 119

en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su propio dueño, el espíritu, por éste solo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana. Esta es en esencia la gran preocupación que debe orientar la política artística... hacer que el arte sea para sus servidores, no una ocupación trivial o una rutina, sino una 'grave aventura', un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden individual como en el colectivo.⁴⁸

Les paraules del ministre són una declaració d'intencions pel que fa als desitjos del govern per a l'art d'avantguarda. Tot i així, durant l'entrevista, Luis González Robles manté que el règim no va instrumentalitzar activament als artistes del moment⁴⁹. Julián Díaz Sánchez ho matitza: explica que amb la primera Bienal Hispanoamericana la pintura abstracta es llegeix "coherentment amb el sistema ideològic dominant, que es basa en la preocupació prolongada per el 'problema d'Espanya' i la visió del catolicisme com a referent principal"⁵⁰. Parla de la impossibilitat de l'informalisme de deixar enrere el nacionalisme i el tradicionalisme espanyols, i identifica l'existencialisme com a raó principal de la seva imperativa lectura religiosa. Així doncs, cal preguntar-nos si la instrumentalització política del moviment informal va ser forçada, necessària per la seva supervivència o simplement inevitable.

Però, en quin sentit és espanyolista, tradicional i religiós l'art informal?. Altre vegada es tracta d'una declaració formulada en gran part pels crítics i no tant pels propis artistes. Podem tatxar als crítics de víctimes dels seus temps o bé considerar-los protectors de la respectabilitat del moviment. En efecte, l'imaginari cultural espanyol sembla ser intrínsec a les punxants composicions de Manuel Millares o a les desoladores explosions de Rafael Canogar⁵¹. El 'mite trágic español' configura la versió *quilòmetre zero* del geni artístic: viril, orgullós de la pròpia raça, fort, violent, impulsiu, sinistre, fatídic... sumit en una tenebrositat pròpia dels quadres de Goya i turmentat per l'espiritualitat cristiana⁵². Partint d'aquest apoteòsic llistat de valors i les dues paràfrasis, sembla establir-se una correlació quasi natural entre espanyolisme, abstracció matèrica i virilitat. Consegüentment, consultant el mot *viril* al diccionari s'obtenen els següents sinònims: *animós, atrevit, aventurer, coratjós, decidit, heroic, impetuós, temerari, valent...*etc⁵³. Per desgràcia, doncs, els propis fonaments de l'art informal espanyol impedeixen rotundament una superació de la tradició i els estereotips estètics de gènere⁵⁴. L'informalisme exigeix unes passions i uns trets identitaris contradictoris que s'escapen dels tòpics de la feminitat. No és cap secret que l'art fet per dones ha estat tradicionalment lligat a les concepcions de puresa, calma, delicadesa, naturalesa, sensualitat; i gairebé sempre engabiat en les formes de representació mimètica: un art figuratiu que tendeix al paisatge, al retrat i al bodegó. Al context espanyol de mitjans de segle, la creadora informalista esdevé la personalització de la paradoxa.

⁴⁸ Discurs inaugural de la I Bienal de Arte Hispanoamericano, inclòs a: Marzo, José Luis. (1993). p. 6

⁴⁹ Ídem. p. 8

⁵⁰ Díaz Sánchez, Julian. (2000). *El triunfo del Informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Metáforas del Movimiento Moderno. Universidad Autónoma de Madrid. p. 11

⁵¹ Ídem. p. 117

⁵² Fernández Alonso, Andrea. (2008). p. 90

⁵³ Softcatalà. *Diccionari de sinònims*. [en línia]. <https://www.softcatala.org/diccionari-de-sinonims>

⁵⁴ Fernández Alonso, Andrea. (2008). p. 90

Un cop establertes les no-transgressions de l'art informal, aprofito per fer avinent la naturalesa elitista dels col·lectius artístics del moment - "encapçalats per una minoria selecta de pintors i crítics individualistes, sota un tel de coherència", explica Andrea Fernández Alonso⁵⁵. L'avantguarda espanyola s'obre camí durant la dictadura franquista, amb totes les contradiccions que aquest fet comporta, a través d'un grapat privilegiat de noms masculins. El mite tràgic espanyol, aplicable només a l'home, conflueix amb les necessitats del moment: tant les del govern com les dels propis artistes. Artistes com Saura o Tàpies són considerats l'encarnació mítica d'una misteriosa empremta avantguardista, sorgida miraculosament del ventre d'una societat pobre i endarrerida. Així, els grans noms són enaltits per la història i la seva influència sobrepasa els límits de les nostres fronteres. Conseqüentment, la labor femenina és novament silenciada i marginada, impedit a les artistes l'accés a nombrosos estímuls favorables per a la seva carrera professional, i evitant la seva permanència al relat històric espanyol. El pas del temps no ha contribuït pas a minimitzar aquesta disparitat: ni els esforços del feminisme espanyol dels anys 70 ni els impulsos revisionistes de la història de l'art han aconseguit explorar degudament el paper de les dones artistes a l'avantguarda espanyola⁵⁶.

Doncs, és necessari relativitzar el triomf de l'informalisme com a quelcom indubtablement progressista i dissident. El discurs mític que envolta als grans genis - Antoni Tàpies, Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Antonio Saura o Manuel Millares - no pot separarse dels fets historicopolítics ni dels interessos de les autoritats. Cal valorar els diversos substrats de la paradoxa de l'art transgressor, un fenomen contemporani que no es capaç de negar la tradició ni sobrepasar les limitacions que impliquen els conceptes de nació, religió, història, raça i gènere. L'informalisme español neix en un context especialment fosc per a la dona: el seu paper actiu durant la dictadura franquista és pràcticament inexistent. No es tracta de culpabilitzar a un corrent artístic pels mecanismes d'opressió d'una dictadura feixista, més aviat tenir-los en ment a l'hora de narrar l'esdevenir de la història de l'art, per així exposar-ne les incongruències i aspirar a una revisió del relat hegemònic.

2.3. Grup *El Paso*: *Formació i corrent ideològic*

El Paso fou un col·lectiu d'artistes fundat a Madrid el 20 del febrer de 1957⁵⁷. La seva activitat fou de relativa curta durada: es dissol al 1960. Tot i així, es converteix en el grup de major rellevància en la configuració de l'avantguarda espanyola de postguerra i passarà a la història com a tal. *El Paso* va desenvolupar una tasca activa fonamental per fer renéixer un art innovador al país, que es trobava ofegat des del final de la Guerra Civil, i va aconseguir sistematitzar un estil pictòric pròpiament informalista a Espanya. Tot i la procedència diversa dels artistes, s'aprecia una certa coherència tant plàstica com ideològica en les obres del col·lectiu, que no nega pas la celebrada individualitat de cadascun dels membres. Juana Francés va ser la única dona associada al col·lectiu, i només hi participà durant uns mesos. La introducció a les premises del col·lectiu em servirà posteriorment per interpretar les obres

⁵⁵ Fernández Alonso, Andrea. (2008). p. 92

⁵⁶ Ídem. p. 82

⁵⁷ Toussaint, Laurence. (1983). p. 199

de Juana Francés i especular sobre les raons de la seva desvinculació amb el grup. Llegim a continuació el primer manifest del col·lectiu, redactat al febrer de 1957 per José Ayllón⁵⁸:

EL PASO:

Es una agrupación de artistas plásticos que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de "marchands", de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis. El Paso organizará una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea será la celebración de un salón anual agrupando todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideremos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo. Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada. El Paso no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal.

Acompanyen al document les signatures de Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde i José Ayllón⁵⁹. Més tard s'uneixen Martín Chirino i Manuel Viola⁶⁰. A l'abril de 1957 organitzen la seva primera mostra conjunta a la Galería Buchholz de Madrid. Des de la seva formació, el grup entén la rellevància d'ensenyar la seva obra al públic per informar i instruir sobre les seves intencions⁶¹. En una entrevista, Antonio Saura assenyala que la vocació primordial del grup és "connectar amb el món, amb la vida, i vigoritzar l'art contemporani espanyol"⁶². L'exposició inaugural dóna lloc a una rebuda molt matisada. El crític José de Castro Arines s'interessa més per l'esperit que representa el grup i no tant per l'experimentació formal. Resumeix l'ànima del grup com a "un anhel a oposar-se a tota conformitat"⁶³. Al mes següent realitzen la mostra *Exposición de pintura abstracta española* a Gijón i Oviedo⁶⁴.

⁵⁸ Toussaint, Laurence. (1983). p. 15

⁵⁹ Ídem. p. 19

⁶⁰ Gázquez, Dionisio. (2000). *Juana Francés, una aproximación a su universo plástico*. Colecciones Municipales. Patrimonio de la ciudad de Alicante. Patronato Municipal de Cultura. pp 203- 223. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. p. 2

⁶¹ Toussaint, Laurence. (1983). p.35

⁶² Ídem

⁶³ De Castro Arines, José. (1957). *Las exposiciones: Grupo 'El Paso'*. Informaciones. Madrid. p 1

⁶⁴ Toussaint, Laurence. (1983). p. 153

Més notable va ser l'exposició del mes següent a la Sala Negra del Museu d'Art Contemporani de Madrid, titulada *Otro Arte*⁶⁵. La mostra pren el nom del text de Michel Tapié publicat al 1952, que especula sobre la situació de l'art abstracte no geomètric: *Un Art Autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Només un grapat d'artistes de El Paso van tenir l'honor de participar en la mostra: Canogar, Feito, Millares i Saura. Les seves obres s'exposaren amb les d'Alberto Burri, Georges Mathieu, Jean Fautrier, Willem De Kooning, Jackson Pollock⁶⁶ i altres figures emblemàtiques de l'art transgressor del moment. Aquesta exposició fou primordial per al coneixement d'aquestes noves manifestacions a la península ibèrica, el crític Sebastià Guasch afirmà que fou l'esdeveniment més rellevant desde les mostres impressionistes i cubistes a España⁶⁷. Doncs, tant els crítics com els propis artistes reconeixen que aquest exclusiu diàleg amb l'escena internacional els va garantir una legitimació gairebé automàtica, un segell de qualitat minuciosament fabricat. Els quatre artistes que hi participen són aquells que Andrea Fernández Alonso anomena 'els homes forts de El Paso', en tant que les figures que lideren el col·lectiu i representen la vessant més imponent i viril de l'informalisme espanyol⁶⁸. D'aquesta manera es configura una retòrica específica que envoltarà la seva obra a partir de la participació en l'exposició, un conjunt de valors intrínsecament lligats a les nocions de genialitat, masculinitat i espanyolisme que ja hem analitzat. La jerarquia, les discrepàncies i les dinàmiques de poder no serán alienes al col·lectiu en qüestió, tot i el silenci dels crítics al respecte. Aquesta exposició i les que la precedeixen en són la prova irrefutable.

Al febrer de 1960, El Paso publica una notícia que anuncia la seva dissolució, essent el principal motiu "el divorci existent entre les diferents activitats artístiques i l'individualisme imperant als diversos sectors"⁶⁹ i "les grans dificultats econòmiques en un ambient d'oposició"⁷⁰. Els integrants asseguren que han "aconseguit un plantejament experimental i destructiu de les fórmules caduques i tradicionals"⁷¹. Dit això, Laurence Toussaint anuncia una plena inserció dels noms més destacats del col·lectiu en la història de l'art espanyol; els preus de les seves obres es disparen i esdevenen representatives de l'ordre establert que tant pretenien desafiar⁷². Les produccions de El Paso són encara lloades per la seva marca d'identitat tràgica, fosca, potent i violenta. Calvo Serraller parla d'un "informalisme amb marcat accent expressionista, però amb un reconeixible gust dramàtic español, que encanta a tothom desde el romanticisme"⁷³.

⁶⁵ S'havia dut a terme el mes anterior a la Galería Gaspar de Barcelona.

⁶⁶ Calvo Serraller, Francisco. (1988). *Del futuro al pasado : vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza. p. 45

⁶⁷ Toussaint, Laurence. (1983). p. 41

⁶⁸ Fernández Alonso, Andrea. (2008). p. 102

⁶⁹ Toussaint, Laurence. (1983). p. 257

⁷⁰ Ídem. p. 258

⁷¹ Ídem

⁷² Ídem

⁷³ Calvo Serraller, Francisco. (1988). p. 117

EL CAS DE JUANA FRANCÉS

Juana Concepción Francés de la Campa neix a Alacant l'any 1924 i mor a Madrid al 1990. És considerada una de les representants de l'avantguarda espanyola més rellevants del segle XX. Natalia Molinos Navarro defensa que mereix per mèrits propis que la seva obra gaudeixi d'un espai preferent a la història de l'art contemporani⁷⁴. Francés pertany a una generació d'artistes marcats per la Guerra Civil, la posguerra, la dictadura franquista, el canvi democràtic i, internacionalment, la Segona Guerra Mundial, l'Holocaust... en efecte, la fi de la confiança en la raó humana. Hem d'entendre la seva obra com a honesta reacció al context polític, social i cultural del seu moment, i a les inquietuds interiors que l'aturmenten. Tot i les adversitats, aconsegueix entrar a l'exclusiva esfera on s'estava gestant l'art transgressor dels anys 50 a Espanya, sense obtenir però un nivell de reconeixement equiparable al dels seus companys; una dolorosa disparitat que ha anat creixent amb el pas dels anys i que em proposo analitzar.

Francés va experimentar amb diverses formes i estils artístics d'avantguarda al llarg de la seva trajectòria professional. Donada la meua preocupació pel moviment, em centro en la seva etapa informalista: el període entre 1957 i 1962, caracteritzat per la seva intensitat matèrica i llibertat creativa⁷⁵. Desxifro aquestes produccions en relació a les premises del fenomen informalista espanyol, les seves doctrines i les seves motivacions. Tanmateix, les seves etapes anteriors i posteriors són essencials per entendre el seu desenvolupament personal i fer justícia al seu llegat. Doncs, no tracto el període mencionat de manera aïllada - per evitar caure en reduccionismes i per no insinuar que el seu contacte amb El Paso fou l'única fita digna de mencionar.

El crític Cirilo Popovici narra la biografia de Juana Francés en to personal però elevat, sense aparentar un enfocament plenament objectiu: es tracta d'un testimoni directe⁷⁶. Popovici i la seva dona, la pintora María Droc, van conèixer a Juana Francés i Pablo Serrano l'any 1956, i foren des de llavors amics inseparables. L'autor fa èmfasi en la continuïtat i heterogenia evolutiva formal de la seva íntima amiga. De fet, divideix la seva trajectòria en tres períodes nominals que farà servir en el meu text: *Figura* (1950-1955), *Abstracción* (1955-1962) i *El Antropos* (1962-1980) - aquest últim fa referència al seu retorn a la figuració un cop es desvincula del col·lectiu madrileny⁷⁷. La pròpia artista, però, inclou en la seva trajectòria una quarta i última etapa, posterior a la publicació biogràfica del seu amic. Podem considerar-la una 'segona abstracció', o bé seguir els paràmetres de l'especialista Natalia Molinos Navarro, que l'anomena simplement *Fondos submarinos y cometas*⁷⁸ (1980-1990).

⁷⁴ Molinos Navarro, Natalia i Sancet Bueno, María Pilar. (2012). *Juana Francés. La colección*. IAACC Pablo Serrano, Zaragoza. Catàleg d'exposició. Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos. p.4

⁷⁵ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). *Juana Francés: Informalism was also female*. Galería Mayoral, Barcelona. Catàleg d'exposició. p.113

⁷⁶ Popovici, Cirilo. (1976). p.15

⁷⁷ Ídem. p.35

⁷⁸ TEA Tenerife Espacio de las Artes. (2024). *Conferencia sobre la artista Juana Francés, por Natalia Molinos Navarro* [Vídeo]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=k6Yin6BYaXE>. min. 00:04:47

És necessari, per descomptat, anar més enllà de les paraules de Popovici per copsar les qüestions de gènere adients a la meua investigació: l'autor no reflexiona en cap ocasió sobre les dificultats que afronta una dona artista en la situació de Juana Francés. En un instant remarca que la seva carrera no va ser 'ni còmode ni fàcil'⁷⁹, però referint-se a les dificultats d'ésser artista a l'Espanya de postguerra i no pas al fet de ser una dona. Hem de recórrer a publicacions més recents per entendre plenament la seva realitat i la seva producció artística. El text d'Andrea Fernández Alonso (2008) sí ofereix una perspectiva feminista a la seva biografia - però ho fa breument, ja que la seva publicació no es fixa en un sol cas d'estudi.

Em serveixen, sobretot, els textos inclosos al catàleg de la Galería Mayoral (2020) i la conferència de la doctora Natalia Molinos Navarro (2024). Tot plegat m'ajuda a construir una visió més completa de les inquietuds que van acompanyar a l'artista tota la vida, uns neguits que em serviràn a l'hora d'interpretar la seva producció. D'especial utilitat són les aportacions d'Isabel Tejeda a l'entrevista que li fa Boye Llorens, transcrita al catàleg. Tejeda planteja maneres crítiques d'entendre l'evolució artística i personal de Juana Francés. Natalia Molinos Navarro, en la seva conferència al TEA de Tenerife, posa especial èmfasi en les qüestions de gènere i indaga en les tensions que van conduir a Francés desvincular-se ràpidament de El Paso. Malauradament, diu la conferenciant, el centenari de Juana Francés es solapa amb el d'Antoni Tàpies, fet que novament desvia l'atenció lluny de la nostra protagonista⁸⁰. Els recents estudis de gènere han ajudat, però encara cal molta feina fins que Juana Francés ocupi el lloc que es mereix en la història de l'avantguarda espanyola. Molinos Navarro remarca els propis prejudicis: admet que en veure obres de *El Hombre y La Ciudad* (1963 - 1980) va pensar automàticament que l'artista era un home⁸¹. En descobrir que es tractava d'una dona, s'hi obsessiona i es proposa fer justícia al seu nom. La doctora manté una estreta relació amb les amigues i la família de l'artista, que continúen proveint-la amb informació nova i obres inèdites de la pintora⁸².

Juana Francés no va ser l'única dona en experimentar amb l'art informal a Espanya durant els anys cinquanta i seixanta. Al context català tenim a Amèlia Riera i Magda Ferrer, i entre França i Argentina tenim a Nadia Werba, la gran desconeguda - gairebé no es conserven dades referides a la seva producció⁸³. Aquestes artistes són altres exemples de destacades creadores menystingudes per la història, traïdes pel seu temps. La manca d'estudis demostra l'assossegament de les seves veus. Amb la revisió de Juana Francés pretenc incentivar un anhel de donar a les seves companyes la visibilitat que es mereixen.

⁷⁹ Popovici, Cirilo. (1976). p. 8

⁸⁰ TEA. (2024). Vídeo: 1:00:46

⁸¹ Ídem. Vídeo: 00:03:22

⁸² Ídem. Vídeo: 1:05:20

⁸³ Fernández Alonso, Andrea. (2008). p. 98

3.1 Formació

Etapla figurativa (1950 - 1955)

Juana Francés neix en una família alacantina culta i benestant. Als set anys d'edat comença a rebre classes de piano; acaba fent-ne set hores diàries. Estudia Chopin, Rachmaninov i Beethoven, que són els seus preferits⁸⁴. Anys després, arriba al conservatori i obté el títol oficial de professora de piano. Durant les estones lliures que no dedica al piano, la jove Juana Francés s'interessa pel dibuix. Natalia Molinos afirma que es decanta per aquesta segona vocació ja que està més en sintonia amb la seva tímida personalitat⁸⁵ - ser artista dóna un nivell d'intimitat que potser no garanteix ser concertista.

Un cop acabats els estudis al conservatori, es matricula a l'Escola de Belles Arts de San Fernando a Madrid. Allà comença una nova carrera amb una infinitat d'obstacles que li juguen en contra. Al seu text, Cirilo Popovici omet un detall important: l'artista és una de les poquíssimes dones a la seva promoció. Es gradua al 1950 i obté el seu títol amb les màximes qualificacions⁸⁶. Durant la carrera demostra un cert inconformisme amb el sistema acadèmic d'aprenentatge, però potser ho considera un mal necessari, vistes les seves puntuacions. Si bé a San Fernando s'ensenya Història de l'Art, el relat s'atura al començament del segle XIX - després de Goya no hi ha res, oficialment⁸⁷. La jove artista, de gustos adversos, s'interessa pels impressionistes francesos, pel cubisme i el noucentisme. Recorda amb especial apreciació les lliçons del professor Daniel Vázquez Díaz, que havia estat un dels principals representants del noucentisme al país. Tot i no formar part del currículum, Francés i la resta d'alumnes aconseguien reproduccions d'obres de Van Gogh, Cézanne, Picasso i Matisse⁸⁸ - es respira a l'acadèmia un timidez esperit revolucionari. Gràcies a les iniciatives d'obertura cultural dels anys 50, Francés obté una beca del govern francès per instal·lar-se a París. Allà connecta amb els seus estimats impressionistes, però decideix explorar les possibilitats d'un llenguatge més aviat expressionista.

Francés va tenir un començament de carrera molt reeixit. Al 1951 participa a la I Bienal Hispanoamericana de Arte, en la qual Vázquez Díaz va rebre la Medalla d'Honor. Al 1952, amb 24 anys, exposa individualment a la Sala Xagra de Madrid; l'any següent ho fa a la Galeria Biosca. El 1953 fou un any decisiu; assisteix al famós Curs d'Art Abstracte impartit a Santander per José Luís Fernández del Amo - un esdeveniment que causa polèmiques i contribueix a canviar per sempre la consciència dels joves artistes espanyols⁸⁹. És un punt d'inflexió per Juana Francés i molts dels seus companys, que queden impactats. La artista afirma que "s'estava esperant que passés alguna cosa a l'art espanyol, quelcom que superés l'art modern i el modernisme"⁹⁰. Tot i que no experimenta amb l'abstracció total fins l'any 1955, les obres de l'artista comencen a patir un cert desgast iconogràfic que podem

⁸⁴ Popovici, Cirilo. (1976). p. 7

⁸⁵ TEA. (2024). Vídeo: 00:12:40

⁸⁶ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p.117

⁸⁷ Ídem

⁸⁸ Ídem. p.118

⁸⁹ Ídem

⁹⁰ Ídem

equiparar al de les primeres avantguardes. Al 1954 és convidada a participar a la seva primera Biennal de Venècia - un admirable assoliment per una artista tant jove.

La seva primera etapa figurativa engloba els cinc anys posteriors a la sortida de l'academia de San Fernando. Demostra ja un gust per l'experimentació amb les textures i els pigments. En les seves obres primerenques hi veiem una ànima de recerca de noves tècniques i una superació de l'ús de la pintura a l'oli tradicional. Juana Francés fou pionera en l'ús de la encàustica sobre tela, que és crucial posteriorment per la seva transició vers l'abstracció informalista. En aquest sentit s'avança a artistes com Jasper Jones i Modest Cuixart, que experimenten amb aquesta tècnica a partir de 1955⁹¹. Treballa els bodegons (**fig. 1**), els retrats individuals i els grups familiars, emmarcats sempre en una atmòsfera de quietud abismal (**fig. 2**). Les figures, molt delineades, tendeixen a la geometrització; les postures transmeten calma i sobretot una soledat inexorable. Popovici ho anomena *expressionisme hieràtic*: "Els personatges de Juana Francés, que operen una mena de transmutació anímica, ostenten un moviment d'introspecció, de quietud, d'entotsolament"⁹². Molinos Navarro hi veu cares tristes i reminiscències personals: "són quadres que relaten els secrets de família, la incapacitat de comunicar"⁹³. En algunes obres d'aquesta etapa hi inclou panells o forats rectangulars de fons, com finestres sintetitzades (**fig. 3**): un recurs iconogràfic que es mantindrà al repertori de l'artista en períodes posteriors. Tot i les connexions possibles amb l'expressionisme i el cubisme, trobo que aquestes obres són més properes a un llenguatge simbòlic; l'artista parla de l'ànima i el cos, i el concepte de família. D'aquesta primera etapa, potser l'obra més emblemàtica és *Silencio* (**fig. 4**) de 1953. Aquest quadre funciona com a consigna de la situació de la dona durant la dictadura franquista, i aquest fet va més enllà dels possibles anhels alternatius de la seva creadora. Molinos Navarro menciona que l'artista inicialment planejava pintar la figura d'un home, tal com demostra un esbòs preparatori de l'any anterior⁹⁴ (**fig. 5**). A últim moment decideix representar a una dona - podem interpretar aquest canvi de parer com un l'anhel de l'artista a ser fidel a la seva pròpia experiència, i potser fins i tot l'encarnació de la doble opressió que pateix la dona artista. Aquesta obra fou exposada recentment a la mostra *Quina humanitat?: La figura humana després de la guerra* al Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcelona. L'exposició, vigent fins al febrer del 2024, explorava la condició humana enfrontada a la incertesa i l'angoixa de la postguerra⁹⁵.

Abans de donar el pas vers l'abstracció informalista, Francés travessa un període dubtós de transicions. Tempta amb formes geomètriques i signes, barreja la figura humana amb el domini creixent de les textures més vigoroses. Frega els materials fins deixar entreveure el suport, grata i punxa els pigments amb un clau de ferradura⁹⁶, una innovació que veiem clarament en les seves obres de 1955 (**fig. 6**).

⁹¹ Molinos Navarro, Natalia i Sancet Bueno, María Pilar. (2012). *Juana Francés. La colección*. IAACC Pablo Serrano, Zaragoza. Catàleg d'exposició. p. 14

⁹² Popovici, Cirilo. (1976). p. 28

⁹³ TEA. (2024). Vídeo: 00:06: 32

⁹⁴ Ídem. Vídeo: 00:10:55

⁹⁵ Museu Nacional d'Art de Catalunya (2024). *Quina humanitat? La figura humana després de la guerra (1940-1966)*. Museunacional.cat [en línia]:

<https://www.museunacional.cat/ca/quina-humanitat>

⁹⁶ Molinos Navarro, Natalia i Sancet Bueno, María Pilar. (2012). p. 14

3.2. Abstracció

Etapla informalista (1955 - 1962)

A partir del 1955 Juana Francés es decanta per un llenguatge abstracte i informalista. Em proposo analitzar més detingudament aquest període, doncs encaixa amb el panorama d'avantguarda més pioner de l'Espanya del moment, i em permet establir connexions i desconexions amb la producció dels homes de El Paso. Parlaré del contacte de Francés amb els artistes del col·lectiu i del seu rol en la redacció del manifest inaugural. Doncs, a través de les consideracions de María Pilar Sancet (2012), Isabel Tejeda (2020) i Natalia Molinos (2024), reflexionaré sobre les raons que la van conduir a desvincular-se del grup; o més aviat ser-ne expulsada.

Les primeres obres abstractes de Juana Francés daten del 1955, però no les exposa fins l'any següent. Experimenta amb un idioma nou, i ho fa primer a través de l'influència de Klee i Kandinsky, dos artistes molt citats al curset de Santander⁹⁷. Ràpidament, però, oscil·la cap a un expressionisme gestual i matèric que connecta plenament amb les premisses de l'art informal, quelcom autònom que alhora connecta amb l'esperit més trencador del moment. En aquest moment podem considerar-la una artista plàstica més que una pintora, donada la seva categòrica renúncia a l'ús de pinzells i altres materials lligats a la tradició pictòrica. A finals del 1956 accepta plenament l'estètica informalista - les explosions, la força gestual i la densitat matèrica protagonitzen les seves produccions. En línia amb l'expressionisme abstracte americà, substitueix el cavallet per el llenç en horitzontal, un fet que li permet deixar constància dels seus gestos experimentar amb les qualitats expressives dels materials. La paleta cromàtica és reduïda - colors sobris i oxidats propis dels paisatges àrids espanyols: grisos, ocres, negres i blancs. La composició sovint és centrípet, una energia explosiva que es dispersa fins les vores del suport. Deixa ditades, grata, tatxa i perfora el suport. La manipulació violenta de la superfície pot recordar-nos a les obres d'Alberto Burri o Lucio Fontana, dos artistes als que Francés coneixia personalment⁹⁸.

Popovici relaciona els orígens costaners de l'artista amb l'ús d'aigua i sorra a les seves obres. Es decideix per els grans de sorra de riu, ja que ofereixen una enorme varietat de mides de matisos cromàtics, una espècie de material 'ja pintat' que només cal traslladar a la tela⁹⁹ (**fig. 7**). La propia artista explica els seus recursos tècnics en una entrevista del 1959:

Regularmente empleaba pinceles gruesos; las impresiones las realizaba con espátulas de gran tamaño. También utilizaba el relato gestual, principalmente para mover arenas; esto consistía en arrojar agua, con o sin color, por encima de las texturas. A veces sembraba las arenas sobre la base de cola acrílica, que posteriormente modificaba con el pincel, produciendo ritmos con las pinceladas¹⁰⁰.

⁹⁷ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p.119

⁹⁸ Fernández Orgaz, Laura. (2003). p. 244

⁹⁹ Popovici, Cirilo. (1976). p. 15

¹⁰⁰ Entrevista a l'artista, inclosa a: Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p.114

Més enllà dels grans de sorra, comença a incorporar a les obres materials orgànics o de rebuig: fragments de maó, ceràmica, fusta, vidre, branques, pols, petxines... etc¹⁰¹ - una mena d'estètica de deixalles de construcció. Aquesta ocurrència la connecta, d'altra banda, als plantejaments dadaïstes o a un presagi de l'art povera¹⁰². La rellevància de la textura i els materials afegits seran transcendents al llarg de tota la seva carrera. Al meu parer, el fet que les obres exposades d'aquest període no puguin tocar-se limita en gran part les possibilitats d'aproximació a la producció de l'artista.

Menys colors i nous materials; d'aquesta manera els nous experiments de Juana Francés encaixen amb el fenomen informalista espanyol. L'artista pinta dreta o ajupida, i el suport horitzontal immortalitza els seus impulsos de la mateixa manera que Jackson Pollock (**fig. 8**). Les composicions d'aquest període són veritablement retrats anímics d'ella mateixa¹⁰³, la canalització directa d'un malestar personal i alhora col·lectiu. Tot indica a unes preocupacions psíquiques profundes, on la falta de llibertats, l'existencialisme i la impossibilitat de canvi es traslladen sobre el llenç. Alhora, els colors àrids, els materials de rebuig i l'energia violenta configuren el prosceni de la guerra i les seves conseqüències (**figs 9 i 10**). En aquest cas, la consciència de l'artista funciona com a exponent del esperit ferit del seu temps històric. Sens dubte, la naturalesa de les seves obres l'aproximen paulatinament al llenguatge que estan desenvolupant altres artistes del moment, com Rafael Canogar, Antonio Saura o Manuel Millares (**fig. 11**).

Al 1956, Juana Francés exposa individualment a l'Ateneo de Madrid. Aquesta mostra consolida plenament el seu nou estil i la posiciona dins el panorama de l'art informal. Un dels convidats a l'exposició fou l'escultor uruguaià Pablo Serrano, el seu futur marit. Cirilo Popovici opina que des d'aquest moment es fa difícil separar les produccions originals d'ambdós artistes¹⁰⁴, doncs s'influencien mútuament al llarg de la seva carrera professional. Això no vol dir, en cap cas, que l'obra de la nostra artista es confongui amb la del seu marit, però és evident que resulta enriquidor fer dialogar les produccions d'ambdós. El meu enfocament, tanmateix, tracta d'interpretar la seva producció com a singular i autònoma, però no pas des d'una voluntat d'aïllar a la creadora de les seves influències més properes. El matrimoni de Juana Francés amb Pablo Serrano fou un fet positiu i alhora negatiu per al desenvolupament professional de l'artista¹⁰⁵. D'una banda, Serrano era 16 anys més gran i ja era un artista reconegut al país quan es van conèixer; això va fer que Juana quedés relegada a un segon lloc i la va condemnar a ser coneguda posteriorment com a "dona de". D'altra banda, la va ajudar a fer-se camí en un món dominat pels homes, va fer servir els seus privilegis per aconseguir-li oportunitats i sempre es va solidaritzar amb ella. En aquella època era difícil que una artista jove s'anés de copes amb els grans crítics del moment, però si hi anava de la mà del marit no hi havia objecció. Foren una parella molt mediàtica, van viatjar molt i van exposar junts en nombroses ocasions - a més, compartien taller (**fig 12**). Va ser, doncs, una relació favorable i alhora pejorativa per a la seva carrera, un paradigma que podem aplicar a les artistes de l'expressionisme abstracte, com ara Elaine de Kooning o Lee Krasner.

¹⁰¹ Fernández Orgaz, Laura. (2003). p. 245

¹⁰² Ídem. p. 248

¹⁰³ TEA. (2024). Vídeo: 00:17:00

¹⁰⁴ Popovici, Cirilo. (1976). p. 11

¹⁰⁵ TEA. (2024). Vídeo: 00:54:39

3.3. Contacte amb *El Paso*, 1957

La problemàtica del llenguatge

Juana Francés i Pablo Serrano es sumen al grup madrileny *El Paso* l'any 1957. Aquest col·lectiu cristal·litza l'apogeu de l'art informalista i es basa en una clara voluntat de fer de l'art espanyol un referent de modernitat i renovació. Com ja he assenyalat en apartats anteriors, *El Paso* és un cas emblemàtic al panorama espanyol que desafia els paràmetres de les manifestacions artístiques convencionals de la dictadura. Cirilo Popovici dedica un sintètic paràgraf a la participació de Juana Francés al col·lectiu. Podem inferir que l'autor ho considera una fita poc rellevant per al desenvolupament personal de l'artista. Es limita a mencionar que al 1957 és "admesa"¹⁰⁶ al col·lectiu i que participa en la primera exposició pública del grup. Resulta mesquina la tria del verb *admetre*; dóna a entendre que la pintora fa quelcom per guanyar-se el vistiplau dels seus companys, resultant en una inèdita incorporació al prestigiós cercle - ja he reflexionat sobre l'essència elitista del col·lectiu. Reconeixem l'ús del mateix verb inoportú a la publicació de Laurence Toussaint. Al seu text, escriu que la pintora alacantina "ha estat admesa" al grup liderat per Antonio Saura i Manuel Millares, a qui denomina "els homes forts de El Paso"¹⁰⁷. El crític es refereix a aquests dos individus a l'hora de parlar d'artistes de consolidat prestigi que "posen de manifest el mite del informalisme espanyol en la seva vertent gestual més *imponent*"¹⁰⁸. Per segona vegada, doncs, el llenguatge emprat ens porta a insinuar una jerarquia present al grup, que inevitablement juga en contra del llegat de la nostra protagonista. És important reflexionar sobre l'ús del llenguatge referit a l'entrada de Francés al grup, tenint en compte que fou l'única dona integrant, i de la mateixa manera especular sobre la seva partida. Paraules contràries a les de Popovici i Toussaint són les d'Isabel Tejeda i María Pilar Sancet: remarquen el paper actiu de Francés en la formació del grup¹⁰⁹, la califiquen de membre fundador¹¹⁰. També desmenteix que el seu accés al cercle fos gràcies al marit, diu que va ser més aviat a l'inrevés: ella era més jove i coneixia el panorama madrileny, havia fet colla a la facultat i al curset de Santander - ella era qui tenia els contactes¹¹¹. Amb aquesta narrativa evitem donar-li un paper passiu en la gestació del grup. L'acte de firmar el manifest va suposar un posicionament personal i professional per a Juana, però també un posicionament com a dona dins d'un entorn d'homes¹¹².

Al 1957, Juana Francés participa a dues exposicions com a integrant del col·lectiu: a la galeria Buchholz de Madrid (**fig. 13**) i després a la *Exposición de pintura abstracta española* a Gijón i Oviedo. Ambdós esdeveniments estan explicats a l'apartat anterior. Isabel Tejeda observa que en les fotografies de les sales no son visibles les obres de Francés. Sense reproduccions als catàlegs ni altres fotografies d'època resulta difícil nombrar amb exactitud les obres que hi va presentar¹¹³.

¹⁰⁶ Popovici, Cirilo. (1976). p. 16

¹⁰⁷ Toussaint, Laurence. (1983). p. 29

¹⁰⁸ Ídem. p. 30

¹⁰⁹ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p.123

¹¹⁰ Molinos Navarro, Natalia i Sancet Bueno, María Pilar. (2012). p. 23

¹¹¹ Ídem

¹¹² Ídem

¹¹³ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p.126

A l'estiu, pocs mesos després de la formació del grup, El Paso queda dividit per la partença de quatre artistes: Manuel Rivera, Antonio Suárez, Pablo Serrano i Juana Francés¹¹⁴. Al igual que la majoria d'autors que he mencionat, considero que aquest és un esdeveniment puntual en la vida de Francés - no afecta el seu recorregut a llarg termini i per descomptat no és un reflex de les seves capacitats com a artista. Dit això, els estudis recents coincideixen en que la seva partida no va ser voluntària. Doncs, trobo adient investigar les causes de la seva expulsió - una estratègia més per reivindicar el seu llegat i les seves capacitats. Es tracta d'un incident polèmic que il·lustra la situació de les dones artistes del seu moment, i exemplifica el desequilibri d'oportunitats que cal tenir sempre present.

Laurence Toussaint descriu la separació com “un episodi poc gloriós de la història del col·lectiu”¹¹⁵, i confessa que els artistes prefereixen no parlar-ne, o bé en donen versions molt diferents. No obstant, es pregunta si les obres de Juana Francés “no es corresponien als criteris definits al manifest”¹¹⁶. Andrea Fernández Alonso també admet que la naturalesa del desacord no està del tot clara¹¹⁷. Descarta, però, la teoria que Francés abandonés el grup per decisió del marit - per evitar caure en un reduccionisme tant sovint reiterat entorn les parelles d'artistes. D'altre banda, sembla massa simplista afirmar que les obres de Francés no fossin coherents amb els paràmetres del manifest inaugural¹¹⁸. Com ja hem vist, aquest assegura que: “El Paso no es fixa en cap tendència determinada. Totes les manifestacions artístiques tenen cabuda entre nosaltres”¹¹⁹. Malgrat l'aparença democràtica del text, la realitat és el col·lectiu no va ser mai democràtic ni igualitari - hi havia molta competència entre els integrants. Amb la partida dels quatre artistes esmentats, els criteris formals i ideològics del grup es tornen encara més estrictes.

Així doncs, cal preguntar-nos si el conflicte *tabú* va ser de naturalesa ideològica i/o personal. Tant Isabel Tejeda com Natalia Molinos responsabilitzen a Antonio Saura, el líder del grup, per l'expulsió de Juana Francés¹²⁰. Coincideixen en que Suárez també va ser expulsat, i en canvi Rivera i Serrano van marxar en acte de solidarització¹²¹. És del tot possible que la pintora no volgués prendre part en un col·lectiu tant tancat i restrictiu, i decidís passar pàgina ràpidament al igual que els seus companys. Per descomptat, no totes les pulsions creadores estaven en línia amb l'Espanya negra i profunda que predicaven Saura i Millares. No hem d'oblidar, però, l'especificitat de Juana Francés: el sol fet d'ésser una dona artista compromesa amb l'avantguarda espanyola dels anys 50 ja era en sí una ocurrència no ortodoxa. En la seva conferència, Natalia Molinos menciona dues converses telefòniques que tingué mentre escribia la seva tesi. La primera fou amb Luís Feito, membre fundador de El Paso. La doctora el truca per parlar sobre l'expulsió de Juana Francés i el pintor es nega a concedir-li una cita. Finalment li agafa el telèfon per dir que “la van fer fora perquè les seves obres no eren de qualitat”¹²² i penja abruptament. La segona trucada fou

¹¹⁴ Toussaint, Laurence. (1983). p. 154.

¹¹⁵ Ídem. p. 24

¹¹⁶ Ídem

¹¹⁷ Fernández Alonso, Andrea. (2008). p. 102

¹¹⁸ Ídem

¹¹⁹ Consultar pàgina 19

¹²⁰ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p.126

¹²¹ Ídem

¹²² TEA. (2024). Vídeo: 1:03:33

amb una íntima amiga de Juana Francés - Natalia Molinos no desvela el seu nom. Aquesta amiga recorda presenciar una molt intensa i altersada discussió entre Francés i Saura en la inauguració d'una mostra al Museo Reina Sofía de Madrid¹²³; un fet que demostra finalment la tensió entre ambdós artistes. A més, entre el públic de la xerrada hi ha una dona que va conèixer personalment a Francés - un fet inèdit i emocionant per a la conferenciant. Intervé per corroborar el despreci de Saura vers la pintora¹²⁴. Ho justifica parlant de l'obituari que escriu Saura al 1990 per recordar la artista difunta. "L'intent de rendir-li homenatge és fals, [Saura] parla d'una persona dolça i tímida, sense fer referència a les seves capacitats com a artista. Parla d'ella amb despreci i des de la superioritat"¹²⁵. Saura tampoc menciona a l'artista a l'hora de narrar la formació de El Paso. Isabel Tejeda, en una conversació amb l'artista Arcadio Blasco, introdueix una nova possibilitat a l'equació, parla d'un rumor de desamor. Diu que Saura la va pretendre i ella el va rebutjar, fet que va despertar una necessitat de venjança¹²⁶.

Al 2002, l'historiador Javier Tusell entrevista a l'escultor Martín Chirino, molt proper a El Paso. Chirino comenta que alguns integrants opinaven que la presència de Francés al grup no era adequada, "es va crear una espècie de tensió i es decideix que Juana Francés no hi sigui"¹²⁷. Sens dubte va ser expulsada, i alguns membres del col·lectiu es sentien amenaçats per la seva personalitat i el seu talent. Tot i que aquesta expulsió ha contribuït a la negligència recent de la seva figura, en el seu moment no va suposar-li cap encallament personal ni professional. Per fortuna, Francés va seguir experimentant pel seu compte, alliberada d'estrictes impositcions i de mecanismes preeminents. Al 1960 exposa a la Biennal de Venècia i participa a la mostra del Solomon R. Guggenheim de Nova York, *Before Picasso; After Miró*. Al 1962 ho fa a l'exposició titulada *Modern Spanish Painting* a la Tate Gallery de Londres.

Pel que fa al seu estil, la desvinculació del col·lectiu provoca un sisme alliberador. Fins l'any 1962 treballa amb el llenguatge abstracte, però després comença a incloure referències figuratives en les seves obres. Juana Francés s'allunya de la vessant informalista més fosca que dictava el grup madrileny. Nega el caràcter racial i el casticisme del que s'havia impregnat l'informalisme estricte i es verteix vers una reflexió del seu entorn. Continua experimentant amb les propietats expressives de la matèria i configura una sèrie d'obres que poden ser interpretades com a fotografies aèrees¹²⁸, panorames espanyols vists des de dalt. Laura Fernández Orgaz els anomena paisatges aperspectius; més que pintura de paisatge és paisatge de pintura¹²⁹. Són escenaris desoladors, àrids, despullats de tot rastre vital¹³⁰. D'aquesta sèrie tenim obres com *Agalaia I* (1960) i *Tierra* (1961) (**figs. 14 i 15**). Els títols de les obres prenen els noms de pobles espanyols - *Pozo Blanco* (1962) (**fig. 16**) - i poc a poc inclouen alguns elements que remetent a la figuració: *Tierra de campos* (1962), *La tierra y el hombre* (1962) (**figs. 17 i 18**). En aquest període de transició treballa

¹²³ Ídem. Vídeo: 1:05:45

¹²⁴ Ídem. Vídeo: 1:04:00

¹²⁵ Ídem. Vídeo: 1:04:08

¹²⁶ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 125

¹²⁷ Tusell, Javier. (2002). *Entrevista a Martín Chirino: en el tiempo de El Paso*. Madrid, Centro Cultural de la Villa. p. 1

¹²⁸ TEA. (2024). Vídeo: min. 00:25:17

¹²⁹ Fernández Orgaz, Laura. (2003). p. 245

¹³⁰ Ídem

amb diferents teles i sovint les atravessa, o bé deixa entreveure els forats del teixit¹³¹. Poc a poc, les creacions de l'artista anirant insinuant faccions humanes, elements antropomòrfics que es confonen amb màquines (**fig 19**). Aquesta etapa, anomenada *El hombre y el campo*, és un preludi a la següent: *El hombre y la ciudad*¹³².

Manolo Conde, un crític associat a El Paso, fa un comentari sobre aquesta oscil·lació estilística posterior a l'informalisme rigorós: "ha passat de l'estricta abstracció a una forma de pintura molt sensible sense tema concret, però que ens dona l'eco d'unes possibles formes naturals, inscrites en un espai distribuït a la manera dels artistes extremo-orientals, de puresa i serenitat"¹³³. Altre vegada cal prestar especial atenció a l'ús del llenguatge i qüestionar l'ús dels mots 'puresa' i 'serenitat', emprats únicament al parlar de la producció artística d'una dona.

Amb tot, és adient introduir la qüestió de l'evolució de la seva firma. L'artista alacantina firma com a *Juana Francés* o *Juana Concepción Francés* durant la seva primera etapa figurativa. En treballar l'abstracció i entrar en contacte amb El Paso comença a firmar com a *J. Francés*¹³⁴. Isabel Tejeda interpreta aquest fet com a un sacrifici necessari per a que es valori la seva obra, una manera d'equiparar-la a les produccions dels seus companys i evitar una discriminació directa¹³⁵. Els quadres informalistes de Juana Francés són ombrívols, forts i rebels; un fet difícil d'acceptar per els crítics del moment. Francisco Farreras, íntim amic de l'artista, va dir, amb intenció d'elogiar: "res no podia fer pensar que darrere d'aquesta força expressiva i plàstica, d'aquestes potents composicions fetes amb pintura i sorra, hi hagués una presència eminentment femenina"¹³⁶. L'evolució en la seva firma demostra una voluntat de ser considerada com a artista abans que com a dona. Això es pot contradir amb les necessitats actuals de la revisió feminista de la història de l'art, però fou la voluntat professional de Francés al llarg de la seva carrera. Vol evitar els prejudicis de ser una dona artista, evitar estar eternament lligada a consideracions com les de Manolo Conde, una feminitat sense força expressiva. El crític Juan Eduardo Cirlot, defensor i teòric de l'informalisme, tan sols dedica dues línies a la producció de Francés al seu assaig de 1959¹³⁷. Sens dubte, el fet d'irrompre en el panorama d'avantguarda del moment va suposar quelcom divers per a Francés que per als seus companys. La brusca expulsió de El Paso n'és la prova irrefutable.

¹³¹ Fernández Orgaz, Laura. (2003). p. 243

¹³² Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 127

¹³³ Muñoz López, Pilar. (2003). *Mujeres españolas en las artes plásticas : pintura y escultura*. Madrid. Síntesis. p. 259

¹³⁴ TEA. (2024). Vídeo: 00:55:44

¹³⁵ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 123

¹³⁶ Farreras Ricart, Francisco. (1995). *Juana Francés 1924 - 1990. Exposición Homenaje*. Alacant, Ajuntament d'Alacant. p. 10

¹³⁷ Cirlot, Juan Eduardo. (1959). *El Informalismo*. Barcelona. Omega. p.5

3.4. Superació

Retorn a l'Antropos (1962 - 1980)

Els anys 60 a Espanya són un període de canvis socials significatius. El creixement econòmic provoca un ràpid desenvolupament del país i configura un nou imaginari: la societat de consum, els medis de comunicació de masses, el boom de turisme i la construcció i les noves tecnologies. Molts artistes superen poc a poc l'existencialisme de posguerra i es centren en aquestes noves problemàtiques. A partir de l'any 1962, Juana Francés desenvolupa un retorn a la figuració. Traspasa de nou la barrera entre el món real i l'irreal, trenca la fràgil imatge de l'avantguarda espanyola i es dedica a una experimentació que es desmarca parcialment de les premises informalistes. En aquest moment comença a treballar la sèrie anomenada *El hombre y la ciudad*. Respecte a la seva evolució lingüística, Francés comenta: “una nova manera de veure a l'home fa que apareguin en les meves obres insinuacions que poden suggerir caps humans”¹³⁸.

L'artista es centra en una expressió cruda de la realitat i abandona la ambigüitat de la paradoxa abstracta¹³⁹. Aquesta desviació, segons Popovici, respòn a un desig de abordar problemes que els informalistes no acaben de posar en denúncia amb les seves parets foradades. Parla dels problemes humans en una societat on tot està arxivat, numerat i classificat¹⁴⁰: una societat que cosifica a l'individu, crea categories estàtiques i constreu la llibertat i la creativitat. L'amic de l'artista continua dient que “es tracta d'una inclinació d'instint antropocèntric, es centra en la condició humana com a punt de referència de màxima tensió”¹⁴¹. Isabel Tejeda afegeix un altre agent de canvi: el jo personal es desplaça i adquireix un caràcter col·lectiu, un cert compromís social¹⁴². La mirada interior es trasllada a l'entorn, sobre al context i a la condició humana. Aquest fet justifica la necessitat d'incloure referències figuratives i elements extrapictòrics a les seves obres; el sisme situacional ho requereix. L'artista parla d'escenaris desoladors, d'espais que limiten i encasellen a l'ésser humà, de construccions urbanes despallades de tot rastre vital. Dionisio Gázquez parla d'un contingut crític no explícit, una denúncia ambigua, oberta a diferents capes i interpretacions¹⁴³.

Per descomptat, *El hombre y la ciudad* no és l'etapa més escaient en relació als objectius d'aquest escrit, doncs es desmarca del fenomen informalista i del context de posguerra. Dit això, Juana Francés li dedica vint anys de la seva vida. Natalia Molinos Navarro considera que és el període creatiu més rellevant de l'artista, i denuncia que les institucions sovint es fixin només en les seves obres abstractes¹⁴⁴. És evident que la conjunció de la humanitat amb la societat moderna preocupa molt a la nostra artista. D'altra banda, la soledat i la impossibilitat comunicativa són conceptes ja presents a les seves obres primerenques, defineixen considerablement la personalitat de l'artista.

¹³⁸ Fernández Orgaz, Laura. (2003). p. 245

¹³⁹ Popovici, Cirilo (1976). p.36

¹⁴⁰ Ídem

¹⁴¹ Ídem

¹⁴² Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 127

¹⁴³ Gázquez, Dionisio. (2000). p. 4

¹⁴⁴ TEA. (2024). Vídeo: 00:55:02

En els rostres desnaturalitzats de Francés, hi veiem éssers humans en procés de convertir-se en màquines. Aquests pseudo-robots sovint encarnen les personalitats masculines de les elits dirigents o del món de la cultura, representats com a robots o pseudo-vehicles: *El despacho del jefe* (1964) (**fig. 20**), *Comunidad de propietarios, apartamentos y locales* (1966) (**fig. 21**), *Presidentes de Consejo* (1978) (**fig. 22**). No triga en ampliar la paleta de color, un fet que l'artista relaciona amb el sentit de l'humor - un tractament irònic de les preocupacions contemporànies¹⁴⁵. D'altra banda, manté amb alguns aspectes lligats al llenguatge de l'art informal: el tatxisme, el gust per la textura, els elements extrapictòrics - continua afegint materials de la construcció i comença a incloure peces d'electrodomèstics i objectes del nou consumisme: rellotges vells, cables, radios, telèfons, ulleres... etc). Un altre recurs persistent és la geometrització del fons pictòric. L'artista crea una sort de requadres, caixes o finestres que encasellen i aïllen als rostres mecanitzats (**figs. 23, 24 i 25**).

Al 1976, a la Sala de la Dirección General del Patrimonio Artístico de Madrid, Francés exposa per primera vegada un seguit d'obres gairebé escultòriques - descrites com a 'petits teatres amb llum' però que en realitat són instal·lacions¹⁴⁶. Aquestes peces són una evolució natural de *El hombre y la ciudad*, una sèrie que Laura Fernández Orgaz anomena *Torres-Participación*¹⁴⁷ (**figs. 26 i 27**). Per a Natalia Molinos Navarro, la mostra de 1976 fou importantíssima en la trajectòria de l'artista, un esdeveniment que la va acabar de consagrar com a artista¹⁴⁸. Les torres de comunicació configuren un paisatge urbà reticulat, dividit en caselles que impedeixen als residents relacionar-se entre ells. L'humanitat va perdent els seus fonaments emocionals; els grans executius i consellers esdevenen part d'un engranatge inanimat. Al 1983, el pintor i crític Eduardo Westerdahl brinda unes paraules a aquest període creatiu de l'artista, en motiu d'una mostra que li dedica a la Fundació Calouste Gulbenkian de Lisboa:

*Juana Francés llama a estos escenarios ventanas [...]. Ventanas de un edificio mágico que dan a interiores de soledad. Y dentro de este sobrio recinto funcional, enclausurado en esta caja, habita un extraño personaje. Atención, que marco o ventana se van a convertir, como por arte de magia, en un espejo de nosotros mismos.*¹⁴⁹

Sens dubte, Juana Francés no s'atura en la puresa de l'informalisme matèric i ombrívol dels seus companys de El Paso. Precisament s'allunya de les experiències dels seus coetanis, que en aquest moment ja gaudeixen de lloances a nivell internacional. Aquesta tercera etapa creativa suposa una desvinculació definitiva i una impossibilitat de comparació.

Com he explicat, els crítics han emprat nomenclatures variades per separar i interpretar les quatre fases creatives de Juana Francés. A propòsit d'aquest fet, Agustín Pérez Rubio - entrevistat al catàleg d'exposició de la Galeria Mayoral al 2020 - fa una proposta lingüística

¹⁴⁵ TEA. (2024). Vídeo: 00:38:07

¹⁴⁶ Ídem. Vídeo: 00:35:10

¹⁴⁷ Fernández Orgaz, Laura. (2003). p. 251

¹⁴⁸ TEA. (2024). Vídeo: 00:35:40

¹⁴⁹ Westerdahl, Eduardo. (1983). *La muerte del humanismo. Juana Francés*. Palau Solleric. Palma de Mallorca. p. 9

que trobo adient analitzar. Parla de la primera etapa figurativa de Juana Francés com a “període de submissió”¹⁵⁰, en tant que es limita a fer retrats figuratius de caire familiar - que tradicionalment configuren les possibilitats creatives d’una dona artista durant el franquisme. La segona etapa, de producció abstracta, es correspon amb un “període d’identificació”¹⁵¹, ja que lluita per situar-se al mateix nivell que la resta d’exponents de El Paso i ser elogiada per les mateixes aptituds i solucions formals. L’etapa en qüestió, de retorn a la figuració, seria doncs un “període de la diferència”¹⁵², de definitiva desconexió del fet masculí. La interpretació de Pérez Rubio, tot i formular-se aparentment sota les premises d’una perspectiva feminista¹⁵³, resulta problemàtica i reduccionista. El vocabulari emprat per descriure les etapes creatives de l’artista deixa entendre que el seu esdevenir professional només cobra sentit quan es posa en relació amb la producció puntual dels seus companys. Es injust declarar que l’artista es troba sotmesa al seu entorn en una primera etapa, en comptes de prendre en consideració la seva evolució personal, les seves fases de renovació i experimentació artística. Tot i no firmar les obres abstractes amb el seu nom de pila, és incorrecte insinuar que Francés pretengui imitar el fet masculí o que es limiti a seguir les seves premises amb l’objectiu de rebre elogis. Finalment, parlar de ‘període de la diferència’ implica que la carrera professional de l’artista es configura únicament a partir del seu contacte amb el col·lectiu madrileny. En definitiva, considero que cal una revisió del llenguatge aplicat al comentari de Pérez Rubio, doncs els mots en qüestió mai haurien estat emprats per descriure la trajectòria artística d’un home.

Durant els anys setanta, Espanya experimenta la fi del règim franquista i la transició democràtica. El creixement econòmic i el canvi de govern duen a una proliferació de les institucions culturals i una creixent voluntat de valorar als artistes de l’avantguarda espanyola. Sorgeixen diversos estudis feministes que impulsen una revisió de les dones pioneres en la història de l’art. Per desgràcia aquests avenços arriben tard a Espanya, i tendeixen a negligir a les artistes encara actives. Durant aquests anys, Juana Francés escriu un assaig titulat *Siempre auestas conmigo misma*. En el text, exposa el seu patiment intern, una amargura existencial davant la realitat política: “Estamos atrapados y hay que seguir, pero... ¿cómo se hace? La lucha pequeña de cada día. Cada uno con lo suyo, con lo único que se cree capaz. Así seguir hasta el fin”¹⁵⁴. Natalia Molinos Navarro hi interpreta un sentiment de decepció davant la desigualtat mediàtica i comercial entre l’artista i el seu marit, a qui li arriben molts més encàrrecs¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 134

¹⁵¹ Ídem

¹⁵² Ídem

¹⁵³ Ídem

¹⁵⁴ Francés, Juana (1979). *Escribe e ilustra: Juana Francés: Siempre auestas conmigo misma*. Madrid. Galería Juan Gris

¹⁵⁵ TEA. (2024). Vídeo: 00:44:40

3.5. Experimentació

Fons submarins i cometes (1980 - 1990)

A partir de l'any 1980 es consolida l'últim període estilístic de Juana Francés. Es parla sovint d'un últim retorn a l'abstracció, però en realitat manté un cert lligam amb la figuració, un nou repertori format per imatges còsmiques i submarines. L'artista recupera el paper com a suport; potser per aquest fet les institucions i els col·leccionistes no s'han interessat mai per les produccions dels seus últims anys, considerades banals o inferiors a la resta¹⁵⁶. Primer treballa en petit format, però vers l'any 1985 es decanta novament per les obres de grans dimensions. És al 1985 quan mor Pablo Serrano. Natalia Molinos considera que ambdós fets estan relacionats: amb la mort del seu marit, l'artista manifesta un retorn al gran format i a la gestualitat passional, fruit d'una nova necessitat de catàrsis¹⁵⁷, un voler cansar-se treballant per expiar el dolor. Perdre'l va ser molt dur per Juana, no van tenir mai fills; sempre deien que eren marit i muller, fill i filla, pare i mare, nòvio i novia¹⁵⁸. Tot i la diferència d'edat, Juana només dura cinc anys sense ell. Considero que aquesta darrera etapa és un retorn a la intensitat del seu període informalista però amb un rerefons més poètic i espiritual. Tot i la desoladora pèrdua que pateix l'artista, Laura Fernández Orgaz hi veu en aquestes obres un emocionant component de vitalitat, una voluntat de deixar enrere l'esclavitud provocada per la societat de consum; "és com si el món s'hagués tornat un lloc més amable"¹⁵⁹. Els fons marins i els paisatges còsmics són una última exploració metafísica del seu interior, alhora que una prova del seu constant anhel d'experimentació i una voluntat de deixar enrere la tragèdia. Dionisio Gázquez parla d'unes "forces primigènies del cosmos que mouen el cicle constant de vida-mort"¹⁶⁰.

Durant aquesta última època, Francés fa servir la pintura gouache i sotmet el suport a rentats reiterats. En algunes obres el paper es dissol del tot i tan sols resta el transfer sobre la fusta (**fig. 28**). S'interessa pels efectes òptics i el funcionament de la retina, quelcom que podem relacionar amb el seu interès juvenil pels impressionistes francesos. Treballa sobre fustes curvades; la deformació del suport emula la sensació d'estar mirant el fons del mar o el cel en moviment¹⁶¹ (**fig. 29**). Torna als colors vius i no deixa d'experimentar amb els materials, les textures i els efectes inèdits que provoquen els dissolvents (**figs. 30 i 31**). També experimenta sobre lli sense preparar, que permet un nou repertori de textures i possibilitats de forats. Els espais buits, allò 'no pintat' o esborrat adquireix un nou significat en aquest període, i és alhora un tret distintiu de l'art contemporani. Algunes d'aquestes peces semblen inacabades, dominades per les retícules del teixit de lli. Ho veiem clarament en la seva última obra documentada, sense títol, del 1990 (**fig. 32**).

L'última mostra en vida de Francés fou a la Galería Juana Mordó de Madrid l'any 1986¹⁶². Aquest mateix any, l'autor i Premi Nobel espanyol Camilo José Cela li dedica unes paraules

¹⁵⁶ Castells, Rosa Maria. (2007). *El legado de Juana Francés en Alicante*. Revista El Salt. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Diputación Provincial, 13. p. 48

¹⁵⁷ TEA. (2024). Vídeo: 00:49: 25

¹⁵⁸ Ídem. Vídeo: 00:49: 53

¹⁵⁹ Fernández Orgaz, Laura. (2003). p. 252

¹⁶⁰ Gázquez, Dionisio. (2000). p. 5

¹⁶¹ TEA. (2024). Vídeo: 00:47:30

¹⁶² Ídem. Vídeo: 00:49:00

a l'artista, que sintonitzen a la perfecció amb la naturalesa emocional del seu últim període creatiu:

*Juana Francés tiene el raro talento de acertar con la representación concreta de las nociones abstractas – el dolor, la rebeldía y la ausencia – y en sus lienzos flota, como en la mar inmensa y dramática que ignora todas las fronteras, el sentimiento de que el universo se va creando a medida que, un pie tras otro, vamos trazando el sendero que lo cruza de lado a lado.*¹⁶³

Juana Francés mor d'un infart el 9 de març de 1990, als 62 anys. La seva assistenta la troba a la banyera del seu apartament de Madrid. Els diaris espanyols més importants publiquen sobre la seva mort, El País l'anomena *Una Mujer en El Paso*¹⁶⁴. L'artista dona el volum total de la seva obra als fons patrimonials públics de quatre ciutats espanyoles amb les que mantenia un vincle sentimental: Saragossa, Madrid, València i Alacant¹⁶⁵. Doncs, avui en dia es conserva el seu llegat a la Fundació Pablo Serrano, al Museu Reina Sofia, al Museu d'Art Contemporani d'Alacant i a l'Institut Valencià d'Art Modern. La seva herència posa de manifest la seva llarga i prodigiosa trajectòria, marcada per un incessable apetit per l'experimentació.

En els últims anys, els centres de Saragossa, València i Alacant han dut a terme algunes mostres individuals dedicades a l'artista; el Museu Reina Sofia encara no s'hi ha aventurat. Al gener 2019, el IAACC Pablo Serrano organitza una petita exposició commemorativa: *Juana Francés. Una voluntad investigadora*¹⁶⁶, comissariada per Maria Pilar Sancet Bueno. Aquest homenatge incentiva un renovat interès per l'obra de l'artista. Al 2020, com ja he mencionat, la Galeria Mayoral de Barcelona organitza la primera mostra monogràfica dedicada a l'època informalista de l'artista, dirigida a un públic més internacional: *Juana Francés. Informalism Was Also Female*¹⁶⁷. Al catàleg d'exposició diuen: “després de les exposicions organitzades sobre Manolo Millares, Antonio Saura o Antoni Tàpies, recuperem una artista, dona, que fou membre fundador del grup El Paso, l'obra de la qual creiem que mereix ser reivindicada”¹⁶⁸. Al 2022, el Museo Thyssen de Màlaga presenta *Juana Francés. Antología íntima*¹⁶⁹, una mostra en col·laboració amb el MACA d'Alacant, que inclou obres inèdites de l'artista dels anys 1957 - 1985. (1957-1985). l'IVAM és segurament la institució més compromesa amb la recuperació de la memòria de Juana Francés. La seu del museu a Alcoi (Alacant) organitza al 2023 una important exhibició amb més de cent obres i documents referits a l'artista¹⁷⁰. Desde l'any passat, la seu principal de l'IVAM ha dut a terme diversos cicles, conferències i catàlegs dedicats a la pintora alacantina. Actualment, Natalia

¹⁶³ Cela, Camilo José. (1986). *Juana Francés*. Palau Soler i Ric. Palma de Mallorca. p. 8

¹⁶⁴ Document projectat a: TEA Tenerife Espacio de las Artes. (2024). Vídeo: 00:54:00

¹⁶⁵ Castells, Rosa Maria. (2007). p. 46

¹⁶⁶ IAACC (Gener de 2019). *Colección Juana Francés. Exposición*. Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano. Consultat el 2 de juliol de 2024. <https://iaacc.es/2019-2/>

¹⁶⁷ Llorens, Tomàs (Gener de 2020). *Juana Francés. Informalism Was Also Female*. Galeria Mayoral. Consultat el 2 de juliol de 2024.

<https://galeriamayoral.com/exhibitions/38-juana-frances-informalism-was-also-female-barcelona/>

¹⁶⁸ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 113

¹⁶⁹ Castells, Rosa Maria (Març de 2022). *Juana Francés. Antología íntima*. Museo Carmen Thyssen Málaga. Consultat el 2 de juliol de 2024. <https://carmenthyssenmalaga.org/exposicion/juana-frances>

¹⁷⁰ IVAM (Febrer de 2023). *El IVAM Alcoi presenta la exposición Juana Francés, 2023*. Instituto Valenciano de Arte Moderno Centro Julio González. Consultat el 2 de juliol de 2024. <https://ivam.es/es/noticias/el-ivam-alcoi-presenta-la-exposicion-juana-frances/>

Molinos Navarro es troba en procés d'elaborar un catàleg digital complet i un documental biogràfic sobre Juana Francés, en col.laboració amb María Pilar Sancet Bueno i Isabel Tejeda¹⁷¹. Tanmateix, el projecte es troba temporalment aturat per falta de fons. També revela al públic que l'IVAM es troba en procés de preparació d'una mostra dedicada exclusivament al primer període figuratiu de l'artista,¹⁷². L'herència de Juana Francés posa de manifest la seva llarga i prodigiosa trajectòria, quatre dècades de creació, marcades per per un incessable desig d'experimentació. Per sort, sembla que recentment la seva figura ha despertat un interès en les institucions del nostre país, una voluntat d'estudiar la totalitat de la seva trajectòria estilística per situar-la merescudament dins del relat historicoartístic del segle XX a Espanya.

¹⁷¹ TEA. (2024). Vídeo: 00:58:30

¹⁷² Ídem. Vídeo: 00:59:27

CONCLUSIONS

Resulta injust i reduccionista parlar de condicionaments d'època quan s'investiga la carència de dones artistes lligades a l'art informal. De res serveix culpar al moviment informalista o tractar de responsabilitzar als artistes nord-americans d'una contaminació masculista de l'art transgressor. L'objectiu d'aquest escrit ha estat desvelar i desmuntar els diferents mecanismes que han lligat tant fermament la creació d'avanguardia amb l'essència masculina, un patró que s'intensifica després de la Segona Guerra Mundial. Aquest paradigma esdevé una paradoxa, doncs pretén una transgressió total mentre es nodreix de sistemes mil·lenaris d'opressió, un d'ells el patriarcat. Les aportacions de Linda Nochlin són aplicables a l'actual revisió de les avantguardes històriques, marcades per una assimetria d'oportunitats i de visibilització entre els homes i les dones artistes.

Al context de postguerra, les adversitats amb les que es troben les dones artistes d'avanguardia semblen naturalitzar-se i posar en qüestió la seva rellevància i les seves capacitats, un fet que atempta contra la seva fortuna crítica. Per aquest motiu resulta enriquidor oferir matisos que ajudin a relativitzar la idea d'un art viril transgressor, radical, destructiu i completament inèdit. Històricament, l'art fet per dones ha estat delimitat per un llistat d'adjectius inequívocs, una sèrie de valors que semblen no poder-se desvincular de l'essència femenina: puresa, delicadesa, sensualitat, naturalitat... un art figuratiu que tendeix al paisatge, al retrat i al bodegó. Aquesta creença allunya forçosament a la dona creadora de la possibilitat de produir un art incendiari, abstracte, matèric, gestual, violent, passional, existencialista.

Amb l'ascensió del franquisme les estructures d'opressió es multipliquen. Per al règim, la dona és invisible, servicial, dedicada a la família i a l'àmbit domèstic. Doncs, les dones artistes de la postguerra espanyola desafien tots i cadascun dels paràmetres imposats; han d'obrir-se camí en un sector social creat i enfocat per als homes. Aquelles que experimenten amb els llenguatges d'avanguardia, a més, encarnen un claríssim desviament, un dany colateral a la genialitat viril del mite espanyolista, quelcom que suposa gairebé una amenaça. El mite de l'artista afligit adquireix a Espanya un component nacional específic, un fort vincle amb la tradició, la història, la religió, la raça i l'imaginari tràgic espanyolista. Aquest llistat de valors funcionen com una marca identitària d'orgull al context nacional i configuren una imatge exòtica atractiva per al mercat internacional. *El Paso* és segurament el col·lectiu que millor encarna aquesta dualitat, considerat un emblema internacional de l'art matèric i l'abstracció informalista. Artistes com Antonio Saura, Manuel Millares i Rafael Canogar han adquirit una fama arreu del món que sembla amplificar-se amb el pas del temps. Alhora, la mitificació d'aquestes grans figures ha fet minvar la importància de la paradoxa intrínseca al seu èxit professional. El triomf absolut del seu talent creatiu no hauria estat possible d'haver-se tractat d'un col·lectiu veritablement democràtic i oposat a les autoritats del moment. En cap cas he procurat qüestionar la seva rellevància artística, però sí revisar les condicions que els dugueren a l'èxit i les raons de la desaparitat.

Juana Francés és l'excepció que confirma la regla, una creadora independent amb un talent i una trajectòria professionals equiparables als seus coetanis. L'inici de la seva carrera la situa al capdavant de l'avanguardia espanyola, participa a la Bienal de Venècia i a

exposicions internacionals al Guggenheim de Nova York i al Tate de Londres¹⁷³. Tanmateix, resta infravalorada en el seu context i la seva figura cau en l'oblit després de la seva mort. Hi han diversos documents bibliogràfics referits a l'informalisme espanyol i al grup *El Paso*, on ni tan sols se la menciona¹⁷⁴. Francés va tenir un rol decisiu en la fundació del col·lectiu d'avantguarda i en fou expulsada mesos més tard. Cal cuidar l'ús del llenguatge emprat a l'hora de parlar d'aquest polèmic incident: són masses les publicacions que insinuen que el talent de Francés era insuficient i que no complia les exigències que dictava el grup¹⁷⁵. L'investigació de Natalia Molinos Navarro demostra que alguns membres del grup es sentien amenaçats per la seva presència¹⁷⁶. Tot i seguir creant de manera independent, la reputació de Francés queda tacada per aquesta desafortunada exclusió, és condemnada a passar a la història com "la dona de", una artista menor¹⁷⁷.

Juana Francés va ser una artista inquieta, apasionada, decidida i valenta, que va haver de lluitar per fer-se camí al món de l'art espanyol de mitjans de segle, profundament masclista i elitista. Va ser una de les poques dones de la seva època en cursar una carrera d'arts plàstiques i arribar a tenir visibilitat dins l'estricta panorama d'avantguarda. La seva trajectòria estilística atravesava reiteradament la línia divisòria entre abstracció i figuració. Els seus impulsos creatius variaven amb el pas del temps, i també ho fan les seves preocupacions i les seves solucions formals: no es cenyeix en cap moment a una determinada tendència. No deixa mai d'experimentar amb les propietats de la matèria, algunes de les seves tècniques s'avançen a artistes com Alberto Burri, Modest Cuixart o Jasper Jones¹⁷⁸.

La figura de Juana Francés curtcircuita el registre de l'art d'avantguarda espanyol i hi introdueix una anomalia que es fa insuportable per alguns dels seus col·legues i crítics del moment¹⁷⁹. La seva producció preval dins del context d'un masclisme sistèmic, i tanmateix la seva memòria ha patit la negligència pròpia del discurs hegemònic de la història de l'art. Francés reivindica ser tractada com a artista i no com a dona artista, potser sense adonar-se'n que la seva identitat professional xoca frontalment amb el paràmetre artístic establert a la seva època. Després de la seva mort, el llegat de l'artista comença a patir una paulatina desaparició, tot i la seva audaç estratègia per a repartir-lo entre diverses institucions. En els darrers anys, per sort, s'ha donat un creixent interès en la seva obra i en les injustícies que ha patit la seva fortuna crítica. Encara que ho pugui semblar, Juana Francés no estava sola. Durant el franquisme, van haver-hi altre artistes pioneres que malauradament van ser relegades a la seva funció de mares i esposes, figures que cal revisar i honrar degudament.

¹⁷³ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 131

¹⁷⁴ Loc. Cit.

¹⁷⁵ Fernández Alonso, Andrea. (2008). p. 103

¹⁷⁶ TEA. (2024). Vídeo: 1:03:33

¹⁷⁷ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 132

¹⁷⁸ Fernández Orgaz, Laura. (2003). p. 244

¹⁷⁹ Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). p. 133

BIBLIOGRAFIA

Calvo Serraller, Francisco. (1988). *Del futuro al pasado : vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid. Alianza.

Castells, Rosa Maria. (2007). *El legado de Juana Francés en Alicante*. Revista El Salt. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Diputación Provincial, 13. pp. 46-49.

Cela, Camilo José. (1986). *Juana Francés*. Palma de Mallorca. Palau Solleric.

Cirlot, Juan Eduardo. (1959). *El Informalismo*. Barcelona. Omega.

Cirlot, Lourdes. (1983). *La pintura informal en Cataluña: 1951-1970*. Barcelona. Anthropos.

Cordero Reiman, K. and Sáenz, I. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, DF: Universidad Iberoamericana. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.

De Castro Arines, José. (1957). *Las exposiciones: Grupo 'El Paso'*. Madrid. Informaciones.

Díaz Sánchez, Julián. (2000). *El Triunfo del informalismo : la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Metáforas del Movimiento Moderno. Universidad Autónoma de Madrid.

Elkins, James. (1955). *Stories of Art*. New York. Routledge.

Farreras Ricart, Francisco. (1995). *Juana Francés 1924 - 1990. Exposición Homenaje*. Ayuntamiento de Alicante.

Fernández Alonso, Andrea. (2008). *Cuando la esencia es masculina : género y sexo en el informalismo y expresionismo abstracto*. Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer.

Fernández Orgaz, Laura. (2003). *Acerca de Juana Francés*. Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, 16. pp 233 - 252. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

Francés, Juana (1979). *Escribe e ilustra: Juana Francés: Siempre auestas conmigo misma*. Madrid. Galería Juan Gris.

Gázquez, Dionisio. (2000). *Juana Francés, una aproximación a su universo plástico*. Colecciones Municipales. Patrimonio de la ciudad de Alicante. Patronato Municipal de Cultura. pp 203- 223. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

Giménez Ferrer, Alicia. (2022). *Les dones artistes en l'Expressionisme Abstracte nord-americà*. Treball de Final de Grau. Dipòsit de la Universitat de Barcelona.

Greenberg, Clement. 1989. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston. Beacon Press.

Llorens, Tomàs i Llorens, Boye. (2020). *Juana Francés: Informalism was also female*. Barcelona. Galería Mayoral, catàleg d'exposició.

Llorente, Ángel. (1991). *Arte e ideología en la España de la posguerra (1939-1951)*. Madrid, Universidad Complutense.

López Fernández Cao, Marián. (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid. Narcea.

Marzo, José Luis. (1993). *La vanguardia del poder, el poder de la vanguardia: Entrevista a Luis González Robles*. Barcelona. Revista De Calor, pp 1-17.

Molinos Navarro, Natalia i Sancet Bueno, María Pilar. (2012). *Juana Francés. La colección*. IAACC Pablo Serrano, Zaragoza. Catàleg d'exposició. Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos.

Moreno Galván, José María. (1971). *La realidad de España y la realidad de un informalismo español*. Madrid. Papeles de Son Armadans, 37.

Muñoz López, Pilar. (2003). *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*. Madrid. Síntesis.

Nochlin, Linda. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?*. New York. The Art Bulletin, pp 70 - 81.

Perchuk, Andrew and Posner, Helaine. (1995). *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press.

Popovici, Cirilo. (1976). *Artistas españoles contemporáneos: J. Francés*. Madrid. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

Rodríguez Biosca, Esther. (2022). *Confluències poètiques i interculturals en l'obra plàstica de Felícia Fuster: «Plurivisions», 1980-1995*. Tesis Doctoral. Dipòsit Digital de l'Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.

Toussaint, Laurence. (1983). *“El Paso” y el arte abstracto en España*. Madrid. Ediciones Cátedra.

Tusell, Javier. (2002). *Entrevista a Martín Chirino: en el tiempo de El Paso*. Madrid. Centro Cultural de la Villa.

Westerdahl, Eduardo. (1983). *La muerte del humanismo. Juana Francés*. Palau Solleiric. Palma de Mallorca.

WEBGRAFIA

Castells, Rosa Maria (Març de 2022). Juana Francés. Antología íntima. Museo Carmen Thyssen Málaga. Consultat el 2 de juliol de 2024.

<https://carmenthyssenmalaga.org/exposicion/juana-frances>

IAACC (Gener de 2019). *Colección Juana Francés. Exposición*. Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano. Consultat el 2 de juliol de 2024.

<https://iaacc.es/2019-2/>

IVAM (Febrer de 2023). *El IVAM Alcoi presenta la exposición Juana Francés, 2023*. Instituto Valenciano de Arte Moderno Centro Julio González. Consultat el 2 de juliol de 2024. <https://ivam.es/es/noticias/el-ivam-alcoi-presenta-la-exposicion-juana-frances/>

Llorens, Tomàs (Gener de 2020). *Juana Francés. Informalism Was Also Female*. Galería Mayoral. Consultat el 2 de juliol de 2024.

<https://galeriamayoral.com/exhibitions/38-juana-frances-informalism-was-also-female-barcelona/>

TEA Tenerife Espacio de las Artes. (2024). *Conferencia sobre la artista Juana Francés, por Natalia Molinos Navarro* [Vídeo]. Youtube. Consultat el 15 de juliol de 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=k6Yin6BYaXE>

ANNEX

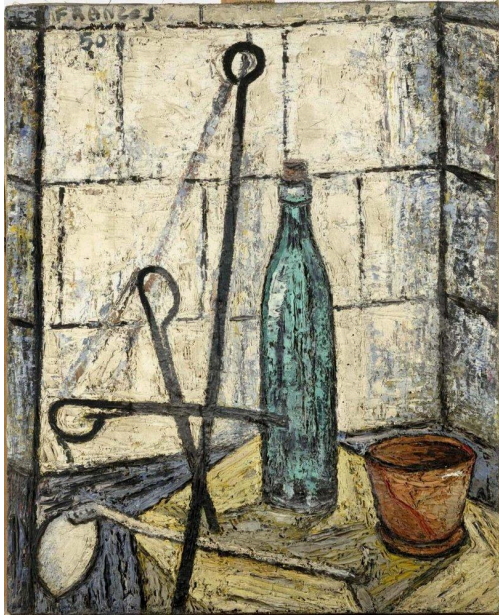


Fig. 1. *Bodegón*. 1950. Oli sobre llenç



Fig. 2. *Maternidad*. 1952. Oli sobre llenç

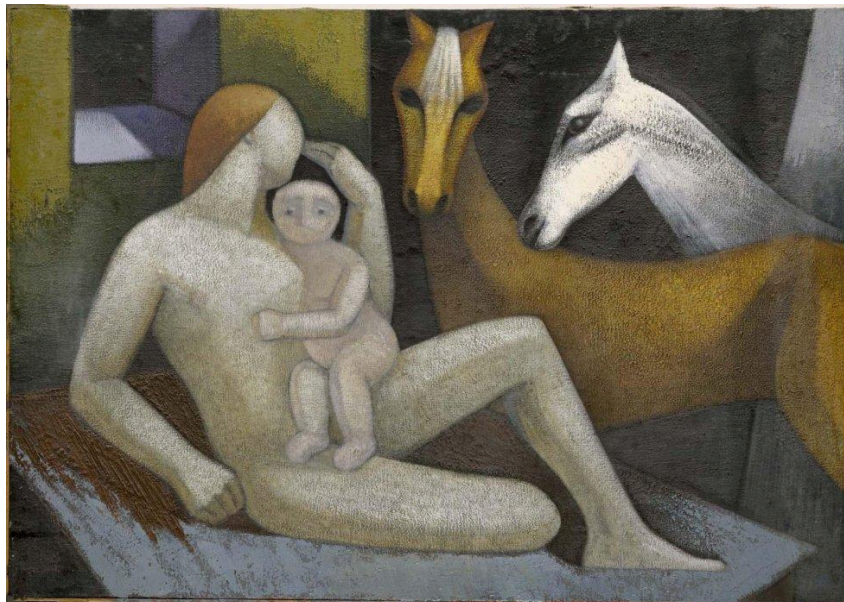


Fig. 3. *Maternidad con caballos*. 1952. Oli sobre llenç



Fig. 4. *Silencio*. 1953. Oli sobre llenç

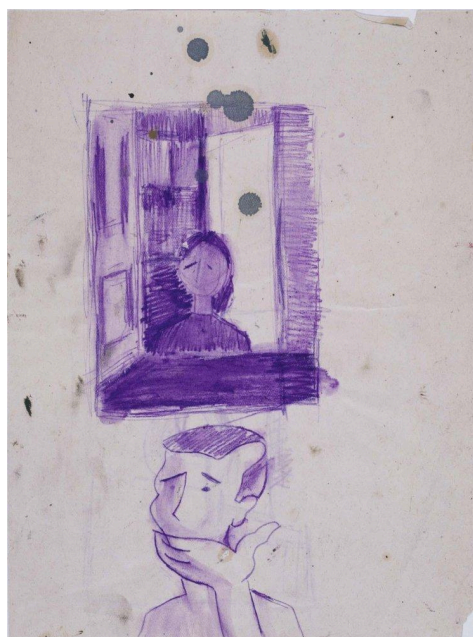


Fig. 5. *Incomunicación*. 1952. Llapis sobre paper



Fig. 6. *Sense títol*. 1955. Oli sobre llenç



Fig. 7. *Composició número 8*. 1958. Oli, sorra i guix sobre llenç



Fig. 8. Juana Francés al seu estudi de Madrid. 1960.

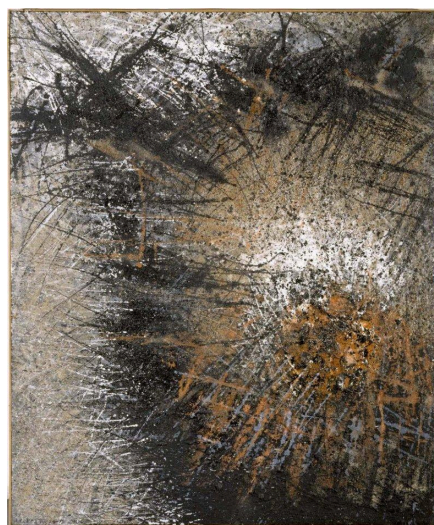


Fig. 9. *Sense títol*. 1959. Oli i terra sobre llenç

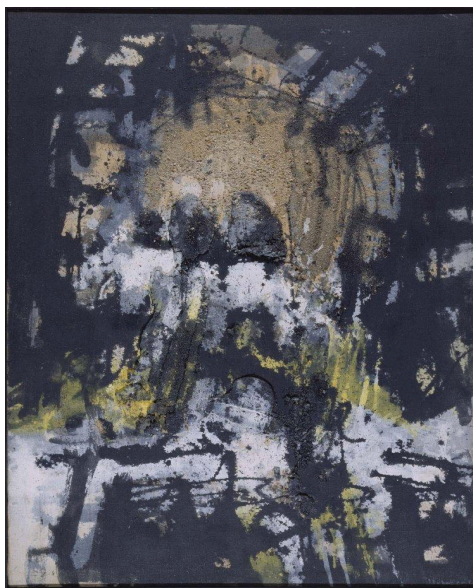


Fig. 10. *Sense títol*. 1959. Acrílic i terra sobre llenç

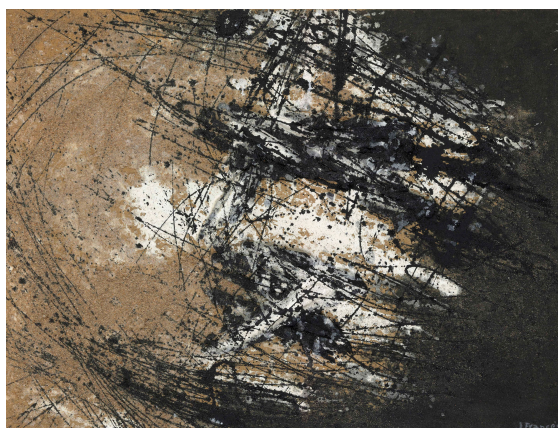


Fig. 11. *Composició número 39*. 1959. Oli i sorra sobre llenç



Fig. 12. Juana Francés i Pablo Serrano al seu estudi. 1961



Fig. 13. Membres de *El Paso* a l'exposició de la Sala Buchholz de Madrid. Abril de 1957



Fig. 14. *Algaiat I*. 1960. Oli i sorra sobre llenç

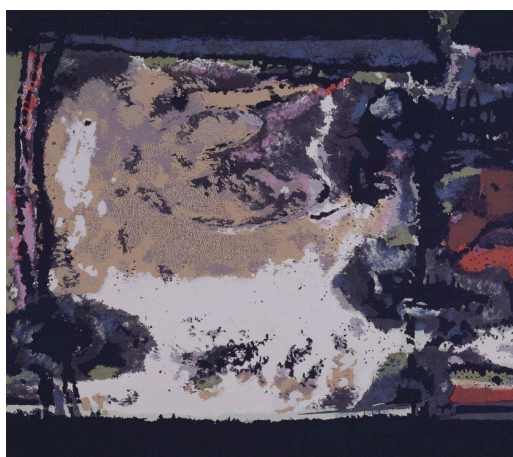


Fig. 15. *Tierra*. 1961. Gouache sobre cartulina

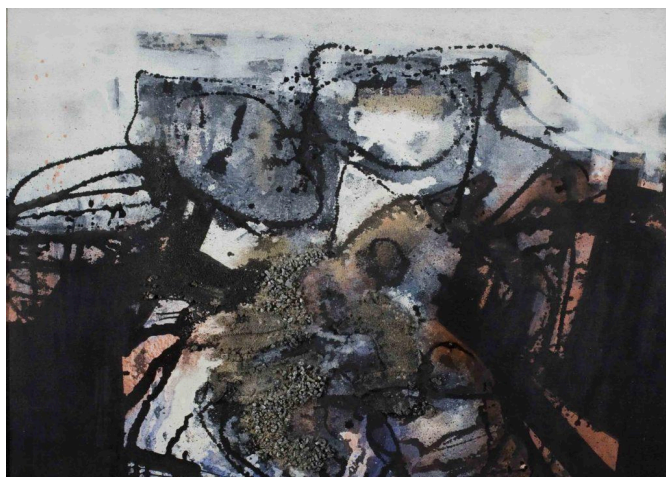


Fig. 12. *Pozo Blanco*. 1962. Oli, sorra i pedres sobre llenç



Fig. 17. *Tierra de Campos*. 1962. Acrílic, terra, maó, vidre i botons sobre llenç



Fig. 18. *La tierra y el hombre*. 1962. Acrílic, sorra, maó, pissarra, vidre i ceràmica sobre llenç

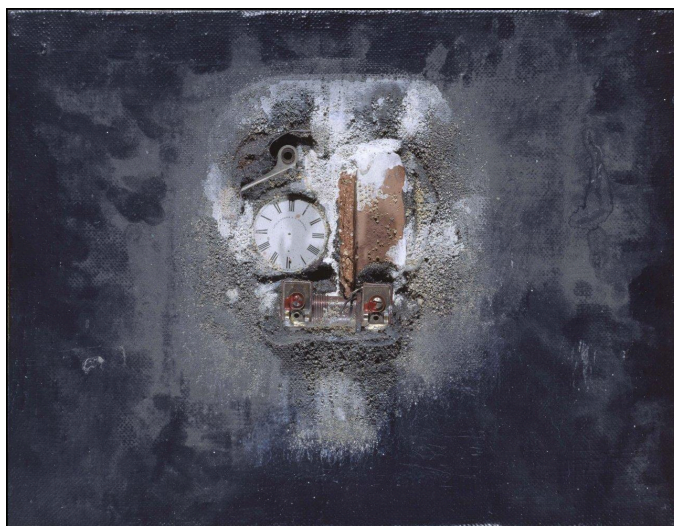


Fig. 19. *Sense títol*. 1962. Acrílic, sorra, maó i objectes trobats sobre llenç

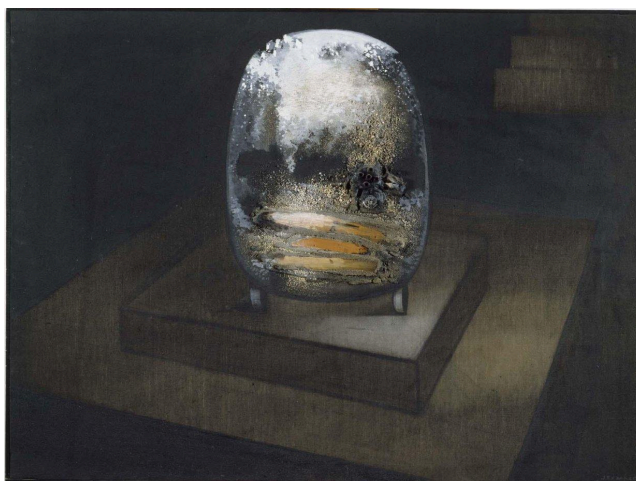


Fig. 20. *El despacho del jefe*. 1964. Acrílic, sorra i objectes trobats sobre llenç



Fig. 21. *Comunidad de propietarios, apartamentos y locales*. 1966. Acrílic, fusta i objectes trobats sobre llenç



Fig. 22. *Presidentes de Consejo*. 1978. Acrílic i objectes trobats sobre lleng



Fig. 23. *Todo dentro de un orden*. 1976. Acrílic sobre lleng

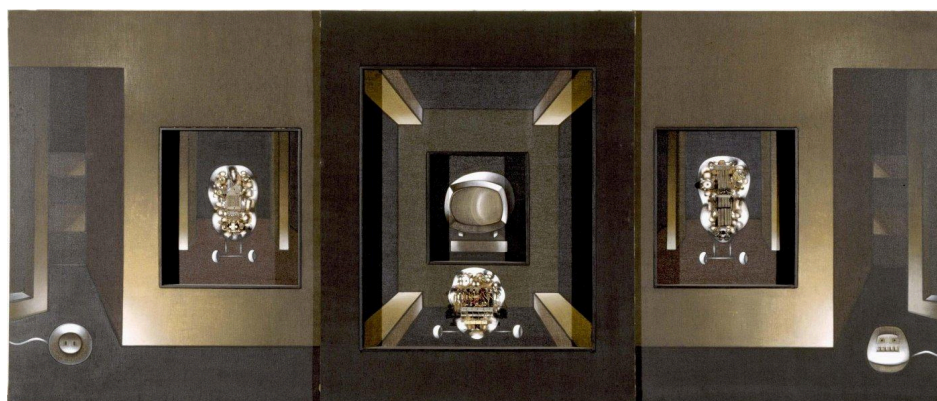


Fig. 24. *Moderador mórbido*. 1976. Acrílic, metall, fil metàl·lic i cable elèctric sobre lleng

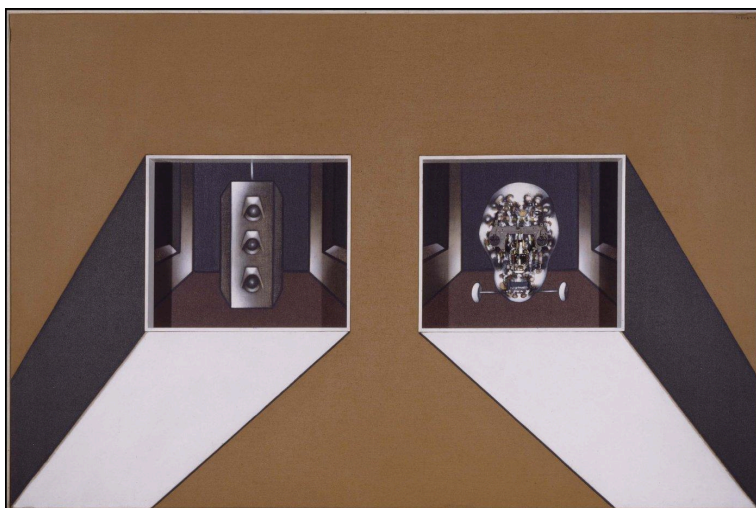


Fig. 25. *Sin límites*. 1976. Acrílic, metall i plàstic sobre llenç i fusta



Fig. 26. *Torre - Participación*. 1974. Oli i elements trobats sobre llenç i fusta



Fig. 27. *Torre - Participación 2*. 1974. Oli i elements trobats sobre llenç i fusta



Fig. 28. *Fondo submarino IX*. 1980. Aquarel·la sobre paper i fusta

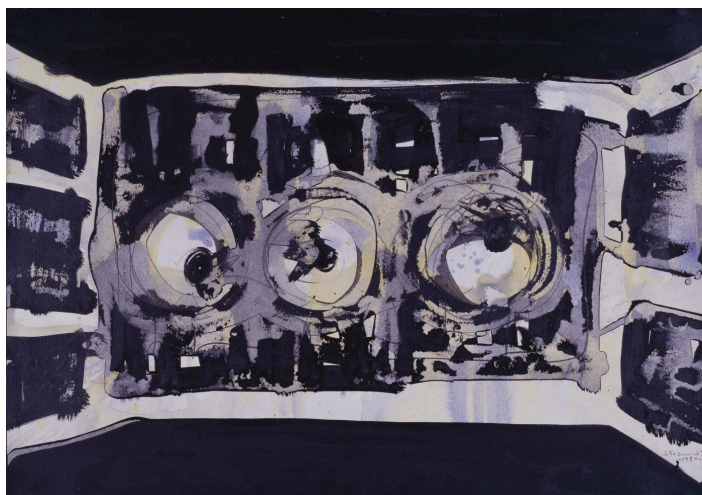


Fig. 29. *Cometa de 3 círculos*. 1980. Aquarel·la i tinta sobre paper



Fig. 30. *Viaje submarino II*. 1985. Aquarel·la i gouache sobre paper

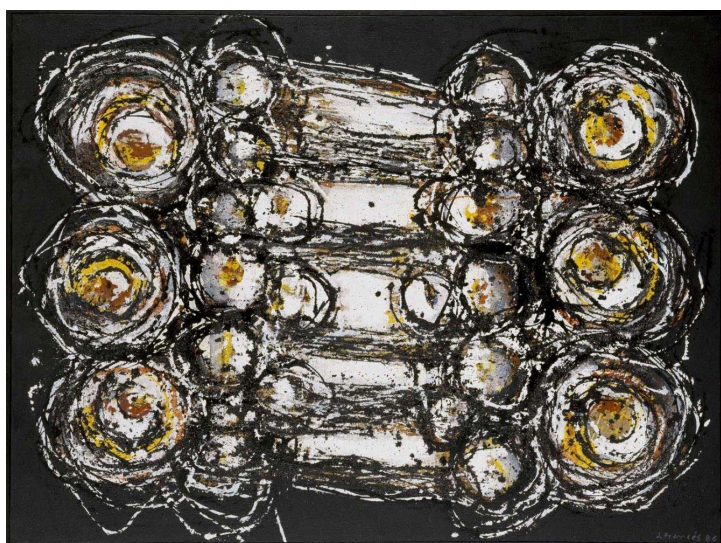


Fig. 31. *La cometa VII*. 1986. Acrílic i sorra sobre llenç



Fig. 32. *Fondo submarino VII*. 1990. Acrílic i terra sobre lli