



**¿Quiénes seremos?
Isabel Oliver**

¿Quiénes seremos?

Isabel Oliver

¿Quiénes seremos?

Isabel Oliver

vilafamés
MACMAC
museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni

**¿Quiénes éramos? ¿Dónde estamos? ¿Quiénes seremos?
según Isabel Oliver**

*Un padre y una madre centauros contemplan a su
hijo, que juega en una playa mediterránea.
El padre se vuelve hacia la madre y le pregunta:
¿debemos decirle que solamente es un mito?
Kostas Axelos (1990)*

La aburrida triple pregunta filosófica, en su formulación habitual –¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?– sugiere la idea de que los seres humanos nos desplazamos en el espacio-tiempo sin desgaste de nuestra mismidad, sin alterar lo que somos sustancialmente; pero, ¿qué pasaría si lo que nos preguntáramos fuera ¿Quiénes éramos? ¿Dónde estamos? ¿Quiénes seremos?, como corresponde a una existencia que se transforma sin cesar como el mudable río heraclítico que excava su sinuoso cauce en la impasible tierra firme. Creo que de eso, en gran medida, va la obra de Isabel Oliver.

Dicen que el ser humano debe gran parte de sus asombrosas capacidades mentales a su imaginación visual, que le permite proyectar imágenes en el pasado y en el futuro, recordando y prediciendo eventos, reales o ficticios. Isabel Oliver tiene la capacidad de organizar su pensamiento en una estructura visual casi lingüística que transmite un significado, una historia revisionada, y el mensaje que mejor permanece en nuestra memoria es el que percibimos, pero no nos han dicho. Su obra está llena de mensajes no dichos pero intuitivos.

La verdad siempre es relativa a un sistema conceptual. Cualquier sistema conceptual es de naturaleza metafórica y, en consecuencia, no hay una verdad objetiva. Contemplando las obras de Isabel Oliver debemos concluir

que la inexistencia de una verdad objetiva no significa rendirse a la subjetividad y la arbitrariedad. Es un error suponer que si no se es objetivista, hay que ser subjetivista radical. Creo que después de estas líneas tan crípticas, propias de un crítico avezado, es necesaria una explicación: la vida, cualquier vida, no es sino una absurda concatenación de actos de fe que, en el mejor de los casos, se apoyan en un acto de fe de mayor aceptación al que hemos denominado realidad; y las obras de Isabel Oliver proporcionan nuevas maneras de estructurar nuestra experiencia, como nuevas *gestalts* experienciales.

Así, estas pinturas plantean una cuestión de racionalidad imaginativa y son un medio de crear nuevas realidades. En cierta manera, es como si utilizaran metáforas como palancas desde las que construir teorías poderosas en las que la realidad, de pronto, se amplía con la metamorfosis de la mirada. Permítanme contar una breve historia a modo de ejemplo:

Se ahorcá a los siete u ocho años. No recordaba la edad exacta, pero seguro que fue antes de la primera comunión, porque en la confesión previa se lo contó todo al cura. Era verano y estaba jugando a ser Robinson Crusoe, subido a una pila de cinco palés de madera bajo la higuera del patio. En las ramas del árbol quedaban restos de la cabaña construida por sus primos con un somier atado con pita. Una de las cuerdas colgaba en una parábola invertida, con ambos cabos atados aún a la precaria estructura. Simulaba remar con una caña mientras se balanceaba sobre la torre de madera como si las olas lo golpearan, hasta que tropezó con una tacha oxidada y al caer se enganchó por el cuello con el cordel, de tal manera que este comenzó a retorcerse, a enrollarse sobre sí mismo, estrangulándolo. Su tía oyó gemidos y llegó a tiempo de sujetarlo por las piernas.

Siempre había sido un niño raro, poco hablador y de los que disfrutaban de la soledad, así que sus padres no terminaron de creerse la teoría del accidente y pensaron que había querido quitarse la vida. Nada más lejos de la realidad, pero en el pueblo comenzaron a llamarle el suicida, fácilmente identificable por la marca de abrasión que perduraría muchos años uniendo sus dos orejas. Al principio se esforzó por contar que todo

era fruto de un tropezón, pero poco a poco se fue dando cuenta de los beneficios que conllevaba su fama. La presión por completar los ejercicios de *Vacaciones Santillana* desapareció, como también los límites en la ingesta de helados, e incluso su abuela se mostró más laxa en el tiempo de espera para evitar un corte de digestión al bañarse. La historia de su vida según los otros no era la suya, pero no estaba mal. Y acabó aceptando su intento de suicidio.

Fin de la historia.¹ Lo que quiero decir es que la relación entre el mundo tal como lo vemos y el mundo tal como lo entendemos está condicionada por el acto de enfatizar algunos detalles para prescindir de otros. Cómo percibimos la vida es parte de nosotros, de nuestros recuerdos, de nuestros proyectos, de nuestros pensamientos. Sin darnos cuenta, conocemos fragmentos de la vida de una persona, creamos una imagen que, aunque no se corresponde completamente con la realidad, existe también. Y quizá sea más real, porque es la percibida. Los innumerables relatos de la vida, como las historias ficcionales son, en todo caso, construcciones. Isabel Oliver hace eso en gran parte de sus obras, construir una historia deseada, una mejor, pero no por ello menos real.

¿Acaso no es eso mejor que no meditar y protestar ante las injusticias de la vida, ni ante su absurdo, ni ante su complejidad y misterio? ¿Es preferible dejarse vivir, dejarse morir y, como los demás, cumplir el señalado deber social? Moisés despedazó las dos Tablas de la Ley de Dios, en la primera versión de los Diez Mandamientos. Entonces consiguió un segundo par, que ayudó a escribir, o algo así. Cuando se construyó el Arca para el santuario, los rabinos cuentan que, con el segundo par de tablas, fueron colocados en el arca sagrada también los pedazos del primero. Creo que Isabel Oliver interpreta la vida sin ignorar los pedazos esparcidos, con la esperanza de colocarlos todos mágicamente de nuevo y, efectivamente, lo despedazado coexiste con lo entero y hace que todo momento tenga potencial para la redención.

¹ Decía Oscar Wilde que la más alta, como la más baja forma de la crítica, es siempre una especie de autobiografía.

Como Isabel en sus pinturas, cuento una segunda historia:

Primer acto: Cuando por fin consiguió aparcar en el laberíntico subterráneo del centro comercial, el hombre se dirigió a la entrada, sacudiéndose los pasos, fermentando el humo de los coches con unas rápidas caladas a un cigarrillo. Las puertas de cristal dejaban pasar las intermitentes luces del interior de tiendas y bares como si fueran la imagen del Espíritu Santo del *Tríptico del altar de Santa Columba* de Rogier van der Weyden, y así, *sine macula*, transmutaban sus tonalidades al reflejarse en el capó de un Porsche 911 Carrera. Aquella belleza relucía cómodamente depositada ocupando dos plazas privilegiadas del aparcamiento. Apagó el cigarrillo, se imaginó al dueño de la máquina con un pantalón beis y un chaleco acolchado azul sobre una camisa blanca, y se dijo para sí mismo, antes de entrar: vaya cabronazo.

Segundo acto: El hombre se repetía en su cabeza que estamos inmersos en el consumismo que se alimenta de la influencia de la publicidad y esta se basa en ideas tan falsas como que la felicidad depende de la adquisición de productos. Pero el caso es que no había conseguido llegar a tiempo para adquirir aquella oferta de *smartphones*. Una mañana perdida. Al salir del centro comercial se fijó en que un par de niños de cuatro o cinco años jugaban con unos cochecitos metálicos sobre el capó del reluciente Porsche 911 Carrera aparcado ocupando dos plazas. Hasta a él le estaba produciendo un dolor físico ver los arañazos sobre el brillante gris plateado y no pudo evitar una mueca como si alguien le estuviera sacando una bala de su pierna. Junto al escenario del crimen, un señor, con las llaves en la mano, observaba tranquilamente. Vestía pantalones vaqueros y una sudadera con el Pingüino estampado (Danny DeVito en la película de Tim Burton): nada que ver con la imagen del posible dueño que había imaginado, lo que le hizo comprender que podemos estar equivocados cuando estereotipamos la visión del mundo sin esperar a comprobar la verdad. Ambos cruzaron sus miradas y el otro dijo: «Nada tiene más valor que la felicidad de unos niños». Pensó que a veces los hijos merecen una colleja, pero, en fin, igual se puede tener pasta, buen gusto para los coches, y no ser un cabronazo.

Tercer acto: El hombre se dirigió a su plaza de aparcamiento, tal y como había llegado unas horas antes (efectivamente, sacudiéndose los pasos y fermentando el humo de los coches con unas rápidas caladas a un cigarrillo). El tipo de la sudadera de Danny DeVito también se movió unos pasos, alzó la mano con las llaves y presionó el botón. Oyó el típico ruido de apertura sincronizada de puertas, ese que suena como si estrangulases dos gorriones, uno en cada mano, en menos de un segundo. Pero el Porsche se quedó muerto, apagado, mientras los querubines continuaban haciendo honor al nombre de la máquina, compitiendo con sus miniaturas sobre su piel metalizada. Fue entonces cuando vio los intermitentes de un Dacia Logan aparcado cerca. El de las llaves se dirigió a la berlina, entró, arrancó y se fue. A medio camino de su aparcamiento se dio cuenta de que aquel tipo no era el padre de los niños. Tampoco era el dueño del Porsche. Pensó con media sonrisa asomándose en su boca: qué cabronazo.

Fin de la historia. Como una especie de didascalia, supongamos que la anécdota anterior es real. Puede que lo sea, está tomada de varias redes sociales, variando la marca de los coches o la apariencia de los personajes. Lo interesante es que, dependiendo de si se detiene la narración de una sucesión de hechos en el primero, el segundo o el tercer acto, la historia cambia de sentido. La interpretación de lo que pasa a nuestro alrededor se basa en un espacio temporal pluridimensional y ambiguo donde la racionalidad o cualquier intento de objetividad está condicionado por la linealidad de lo acontecido y, por tanto, por el establecimiento de un principio y un fin. Cualquier cosa que se nos cuente como hecho verídico es en realidad un horizonte de movimiento que se excede a sí mismo continuamente, convirtiéndose en una experiencia que tiene que ver con un inicio y un final escogidos.

Añadamos, por supuesto, el relativismo y el personalismo. Es la interpretación la que sirve de catalizador de una experiencia puramente comprensiva creando un mundo disgregado en la infinitud de significados liberados en la excepcionalidad de cada experiencia particular. Pero eso es otro tema. El caso es que los humanos no solo damos significado a nuestra experiencia al narrar

una historia escogiendo cuándo comienza a ser de interés y cuándo nos sirve para extraer una conclusión, sino que también tenemos el poder de representar nuestros relatos, gracias a los conocimientos que tenemos de ellos, y utilizarlos a nuestra conveniencia, obviando los precedentes o las consecuencias de la historia si no nos interesan.

Ahora trasladen estas consideraciones a una pintura que, como las de Isabel Oliver, nos cuenta una historia, su historia, deteniéndose en un momento determinado. La narrativa pictórica, cuando es empleada como instrumento de investigación, permite recuperar parte del pensamiento y la reflexividad de los sujetos a través de las historias que construyen y cuentan sobre sí mismos, al tiempo que ofrece posibilidades de obtener datos que permiten una especie de ida y vuelta sobre los sucesos incluidos en esas historias y los contextos en los que tienen lugar, de tal modo que pueden ocurrir distintas interpretaciones de un mismo suceso, no solo dependiendo hasta dónde se cuente, sino también si es evocado en momentos distintos.

La tarea de Isabel Oliver al contarnos esas otras historias en su obra no es ni mucho menos fácil. Como decía Fermín, el guardia civil de *Amanece que no es poco*, lo de dar guantazos es un esquema muy sintético que conviene utilizar poco y utilizarlo bien, casi en plan poético, como algo prodigioso. Además, y evidentemente, esa necesidad de comunicar su historia no impide el desarrollo de una técnica impecable por parte de Isabel Oliver. De hecho, una cosa se nutre de la otra, como cuando María Zambrano, en su «razón poética» reivindica los grandes pulsos vitales: el pulso poético del sentir, el pulso filosófico del pensar, dos latidos esenciales que viven en aparente contradicción, pero que en realidad caminan hermanados. En Isabel Oliver están reunidas y ponderadas las facultades reflexivas y las condiciones de pintora, pues sabe convertir la investigación y el estudio en inspiración, madurar el pensamiento y darle forma.

Existe una constante en la obra de Isabel Oliver. Cambiamos de tema en esta tercera y última historia (que en este caso no es de mi invención): cuando el rey Arturo era joven, se adentró sin darse cuenta en los dominios del Caballero Oscuro, que lo capturó y lo amenazó con matarlo si en el pla-

zo de un año no encontraba la respuesta a una pregunta, y la pregunta era: ¿qué es lo que realmente desean las mujeres?

Siempre me ha alucinado un poco esa preocupación del Caballero Oscuro y no puedo evitar imaginarlo como un personaje de *Los Caballeros de la Mesa Cuadrada*. Pero bueno, el caso es que Arturo buscó la respuesta por todas partes y encontró muchas, es decir, ninguna: amor, belleza, seguridad, prestigio, fortuna, hijos... Al final, cuando estaba a punto de expirar el plazo, le dijeron que había una bruja que conocía la verdadera respuesta, y Arturo fue a consultarla. Y la bruja, que era horriblemente fea, le dijo que solo le revelaría la respuesta si Galván, el más noble caballero de la Mesa Redonda, se casaba con ella. Galván aceptó para salvar a su rey y amigo, y la bruja dijo que lo que las mujeres deseaban realmente era decidir sobre su propia vida. Es lo que tienen las brujas.

Tradicionalmente se ha asociado la obra de Isabel Oliver al *pop art* y al feminismo. No es justo etiquetar su obra solamente en estas dos categorías, pero creo que definen en gran medida un carácter impreso en su trayectoria. Grace Morales (2018) lo advierte muy acertadamente: el *pop art*, tal y como ha sido concebido y estudiado hasta hace no mucho tiempo, es un movimiento artístico que crearon, desarrollaron y popularizaron hombres en su totalidad. Hombres que dedicaron gran parte de sus obras a tratar el cuerpo femenino usando los presupuestos de los medios de comunicación de masas; es decir, como un objeto de exposición, venta y consumo, volviendo a reobjetivizar lo ya explotado y sometido en la vida real. Así que sí, denota un especial carácter que una artista como Isabel Oliver, desde el *pop art*, pretenda derrumbar las antiguas barreras del arte como elitismo y poder; haga burla de los principios de autoridad; y utilice las técnicas de la publicidad, el cómic y el diseño para ironizar sobre el hiperconsumismo y las tensiones de la sociedad del ocio, además de dar cabida a las ideas de la emancipación sexual, racial y política. Es lo que tienen las brujas.

No fue la única, ciertamente, pero, como todas, estuvo sola. Las artistas fueron varias y muy notables, pero sufrieron el habitual silencio y marginación de la mujer. Fueron las más combativas políticamente, porque utilizaron los

medios y códigos de la sociedad de masas para denunciar de forma explícita la sumisión y el proceso de objetivación de la mujer frente a otros artistas (masculinos) que jugaron de forma más sinuosa en este terreno, con el distanciamiento, la ironía y la confusión. Puede que usaran los mismos esquemas, el de la mujer como objeto que se expone, trocea, vende como muñeca, criada, prostituta, imagen de revista erótica, anuncio de marca o deshecho de publicidad, pero contando otra historia, una que habla de machismo, se postula contra las guerras y a favor de la libertad sexual. ¿Sabemos que tras los *collages* de Richard Hamilton o Claes Oldenburg está el trabajo de Terry Hamilton y Patty Mucha? ¿Conocemos a Cindy Sherman, Tracy Enim, Elaine De Kooning, Grace Hartigan, Rosalyn Drexler, Marjorie Strider, Linda Benglis, Niki de Saint Phalle, Ulrike Ottinger, Jan Haworth, Pauline Boty, Evelyne Axell, Martha Rosler, Judy Chicago o Margaret Harrison? Y estoy citando artistas que se movieron en el entorno anglosajón, más mediático y conocido, nadie se acuerda de la polaca Maria Pinińska-Bereś o de la colombiana Beatriz González (Alana D. Kidder, 2014). En España, las pioneras se concentraron en la costa mediterránea: Mari Chordá, Eulàlia Grau o la propia Isabel Oliver trabajaron directamente bajo el desprecio del resto del mundo de las artes. Y no fueron las únicas, también Eugènia Ballcels, Paz Muro, Silvia Gubern, Olga L. Pijoan, Fina Miralles, Ángela García Codoñer, Esther Ferrer... (González; Bassas, 2021).

En aquel momento, la obra de Isabel Oliver se centró en el papel de ser mujer en el régimen franquista y en desarrollismo, como amas de casa y consumidoras, sometidas por un lado a los estándares de la belleza, y por otro, a los rigores de la ideología católica y la educación política. No se puede decir que no tenga una obra coherente a día de hoy. Es lo que tienen las brujas.

Y no quisiera terminar sin una aclaración. Esta exposición no es la de una artista marginal de la historia reciente, ni es un gabinete de bonitas discrepancias o rebeldías, ocurrentes gracias a revisiones histórico-artísticas. Es una muestra de una artista fundamental en la historia del arte español.

Joan Feliu Franch
MACVAC/VIU/UJI

Referencias bibliográficas:

González Madrid, María José; Bassas Vila, Assumpta (2021). «Las artistas y el *pop art* en Cataluña en la década de 1960: Carme Agudé, Silvia Gubern, Mari Chordà». *Asparkia* (38), pp. 315 - 340. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.16>.

Kidder, Alana D. (2014), *Women Artists in Pop: Connections to Feminism in Non-Feminist Art*. College of Fine Arts of Ohio University.

Kostas Axelos, *Cuentos filosóficos*. En Fernández, A. (1990). *La mano de la hormiga*. Madrid: Fugaz.

Morales, Grace (2018) Pop art y feminismo en España. *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2018/03/pop-art-y-feminismo-en-espana>

Isabel Oliver : imágenes para la reflexión y la vida

Dos soberbios espectáculos en blanco y negro, ambos de Isabel Oliver, forman parte de la colección del Museo de Vilafamés. El primero de ellos es un óleo de 1990; el segundo, un *collage* y acrílico datado diez años más tarde. Esta artista, ligada a la historia de nuestro singular centro artístico –que ella misma contribuyó a forjar– ha dejado en él estas dos muestras de un trabajo que, a lo largo de los años, ha vivido unas etapas tan diferentes como ricas. Es Isabel una creadora que no se ha detenido nunca en los distintos hallazgos afortunados que han ido jalonando su trayectoria. Muy por el contrario, ha sabido trabajar partiendo de diferentes presupuestos, imágenes e ideas, que la han hecho dueña de una historia perfilada a través de unas obras que, eso sí, tienen un elemento común: el principio reflexivo que está en el germen de su creación y la correspondiente respuesta igualmente reflexiva que suscita en quienes las observan.

Pero hemos comenzado hablando de los cuadros de Vilafamés, vayamos a ellos antes de detenernos en los que hoy los acompañan en esta exposición. De alguna manera, son individuos excepcionales en una historia que gusta de contarse en series. El óleo de 1990 no tiene título, y diríamos que es mucho mejor así. He visto detenerse ante él a numerosas personas que dudaban ante las formas que el lienzo acoge: piedras o libros, dureza de adoquines o fragilidad de papel. En una exposición celebrada en la Galería Octubre de la Universitat Jaume I, en la que se establecían analogías entre obras artísticas y objetos de diseño industrial, se situó esta pintura junto a la silla *Wassily* de Marcel Breuer. Sin duda, la comisaria de la muestra vio en sus formas las linealidades de los libros amontonados con desorden en algún estante de un bibliófilo moderno, y los unió al asiento de acero y cuero del maestro de la Bauhaus, componiendo un peculiar centro de lectura. Pero también, esas formas, podrían ser las emociones que suscitan el conjunto de una construcción en piedra en seco. Nunca se sabe. Quizá algún día se lo preguntemos a Isabel, con la esperanza

de haber errado completamente para que ella nos descubra una nueva lectura de este cuadro escrito en todos los colores del gris.

También es esta última la tonalidad que domina en la segunda de las obras de Vilafamés, esta sí con un título concreto: *Construcción de la ciudad de Valencia*, de la serie «Memoria de un lugar». En un ritmo frenético, las edificaciones que han ido jalonando la historia de esta urbe van delineando un camino ascendente que hace un recorrido desde los rastros arquitectónicos más antiguos hasta los que se alzaron a finales del siglo xx. Todo está narrado allí: una historia y una forma de vida, unas estaciones que se empeñan en transcurrir para seguir siendo las mismas. El cuadro –como decíamos– contado en blanco y negro, tiende a unificar un tiempo y unos espacios entre los cuales distan centurias, pero que figuran armónicos en su discurrir paralelo. Quienes conocen la ciudad, rastrean en las líneas de este gigantesco *collage* bañado en acrílico su propia historia, las referencias que han cruzado sus vidas, porque el paisaje íntimo es también el de las ciudades que nos han visto crecer, configuradas a través de su gigantesco devenir. Por su parte, quienes no la conocen, leen en ella la historia universal de la evolución humana. Prodigio de ritmo, nuestra mirada va elevándose con la misma historia de una ciudad que se mueve y levanta. Hay en la imagen recuerdos de la fuerza del futurismo italiano, en concreto de los lugares que Boccioni eligió para sus dinámicas urbes.

Seguimos en blanco y negro. No se podía tratar de un modo más adecuado el sentir de un grupo de obras en las que la artista ha trabajado a partir de 2020 agrupadas bajo el nombre genérico de «Con memoria». Recuerdo que recibí una imagen de esta serie por WhatsApp y me quedé fascinada. A pesar de los escasos centímetros de la pantalla del móvil, la paradójica fuerza de unas mujeres derrotadas, traspasaba la escasez del encuadre del aparato telefónico. Y es que difícilmente puede alguien sustraerse a la emoción de *Rapadas*. Como su nombre indica, se refiere a aquellas mujeres a las que, por diversas circunstancias casi siempre vinculadas a comportamientos políticos o no normativos, se pretende humillar, cortándoles el pelo. La imagen corresponde a mujeres que habían colaborado con el ejército alemán, pero podrían

ser también las que, en España, mantuvieron convicciones republicanas. Tres de ellas agachan la cabeza ahora sin cabello. Sus manos permanecen en el regazo o los bolsillos, muy lejanos, ellos sí, del brazo en alto con el que obligaron a posar, tras la Guerra Civil española, a muchas de ellas, imágenes de las que tenemos constancia gráfica¹ y que suponen un paso más en la historia de la ignominia.

Ante las *Rapadas* de Isabel Oliver, diríamos que el impacto inicial es fotográfico. De hecho, en un primer momento y con los inconvenientes de la breve pantalla, interpreté la obra como una fotocomposición. Pero la imagen en un tamaño adecuado y –claro está–, en directo, nos lleva de inmediato a la pintura, percibida ahora con la fuerza de la historia y construida a través de unas mujeres cuyo cabello ausente es el verdadero protagonista del drama, un drama que aparece además en el interior de la habitación, devastada, y en el paisaje que se observa a través de la ventana. Allí vemos las ruinas de las casas, la destrucción de la guerra. Intuimos que, por mucho que el ladrillo vuelva a cimentar las construcciones, no será posible recomponer los rincones del alma. Este es el verdadero drama.

El mismo paisaje que vemos a través de la ventana en este cuadro, se repite en otra obra de la serie, cuyo nombre: *Dickey Chapelle*, es un recuerdo y homenaje a esta reportera de guerra norteamericana. Chapelle desarrolló su trabajo en la Segunda Guerra Mundial y posteriormente en Vietnam, donde falleció. Nos parece muy significativa la repetición de los muros derruidos y de los blancos edificios. Quizá lo que se está expresando es que las guerras, al fin y al cabo, causan idéntica destrucción en todas partes. No importa el lugar, sino lo que conlleva para ese ente indivisible que es la humanidad. La imagen de la reportera (tomada de una de las fotografías más reconocibles que se conservan de ella) se sitúa, cámara en mano, en medio de las ruinas, de espaldas a las dos únicas construcciones que todavía permanecen milagrosamente en pie. Isabel Oliver (desde siempre tan consciente de la invisibilización de las mujeres) reivindica el carácter de tantas y tantas de ellas que abrieron el camino hacia la igualdad.

¹ Ver: <https://ctxt.es/es/20171220/Politica/16779/rapadas-franquismo-mujeres-humillacion-Nuria-Alabao.htm>

En un nuevo cuadro de la serie aparece otra periodista gráfica de guerra, *Gerda Taro*. Ella sí estuvo, bajo el epíteto o no de Robert Capa, en la Guerra Civil española, a consecuencia de la cual murió muy poco antes de cumplir los 27 años. Como en las *Rapadas*, su figura –también tomada su imagen de una de sus icónicas fotografías– se sitúa en el interior de la estancia, delante de una máquina de escribir, la cual (quizá por estar integrada en este nuevo contexto) me recuerda un cinturón de ametralladora. En la parte posterior, la ventana. Diferenciándose de las anteriores, en el afuera encuadrado por su marco, aparece el color naranja del fuego, sobre unos edificios desequilibrados con la fuerza de los sucesivos impactos de las bombas. El recurso no es inocente, ni visualmente ni en cuanto a contenido se refiere. El fuego se constituye en punto de fuga, hacia él se dirige nuestra mirada tras pasar por el rostro sonriente de la fotógrafa. Nos obliga a establecer un recorrido que va de la conciencia y la esperanza hasta la propia muerte.

Estas tres obras juegan con el fructífero recurso de la ventana, que funciona como una especie de cuadro dentro el cuadro, si bien ambos espacios (el interior y el exterior) se relacionan por algo tan inmediato como el dolor y la destrucción, aunque el gesto de Gerda Taro y la determinación de Dickey Chapelle quieran poner una nota de esperanza en el alma rota de las rapadas. Por otra parte, tengo la curiosa sensación de que el espacio en el que se sitúan *Las rapadas* es tan exterior como el que se percibe a través de la propia ventana, pero quizá solo sea eso: una percepción. En todo caso resulta inquietante. La ventana-cuadro nos permite hablar de dos realidades: siempre, en una de ellas, la figura o figuras de mujeres, en algunos de los diferentes papeles que les ha tocado jugar en las diferentes contiendas, un papel del cual ahora nos queda la memoria. Para Isabel Oliver, la representación de esas mujeres, su estar en el mundo, han sido desde siempre uno de sus leitmotivs. Cuando apenas se cubrían y descubrían los roles que se les había atribuido, la artista ya reflexionaba sobre cómo la historia del arte las había plasmado y ofrecía sus propias alternativas.

Un nuevo cuadro de «Con memoria» se suma a la exposición, con la particularidad de que esta vez todo se sitúa en el afuera. La palabra que le

sirve de título, *Destrucción*, es muy clara. Los inequívocos pies de un cura y un militar, bien visibles por la sotana del primero y las botas acordonadas del segundo, aparecen acompañados de otro par de pies-zapatos, en este caso de una asepsia atemporal que, sin embargo, pronto se identifican con los de un político. Todos ellos están de pie sobre la destrucción de la que han sido cómplices –o a la que directamente han contribuido. Esta vez no aparece el recurso de la ventana. La composición aparece dominada por el calzado inequívocamente masculino, mientras que en uno de los ángulos inferiores un zapato rojo de tacón evoca a las mujeres. Ni que decir tiene que la disimetría de género está presente en esta obra tan claramente combativa. Al igual que el resto, el cuadro está presidido por las piedras rotas y los grises de las formas adoquinadas que alguna vez fueron lugares de tránsito estable. Me recuerdan a ese primer cuadro del que hablábamos al principio del texto, escrito tal vez con las formas de un libro o presagio quizá del desmoronamiento de una casa.

Queremos enlazar estas obras de «Con memoria», con otros dos cuadros de la serie de 2021 denominada «Espacio público». Se trata del díptico *M@delman* y *B@rbie*, tan de actualidad este último personaje a través de la película de Greta Gerwig y ambos velados a través de la arroba de sus primeras aes. Todas y todos tenemos muy presente esta muñeca, pero ¿y Madelman? También fue bastante popular, aunque por supuesto no alcanzó a su compañera. Esta figurilla bélica fue producida a partir de 1968 –y hasta 1983– por Industrias Plásticas Madel. La empresa española, con la mirada puesta en los GI Joe estadounidenses, hizo su propia versión ibérica de un muñeco de los llamados «de acción».

Madelman aparece versionado a través de un hombre sin atributo guerrero alguno. No necesita, este señor, ni botas militares ni ninguna otra particularidad vestimental que le identifique con aquel juguete. Todo lo contrario, viste un impoluto traje con una impoluta corbata, pero el signo de victoria que hace con los dedos es la victoria de un «hombre de acción», responsable sin duda de la desolación del paisaje devastado que le envuelve. Su cara, por otra parte, está prestada de Francis Bacon, ese pintor que supo

como nadie que no era necesario atenerse al realismo figurativo para plasmar el sufrimiento humano. Por su parte, B@rbie, en su papel de muñeca, aparece como un personaje ajeno a la destrucción desencadenada a su alrededor. Al igual que en la obra de Gerda Taro, en ambos emerge de un entorno en grises la llamada naranja del color. Hemos de hacer constar que los cuadros de estas series guardan un paralelismo evidente, aunque cada uno cuenta una historia diferente en la cual siempre permanece un enigma.

Tal como lo estamos planteando hasta el momento, parecería que Oliver es pintora que en algún momento ha querido extraer todo el potencial del blanco y negro, y en efecto es así, pero también y muy especialmente, es la pintora del color. De hecho, dice de ella Amparo Zacarés: «En una época en la que todo eran tonalidades en grises, la artista Isabel Oliver incluyó el color en su paleta».² Entiendo esta cita tanto en sentido textual como sobre todo metafórico. Era gris el momento en que Isabel comenzó a pintar, y especialmente para las mujeres, tan sometidas a la eufemística profesión de «sus labores» con las cuales el franquismo bautizó sus cometidos. Por otra parte, también era el momento del *pop*, y ello prestaría color a sus composiciones. De hecho, muchas de sus primeras obras están bañadas en su irónica euforia, y en esos colores brillantes que le acompañaron.

También muchas de sus últimas series hablan de color. Isabel ha explotado en toda su potencia creativa en los últimos años, es ahora mejor pintora que nunca, habiendo sido siempre prácticamente perfecta. En este último año 2023, emulando a los clásicos y dándoles la vuelta en el contenido de sus cuadros, ha demostrado poseer los recursos técnicos de la maestra, a la par que reescribe acciones tomadas de feminismo. De este modo está trabajando en la serie que ahora nos va a ocupar, «Paseos por el museo», unos paseos, por otra parte, que tienen como escenario principal (aunque no único) las salas del Centre del Carme donde la artista estudió. Este lugar, en València, era la sede de la Escuela de Artes. Pasado el tiempo, nos podemos imaginar a Oliver recorriendo salas y pasillos sin referencias femeninas y, de algún modo, reparando ausencias.

2 Amparo Zacarés: «Isabel Oliver, pionera en la sombra». En <https://amparozacares.com/isabel-oliver-pionera-en-la-sombra/>

En realidad, podemos decir que, de alguna manera, la serie comenzó en blanco y negro en los años 70, amparada bajo un nombre distinto: «La mujer». Entonces había recuperado a *Las tres Gracias* de Rubens para situarlas en un gimnasio. Ahora de nuevo aparecen estas míticas figuras. Recientemente, Ángeles García, en *El País*,³ se refería a los cuadros más reinterpretados de la historia del arte occidental, entre los cuales se hallan, por supuesto, *Las tres Gracias*, a las que Oliver vuelve a acudir en *Tres fatídicas manzanas en la historia de la pintura*. En el cuadro, estas imágenes aparecen doblemente repetidas: al fondo en la obra de Rubens, y en primer término aisladas, saliendo del cuadro para auto-observarse y observarnos. Tres manzanas yacen a sus pies, en referencia al «premio» de París, pero también a la historia de Hipómenes y Atalanta (visible en el cuadro de Guido Reni) y a Adán y Eva (tomados de la imaginería de Durero). Tres cuadros clásicos basados en tres mitos, todos ellos desfavorables a las mujeres. Si la mujer es bella desencadenará conflictos, pero también hallará castigo (arrastrando con ella al hombre) si, como Atalanta, se distrae cogiendo las manzanas del Jardín de las Hespérides o si, como Eva, acepta la manzana de la serpiente. La lectura de la obra es inequívoca, y la maestría con que se ejecuta fuera de toda duda: a la facilidad de la apropiación de los clásicos se añade la construcción personal que integra los distintos elementos con los que la obra se construye. Apela al mito y la lectura que de él hacen los clásicos del Renacimiento y Barroco, para enfrentarnos a todas las manzanas que manipulan la historia de las mujeres.

Las narraciones más perversas heredadas del mito nos hablan de mujeres asediadas hasta la extenuación –cuando no directamente violadas– por dioses amorales que sin embargo habitan los más excelsos lugares del Olimpo. ¡Qué decir de Zeus y sus constantes acosos sexuales! Sin apenas cuestionamiento, las violaciones de este *capo* de los dioses han sido retratadas por los pintores de todos los tiempos en un terrible ejercicio de estetización de la

3 Ángeles García (2023) «De ‘Las Meninas’ a ‘Las tres gracias’: las obras de arte más versionadas de la historia». En <https://elpais.com/cultura/2023-08-30/de-las-meninas-a-las-tres-gracias-las-obras-de-arte-mas-versionadas-de-la-historia.html>

violencia. Es tal la belleza de las obras de los «grandes pintores», que no siempre somos capaces de ver tras ella la barbaridad de las acciones que reflejan.

Para enfrentarse a este modo de narrar los mitos, el feminismo los ha releído a fin de enfrentarnos a la perversa realidad que ocultan. Ya mucho antes de su emergencia como movimiento social, hubo mujeres que tomaron conciencia de la opresión de las mujeres y se alzaron contra ella; también las artistas. Sin que el apelativo «feminista» hubiera salido a la palestra, pintoras como Artemisia Gentileschi, mujer agredida, lo fueron. Y supieron darle la vuelta a mitos desfavorables, incluso sin ser conscientes de ello. Siglos después la conciencia ahí está: pintoras como Isabel Oliver se enfrentan directamente a los mitos para obligarnos a mirarlos de un modo muy distinto. De este modo, muestra en estas obras un discurso que remueve conciencias y demuestra que otra forma de narrar es posible.

La primera sobre la que nos ocupamos nos remite a la historia de Apolo persiguiendo a Dafne. Obsesionado por esta mujer, el dios está dispuesto a todo para conseguirla. No lo logrará: su propio padre la transforma en laurel para evitar la violación. Triste victoria. Tiene que dejar de ser mujer para escapar del dios. Este mito es recogido entre otros por el pintor Theodoor van Thulden, de cuya obra se apropia la pintora para realizar su *Dafne perseguida incluso fuera del museo*. Más allá de los muros del Museo del Prado que alberga el cuadro, y ante la estatua de Velázquez, el acosador continúa persiguiendo a su presa. No hay nada que hacer. Solo huir y huir. La naturaleza que vemos al fondo del cuadro del pintor flamenco está aquí sustituida por los dóricos capiteles de El Prado y la sobria estatua del pintor debida al cincel de Aniceto Marinas. Esta sustitución es muy efectiva, pues nos llama la atención sobre los espacios en los cuales las mujeres sufren violencia: todos. Desde el lugar donde crecen los árboles hasta el lugar donde se alzan columnas, desde el lugar natural al artificial: en ambos pivota la violencia.

Proserpina huyendo de Plutón, es otro de los títulos de esta serie. A partir del *Rapto de Proserpina* de Bernini, tan barroco él, Isabel vuelve a los grises para gritar contra la barbarie y, en este caso, casi vencer (o al menos eso que-remos entender) al dios del inframundo, tal como se desprende de los trozos

que se desgajan de un Plutón con una cabeza prácticamente fuera del sitio. Me gusta este cuadro especialmente. La sobriedad clásica del conjunto contrasta con el grito (esta vez de ambos) que surge de la tela. Una composición perfecta para un mensaje feminista que sabe que también puede deconstruir jugando con las armas de la perfección.

Nos dirigimos finalmente hacia la última serie de esta exposición, la denominada «Recintos privados», cuyos espacios son calificados por Isabel Tejada como «el hábitat de un depredador sexual»⁴ y de la que esta muestra recoge cuatro cuadros. Son los lugares privados *de ellos*: su casa, su club, su biblioteca –y los juegos que emprenden en esta última–; son «Espacios privados para el hombre donde destacan su gozo y disfrute, la construcción de la masculinidad a través de la caza, muerte, y su imitación en la “conquista” de las mujeres».⁵ En las cuatro obras de la exposición ellas están encerradas o expuestas. La única voz que tienen es la del llanto.

Empecemos por las obras que, de nuevo, se dibujan en grises, *Su casa* y *Su club*. Isabel Oliver no se deja encasillar, no podemos catalogarla sin más. Sus obras tienen que ser vistas muchas veces y cada vez percibiremos algo más sorprendente. Si a estas dos pinturas las incluimos en el *pop*, ¿dónde está el color? ¿y por qué une, en la segunda, a la mujer moderna de Stern con la representación pseudo romántica de Esquivel? ¿y por qué hace del virtuosismo una de sus leyes, si el *pop* inventó otra manera de presentar las obras? Y es que la artista puede en momentos recordar, en efecto, al *pop*, pero en él ha introducido una manera muy particular de mezclar referencias y formas de componer, de modo que una parte de clasicismo asoma en la modernidad de la escena. Es esa búsqueda y aparente incoherencia lo que transforma estas pinturas en fórmulas artísticas muy particulares. En

4 Isabel Tejada (2022) *Isabel Oliver. Discursos feministas, 1970-2022*. Elche: Universidad Miguel Hernández / Valencia: Generalitat Valenciana. Este ensayo realiza una incursión global y comprometida de la obra de la artista.

5 Daniel Soriano (2022) comentario al ensayo de Isabel Tejada: «*Isabel Oliver. Discursos feministas*». *M. Arte y cultura visual*. En <https://www.m-arteyculturavisual.com/2022/05/23/isabel-oliver-discursos-feministas/>

este punto, nos parece interesante la reflexión de Pascual Patuel⁶ cuando, al analizar la obra de la artista, recuerda a la vez el impacto del *pop art* internacional unido, en nuestro territorio, con el realismo social del que València se hizo tanto eco.

Empecemos por la pintura que lleva por título *Su casa*. El enorme perro velazqueño está a los pies del señor que oculta su rostro tras el periódico, en ese acto que tanto se ha identificado con lo que podíamos llamar las «labores» del género masculino. A su lado, sobre una mesita y dentro de una jaula, aparece una figura de mujer, tomada de Grete Stern, concretamente del fotomontaje número 45 de la serie *Sueños*; ella se tapa la boca con un abanico, siendo esa «boca cubierta de la protagonista, un elemento que Stern desarrolló no solo en este, sino en otros fotomontajes»⁷. La idea está clara: él lee las noticias de actualidad. Inmerso en ellas, se nutre de palabras para el debate; ella, por su parte, no podrá opinar sobre nada. La aparente tranquilidad de la escena, enfatizada por la serenidad del blanco y negro y de una composición sobria, se rompe con la dureza del mensaje, y es que la artista sabe jugar muy bien con el contraste, con ese mensaje que solo en apariencia puede resultar ambiguo.

En *Su club*, vuelve a aparecer una imagen de Stern, el *Sueño* número 1. En el original de la fotografía alemano-suiza, una mujer-lámpara está a punto de ser encendida por un hombre; al fin y al cabo en su título reza: «Artículos eléctricos para el hogar». Oliver ha eliminado la mano masculina, pero la figura de la mujer, soporte de la pantalla, aparece en tres ocasiones. Ella contribuye a iluminar *su club*, quizá muy especialmente la obra de Antonio María Esquivel *El nacimiento de venus*, recreada para la ocasión y que domina la parte posterior del cuadro. El desnudo interminable. La estancia sobria. La anomalía de la mujer-objeto.

Podemos observar cómo, repetidamente, Isabel Oliver se acoge al recurso de la apropiación de obras de otros y otras artistas, siempre en función

6 Pascual Patuel (2019) *Isabel Oliver. Quaranta Anys d'art compromés (1970-2009)*. València: Fundació Martínez Guerricabeitia. Universitat de València, p. 10.

7 M^a Jesús Folch (2016) *Grete Stern*. Valencia: IVAM.

del mensaje que quiere transmitir. No hay nada al azar en esta pintura con método. Pero no nos equivoquemos: la ausencia de azar (y la composición exacta) no nos lleva a una pintura que se mueve en el frío, todo lo contrario, la inquietud que nos genera invita a la acción. He ahí su brillante paradoja.

Con otros dos cuadros de «Recintos privados» finalizamos el recorrido de esta exposición. Su tema: la biblioteca (la de él, por supuesto), y así, *Su biblioteca* y *Juegos en la biblioteca*. Me gustaría incidir en el hecho de que, en ocasiones, en la época que vivimos, se tiende un tanto a minusvalorar la maestría; por esta razón pienso que es muy valiente exhibirla sin reparo. Y es que Isabel Oliver es una gran maestra de la composición, de la pincelada y del color, ¿por qué tendría que ocultarlo? ¿en servicio a qué o a quién? Los cuadros que hemos ido abordando son sencillamente espléndidos. Un mensaje a favor de las mujeres en una obra a favor del arte.

En estas dos pinturas, de nuevo nos encontramos con dos espacios, uno más cercano a quien mira y otro situado tras una puerta. Sería adecuado decir que nos tropezamos con dos *adentros*, puesto que lo que separa esa puerta son lugares de un mismo interior. Sin embargo, de alguna manera, esa puerta funciona como ventana y encuadre de una nueva escena, lo que contribuye a potenciar tanto a la una como a la otra. En el primero de los cuadros, *Su biblioteca*, no de forma inocente aparece Picasso, pintor tan gigantesco como reprobable en tantas de sus relaciones con mujeres. Una de ellas (sempiterna modelo) llora al fondo, como un personaje más en una rabiosa obra del pintor. Detrás de la figura aparece una de las cien obras que componen la *Suite Vollard* del artista. Sabemos del trasfondo de esta serie de grabados, con Marie-Thérèse Walter como una de sus referencias eróticas y sentimentales, a la par que Olga Khokhlova iba desapareciendo de sus intereses. Sabemos también de la simbología del Minotauro, ese ser que, de algún modo, nos enfrenta a la tragedia de un destino marcado.

En el segundo cuadro, *Juegos en la biblioteca*, el ser humano estaría ausente si no fuera porque una pintura de Pedro Sáenz Sáenz, *Inocencia*, del último año del siglo XIX, está allí para perturbarnos con ese desnudo infantil: no por desnudo, por supuesto, sino por la pose de la niña, goyesca

mini-maja, ¿en qué estaría pensando su autor, que tiene que «defenderla» bautizándola con la palabra *Inocencia*! Pero no estamos aquí para juzgar lo que se pergeñó en otros siglos, aunque bien pensado ¿por qué no? Al fin y al cabo, la sentencia está echada cuando sabemos que nos encontramos ante los juegos de un pederasta. Un caballito de madera y una muñeca, son los juguetes con los que podría estar jugando esta niña, por el contrario, permanecen solos, aislados, ¿quién juega con ellos? De nuevo Isabel Oliver nos perturba con estas relaciones, producto a su vez de otras relaciones anómalas prestadas por los siglos. Los libros, tan ordenados ellos, parece que no han enseñado nada. Pero la artista sí nos enseña, a través de una pintura que, como decíamos al inicio, incita a la reflexión, a la vez que nos asombra con su manera de incitarnos a ella.

Solo un apunte final: estas quince obras son mucho más que quince historias, son, cada una, una forma de plasmar una idea, y un ejemplo de cómo la pintura, siempre, siempre, puede tener algo nuevo que decir con una nueva forma de expresión. Es difícil, pero estas pinturas atestiguan que se consigue.

Rosalía Torrent
Universitat Jaume I / MACVAC

Qui érem? On som? Qui serem? segons Isabel Oliver

*Un pare i una mare centaures contemplen el seu fill,
que juga en una platja mediterrània.
El pare es gira cap a la mare i li pregunta:
hem de dir-li que només és un mite?*
Kostas Axelos (1990)

L'avorrida triple pregunta filosòfica, en la formulació habitual –D'on venim? Qui som? On anem?– suggereix la idea que els éssers humans ens desplaçem en l'espai-temps sense que hi haja desgast de la nostra mateixitat, sense alterar el que som substancialment; però, què passaria si el que ens preguntàrem fora Quin érem? On som? Qui serem?, com correspon a una existència que es transforma sense parar com el mudable riu heraclità que excava el seu sinuós llit en la impassible terra ferma. Crec que d'això, en gran manera, va l'obra d'Isabel Oliver.

Diuen que l'ésser humà deu gran part de les seues sorprenents capacitats mentals a la seua imaginació visual, que li permet projectar imatges en el passat i en el futur, recordant i predient esdeveniments, reals o ficticis. Isabel Oliver té la capacitat d'organitzar el seu pensament en una estructura visual quasi lingüística que transmet un significat, una història revisonada, i el missatge que millor roman en la nostra memòria és el que percebem, però no ens han dit. La seua obra és plena de missatges no dits però intuïts.

La veritat sempre és relativa a un sistema conceptual. Qualsevol sistema conceptual és de naturalesa metafòrica i, en conseqüència, no hi ha una veritat objectiva. Contemplant les obres d'Isabel Oliver hem de concloure que la inexistència d'una veritat objectiva no significa rendir-se a la subjectivitat i l'arbitrarietat. És un error suposar que si no s'és objectivista, cal ser subjectivista radical. Crec que després d'aquestes línies tan críptiques, prò-

pies d'un crític bregat, és necessària una explicació: la vida, qualsevol vida, no és sinó una absurda concatenació d'actes de fe que, en el millor dels casos, recolzen en un acte de fe de major acceptació al qual hem anomenat realitat; i les obres d'Isabel Oliver proporcionen noves maneres d'estructurar la nostra experiència, com a noves *gestalts* experiencials.

Així, aquestes pintures plantegen una qüestió de racionalitat imaginativa i són un mitjà per a crear noves realitats. D'alguna manera, és com si utilitzara metàfores com a palanques des de les quals construir teories poderoses en què la realitat, sobtadament, s'amplia amb la metamorfosi de la mirada. Permeteu-me que conte una breu història a tall d'exemple.

Es va penjar als set o huit anys. No recordava l'edat exacta, però amb tota seguretat va ser abans de la primera comunió, perquè en la confessió prèvia li ho va contar tot al capellà. Era estiu i jugava a ser Robinson Crusoe damunt d'una estructura de cinc palets de fusta sota la figuera del pati. En les branques de l'arbre quedaven restes de la cabana que havien construït els seus cosins amb un somier lligat amb pita. Una de les cordes penjava en una paràbola invertida, amb els dos caps lligats encara a la precària estructura. Simulava remar amb una canya mentre es balancejava sobre la torre de fusta com si les onades el colpejaren, fins que va entropessar amb una tatxa rovellada i al caure es va enganxar pel coll amb el cordell, de tal manera que aquest va començar a acaragolar-se, a enrotllar-se sobre si mateix, estrangulant-lo. La seua tia va sentir els gemecs i va arribar a temps d'agafar-lo de les cames.

Sempre havia sigut un xiquet un poc raret, poc parlador i dels que disfruten de la solitud, així que els seus pares no van acabar de creure's la teoria de l'accident i van pensar que havia volgut llevar-se la vida. Res més lluny de la realitat, però al poble van començar a anomenar-lo el suïcida, fàcilment identificable per la marca d'abراسió que perduraria molts anys unint les orelles. Al principi es va esforçar per contar que tot era fruit d'un entropessó, però a poc a poc es va adonar dels beneficis que comportava la fama. La pressió per a completar els exercicis de *Vacaciones Santillana* va desaparèixer, com també els límits en la ingesta de gelats, i fins i tot la

seua iaia es va mostrar més laxa en el temps d'espera per a evitar un tall de digestió a l'hora de prendre el bany. La història de la seua vida segons els altres no era la seua, però no estava malament. I va acabar acceptant el seu intent de suïcidi.

Final de la història.¹ El que vull dir és que la relació entre el món tal com el veiem i el món tal com l'entendem està condicionada per l'acte d'emfatitzar alguns detalls per a prescindir-ne d'altres. Com percebem la vida és part de nosaltres, dels nostres records, dels nostres projectes, dels nostres pensaments. Sense adonar-nos-en, coneixem fragments d'una persona, creem una imatge que, encara que no es correspon completament amb la realitat, també existeix. I potser és més real, perquè és percebuda. Els innumerables relats de la vida, com les històries ficcionades són, en tot cas, construccions. Isabel Oliver fa això en gran part de les seues obres, construir una història desitjada, una millor, però no per això menys real.

O és que no és això millor que no meditar i protestar davant les injustícies de la vida, ni davant la seua absurditat, ni davant la seua complexitat i misteri? És preferible deixar-se viure, deixar-se morir i, com tots els altres, complir l'assenyalat deure social? Moisès va trossejar les dues taules de la llei de Déu, en la primera versió dels Deu Manaments. Aleshores va aconseguir un segon parell, que va ajudar a escriure, segons diuen. Quan es va construir l'Arca per al santuari, els rabins conten que, amb el segon parell de taules, es van ficar també en l'arca sagrada els trossos del primer. Crec que Isabel Oliver interpreta la vida sense ignorar els trossos escampats, amb l'esperança de col·locar-los tots màgicament de nou i, efectivament, les restes trossejades coexisteix amb l'element sencer i fa que tot moment tinga potencial per a la redempció.

Com ara Isabel en les seues pintures, conte una segona història:

Primer acte: Quan per fi va poder aparcar en el laberíntic soterrani del centre comercial, l'home es va dirigir a l'entrada, espolsant-se els passos, fermentant el fum dels cotxes amb ràpides pipades a un cigarret. Les portes

¹ Deia Oscar Wilde que la més alta, com la més baixa forma de la crítica, és sempre una mena d'auto-biografia.

de vidre deixaven passar les intermitents llums de l'interior de botigues i bars com si foren la imatge de l'Esperit Sant del *Tríptic de l'altar de Santa Columba* de Rogier van der Weyden, i així, *sine macula*, transmutaven les seues tonalitats quan es reflectien en el capó d'un Porsche 911 Carrera. Aquella bellesa relluïa còmodament depositada ocupant dues places privilegiades de l'aparcament. Va apagar el cigarret, es va imaginar el propietari de la màquina amb un pantaló beix i una armilla embuatada blava damunt d'una camisa blanca, i es va dir a ell mateix, abans d'entrar-hi: quin cabronàs.

Segon acte: L'home es repetia al seu cap que estem immersos en el consumisme que s'alimenta de la publicitat i aquesta es basa en idees tan falses com que la felicitat depèn de l'adquisició de productes. Però el cas és que no havia pogut arribar a temps per a adquirir aquella oferta d'*smart-phones*. Un matí perdut. En eixir del centre comercial va veure que un parell de xiquets de quatre o cinc anys jugaven amb uns cotxets metàl·lics sobre el capó del flamant Porsche 911 Carrera aparcat ocupant dues places. Fins i tot ell sentia un dolor físic al veure les rascades sobre el brillant gris platejat i no va poder evitar fer una carassa com si algú li estiguera traient una bala de la cama. Al costat de l'escenari del crim, un senyor, amb les claus a la mà, observava tranquil·lament. Portava pantalons texans i una dessuadora amb el Pingüí estampat (Danny DeVito en la pel·lícula de Tim Burton): res a veure amb la imatge del possible amo que havia imaginat, la qual cosa li va fer comprendre que podem estar equivocats quan estereotipem la visió del món sense esperar a comprovar la veritat. Van encreuar les mirades i l'altre va dir: «No hi ha res que tinga més valor que la felicitat d'uns xiquets». Va pensar que, a vegades, els xiquets es mereixen un calbot, però, en fi, igual pots tindre pasta, bon gust per als cotxes, i no ser un cabronàs.

Tercer acte: L'home es dirigeix a la seua plaça d'aparcament, tal com havia arribat unes hores abans (efectivament, espolsant-se els passos i fermentant el fum dels cotxes amb ràpides pipades d'un cigarret). El col·lega de la dessuadora de Danny DeVito també es va moure uns passos, va alçar la mà amb les claus i va prémer el botó. Va sentir el típic soroll d'obertura sincronitzada de portes, el que sona com si estrangulares dos pardalets,

un en cada mà, en menys d'un segon. Però el Porsche es va quedar mort, apagat, i mentrestant els querubins continuaven fent honor al nom de la màquina, competint amb les seues miniatures sobre la pell metal·litzada. Va ser llavors quan va veure els intermitents d'un Dacia Logan aparcat un poc més enllà. El de les claus es va dirigir a la berlina, hi va entrar, va arrancar i se'n va anar. A mitjan camí d'on estava el seu cotxe es va adonar que aquell home no era el pare dels xiquets. Tampoc era l'amo del Porsche. Va pensar amb un mig somriure en els llavis: quin cabronàs.

Final de la història. Com una mena de didascàlia, suposem que l'anècdota anterior és real. Potser ho és, apareix en diverses xarxes socials amb variacions sobre la marca dels cotxes o l'aparença dels personatges. L'interessant és que, segons si es deté la narració d'una successió de fets en el primer, el segon o el tercer acte, la història canvia de sentit. La interpretació del que passa al nostre voltant es basa en un espai temporal pluridimensional i ambigu on la racionalitat o qualsevol intent d'objectivitat està condicionat per la linealitat del que ha ocorregut i, per tant, per l'establiment d'un principi i un final. Qualsevol cosa que se'ns conte com un fet verídic és en realitat un horitzó de moviment que s'excedeix a si mateix contínuament i es converteix en una experiència que té a veure amb un inici i un final escollits.

Afegim-hi també, per descomptat, el relativisme i el personalisme. És la interpretació la que serveix de catalitzador d'una experiència purament comprensiva i crea un món disgregat en la infinitud de significats alliberats en l'excepcionalitat de cada experiència particular. Però això és una altra qüestió. El cas és que els humans no només donem significat a la nostra experiència quan narrem una història escollint quan comença a ser d'interès i quan ens serveix per a extraure una conclusió, sinó que també tenim el poder de representar els nostres relats, gràcies als coneixements que tenim d'aquests, i utilitzar-los a la nostra conveniència, obviant els precedents o les conseqüències de la història si ens interessen.

Ara traslladeu aquestes consideracions a una pintura que, com les d'Isabel Oliver, ens conta una història, la seua història, i es deté en un moment determinat. La narrativa pictòrica, quan s'empra com un instrument

d'investigació, permet recuperar part del pensament i la reflexivitat dels subjectes a través de les històries que construeixen i contenen sobre ells mateixos, alhora que ofereix possibilitats d'obtenir dades que permeten una mena d'anada i tornada sobre els fets inclosos en aquelles històries i els contextos en què tenen lloc, de tal manera que poden ocórrer distintes interpretacions d'un mateix succés, no només depenent de fins on es conte, sinó també si és evocat en moments distints.

La tasca d'Isabel Oliver quan ens conta aquestes històries en la seua obra no és ni de bon tros fàcil. Com deia Fermín, el guàrdia civil d'*Amanece que no es poco*, això de donar quantades és un esquema molt sintètic que convé emprar poc i emprar-lo bé, quasi en pla poètic, com un fet prodigiós. A més, i evidentment, aquesta necessitat de comunicar la seua història no impedeix el desenvolupament d'una tècnica impecable per part d'Isabel Oliver. De fet, una cosa es nodreix de l'altra, com quan María Zambrano, en la seua «raó poètica» reivindica els grans polsos vitals: el pols poètic del sentiment, el pols filosòfic del pensament, dos batecs essencials que viuen en aparent contradicció, però que en realitat caminen agermanats. En Isabel Oliver estan reunides i ponderades les facultats reflexives i les condicions de pintora, ja que sap convertir la investigació i l'estudi en inspiració, madurar el pensament i donar-li forma.

Hi ha una constant en l'obra d'Isabel Oliver. Canviem de tema en aquesta i última història (que en aquest cas no és de la meua invenció): quan el rei Artús era jove es va endinsar, sense adonar-se'n, en els dominis del Cavaller Fosc, que el va capturar i el va amenaçar de matar-lo si en el termini d'un any no trobava la resposta a una pregunta, i la pregunta era: què és el que realment desitgen les dones?

Sempre m'ha al·lucinat un poc la preocupació del Cavaller Fosc i no puc evitar imaginar-me'l com un personatge d'*Els cavallers de la taula quadrada*. Però vaja, el cas és que Artús va buscar la resposta en tots els llocs i en va trobar moltes, és a dir, no cap: amor, bellesa, seguretat, prestigi, fortuna, fills... Al final, quan estava a punt d'expirar el termini li van dir que hi havia una bruixa que coneixia la veritable resposta, i Artús va anar a consul-

tar-la. I la bruixa, que era terriblement lletja, li va dir que només li revelaria la resposta si Galvany, el més noble cavaller de la Taula Redona, es casava amb ella. Galvany va acceptar per a salvar el seu rei i amic, i la bruixa li va dir que el que les dones desitjaven realment era decidir sobre la seua pròpia vida. És el que té ser bruixa.

Tradicionalment s'ha associat l'obra d'Isabel Oliver al *pop art* i al femi-nisme. No és just etiquetar la seua obra només en aquestes dues categories, però crec que defineixen sobre manera un caràcter imprès en la seua trajectòria. Grace Morales (2018) ho adverteix molt encertadament: el *pop art*, tal com ha sigut concebut i estudiat fins no fa molt de temps, és un moviment artístic que van crear, desenvolupar i popularitzar homes únicament. Homes que dedicaren gran part de les seues obres a tractar el cos femení fent servir els pressupòsits dels mitjans de comunicació de masses; és a dir, com un objecte d'exposició, venda i consum, tornant a reobjectivitzar el que ja s'havia explotat i sotmès en la vida real. Així que sí, denota un especial caràcter que una artista com Isabel Oliver, des del *pop art*, pretenga derrocar les antigues barreres de l'art com a elitisme i poder; faça burla dels principis d'autoritat; i utilitze les tècniques de la publicitat, el còmic i el disseny per a ironitzar sobre l'hiperconsumisme i les tensions de la societat de l'oci, a més de donar cabuda a les idees d'emancipació sexual, racial i política. És el que té ser bruixa.

No va ser l'única, certament, però, com totes, va estar a soles. Les artistes en van ser diverses i molt notables, però van patir l'habitual silenci i marginació de la dona. Van ser les més combatives políticament, perquè utilitzaren els mitjans i codis de la societat de masses per a denunciar de forma explícita la submissió i el procés d'objectivització de la dona davant d'altres artistes (masculins) que van jugar de manera més sinuosa en aquest terreny, amb el distanciament, la ironia i la confusió. És possible que feren servir els mateixos esquemes, el de la dona com a objecte que s'exposa, trosseja, ven com a nina, criada, prostituta, imatge de revista eròtica, anunci de marca o residu de publicitat, però contant una altra història, una que parla de masclisme, es postula contra les guerres i a favor de la llibertat

sexual. Sabem que darrere dels *collages* de Richard Hamilton o Claes Oldenburg hi ha el treball de Terry Hamilton i Patty Mucha? Coneixem Cindy Sherman, Tracy Enim, Elaine De Kooning, Grace Hartigan, Rosalyn Drexler, Marjorie Strider, Linda Benglis, Niki de Saint Phalle, Ulrike Ottinger, Jan Haworth, Pauline Boty, Evelyne Axell, Martha Rosler, Judy Chicago o Margaret Harrison? I cite artistes que es van moure en l'entorn anglosaxó, més mediàtic i conegut, ningú recorda la polonesa Maria Pinińska-Bereś o de la colombiana Beatriz González (Alana D. Kidder, 2014). A Espanya, les pioneres es van concentrar en la costa mediterrània: Mari Chordá, Eulàlia Grau o la mateixa Isabel Oliver van treballar directament sota el menyspreu de la resta del món de les arts. I no van ser les úniques, també Eugènia Ballcels, Paz Muro, Silvia Gubern, Olga L. Pijoan, Fina Miralles, Ángela García Codoñer, Esther Ferrer... (González; Bassas, 2021)

En aquell moment, l'obra d'Isabel Oliver es va centrar en el paper de ser dona en el règim franquista i en desenvolupisme, com a mestresses de casa i consumidores, sotmeses d'una banda als estàndards de la bellesa, i per una altra, als rigors de la ideologia catòlica i l'educació política. No es pot dir que no tinga una obra coherent actualment. És el que té ser bruixa.

I no vull acabar sense un aclariment. Aquesta exposició no és la d'una artista marginal de la història recent, ni és un gabinet de belles discrepàncies o rebel·lies, ocurrents gràcies a revisions historicoartístiques. És una mostra d'una artista fonamental en la història de l'art espanyol.

Joan Feliu Franch
MACVAC/VIU/UJI

Referències bibliogràfiques:

González Madrid, María José; Bassas Vila, Assumpta (2021). «Las artistas y el *pop art* en Cataluña en la década de 1960: Carme Agudé, Silvia Gubern, Mari Chordà». *Asparkia* (38), pp. 315 - 340. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.16>.

Kidder, Alana D. (2014), *Women Artists in Pop: Connections to Feminism in Non-Feminist Art*. College of Fine Arts of Ohio University.

Kostas Axelos, *Cuentos filosóficos*. En Fernández, A. (1990). *La mano de la hormiga*. Madrid: Fugaz.

Morales, Grace (2018) Pop art y feminismo en España. *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2018/03/pop-art-y-feminismo-en-espana>

Isabel Oliver, imatges per a la reflexió i la vida

Dos superbs espectacles en blanc i negre, tots dos d'Isabel Oliver, formen part de la col·lecció del Museu de Vilafamés. El primer és un oli de 1990; el segon, un *collage* i acrílic datat deu anys més tard. Aquesta artista, lligada a la història del nostre singular centre artístic –que ella mateixa va contribuir a forjar– hi ha deixat aquestes dues mostres d'un treball que, al llarg dels anys, ha viscut unes etapes tan diferents com riques. És Isabel una creadora que no s'ha detingut mai en les distintes troballes afortunades que han anat marcant la seua trajectòria. Ben al contrari, ha sabut treballar partint de diferents pressupòsits, imatges i idees que l'han feta propietària d'una història perfilada a través d'unes obres que, això sí, tenen un element comú: el principi reflexiu que està en el germen de la seua creació i la corresponent resposta igualment reflexiva que suscita en les persones que les observen.

Però hem començat parlant dels quadres de Vilafamés, parlem-ne abans de detindre'ns en els que hui els acompanyen en aquesta exposició. D'alguna manera, són individus excepcionals en una història que s'agrada de contar en sèries. L'oli de 1990 no té títol, i diríem que és molt millor així. He vist detindre's davant d'ell nombroses persones que dubtaven davant les formes que la tela acull: pedres o llibres, duresa de llambordes o fragilitat de paper. En una exposició celebrada en la Galeria Octubre de la Universitat Jaume I, en la qual s'establien analogies entre obres artístiques i objectes de disseny industrial, es va situar aquesta pintura al costat de la cadira *Wassily* de Marcel Breuer. Sens dubte, la comissària de la mostra va veure en les seues formes les linealitats dels llibres amuntegats amb desordre en algun prestatge d'un bibliòfil modern, i els va unir al seient d'acer i cuir del mestre de la Bauhaus, de manera que va compondre un peculiar centre de lectura. Però també, aquelles formes, podrien ser les emocions que susciten el conjunt d'una construcció en pedra seca. No se sap mai. Potser algun dia li ho preguntem a Isabel, amb l'esperança d'haver errat completament

perquè ella ens descobrisca una nova lectura d'aquest quadre escrit en tots els colors del gris.

També és aquesta última la tonalitat que domina en la segona de les obres de Vilafamés, aquesta sí amb un títol concret: *Construcción de la ciudad de Valencia*, de la sèrie «Memoria de un lugar». En un ritme frenètic, les edificacions que han anat creant la història d'aquesta urbs van delineant un camí ascendent que fa un recorregut des dels rastres arquitectònics més antics fins als que es van alçar a la fi del segle xx. Tot està narrat en aquesta obra: una història i una forma de vida, unes estacions que s'obstinen a transcórrer per a continuar sent les mateixes. El quadre –com dèiem– contat en blanc i negre, tendeix a unificar un temps i uns espais entre els quals disten centúries, però que figuren harmònics en el seu discórrer paral·lel. Els qui coneixen la ciutat, rastregen en les línies d'aquest gegantí *collage* banyat en acrílic la seua pròpia història, les referències que han travessat les seues vides, perquè el paisatge íntim és també el de les ciutats que ens han vist créixer, configurades a través del seu gegantí esdevindre. Al seu torn, els qui no la coneixen, hi llegeixen la història universal de l'evolució humana. Prodigí de ritme, la nostra mirada va elevant-se amb la mateixa història d'una ciutat que es mou i s'alça. Hi ha en la imatge records de la força del futurisme italià, en concret, dels llocs que Boccioni va triar per a les seues dinàmiques urbs.

Seguim en blanc i negre. No es podia tractar d'una manera més adequada el sentiment d'un grup d'obres en les quals l'artista ha treballat a partir de 2020 agrupades sota el nom genèric de «Con memoria». Recorde que vaig rebre una imatge d'aquesta sèrie per WhatsApp i em vaig quedar fasciada. Malgrat els escassos centímetres de la pantalla del mòbil, la paradoxal força d'unes dones derrotades, traspassava l'escassetat de l'enquadrament de l'aparell telefònic. I és que difícilment pot algú sostraur-se a l'emoció de *Rapadas*. Com el seu nom indica, es refereix a aquelles dones a les quals, per diverses circumstàncies quasi sempre vinculades a comportaments polítics o no normatius, es pretén humiliar, tallant-los els cabells. La imatge correspon a dones que havien col·laborat amb l'exèrcit alemany, però podrien

ser també les que, a Espanya, van mantindre conviccions republicanes. Tres d'elles acatxen el cap ara sense cabell. Les seues mans descansen en la falda o en les butxaques, molt llunyanes, aquestes mans sí, del braç enlaire amb el qual van obligar a posar, després de la Guerra Civil espanyola, a moltes d'elles, imatges de les quals tenim constància gràfica¹ i que suposen un pas més en la història de la ignomínia.

Davant les *Rapadas* d'Isabel Oliver, diríem que l'impacte inicial és fotogràfic. De fet, en un primer moment i amb els inconvenients de la estreta pantalla, vaig interpretar l'obra com una fotocomposició. Però la imatge en una mida adequada i –és clar–, en directe, ens porta immediatament a la pintura, percebuda ara amb la força de la història i construïda a través d'unes dones el cabell absent de les quals és el vertader protagonista del drama, un drama que apareix a més a l'interior de l'habitació, devastada, i en el paisatge que s'observa a través de la finestra. Allí veiem les ruïnes de les cases, la destrucció de la guerra. Intuïm que, por molt que la rajola torne a fonamentar les construccions, no serà possible recompondre els racons de l'ànima. Aquest és el vertader drama.

El mateix paisatge que veiem a través de la finestra en aquest quadre es repeteix en una altra obra de la sèrie, el nom de la qual: *Dickey Chapelle*, és un record i homenatge a aquesta reportera de guerra nord-americana. Chapelle va desenvolupar el seu treball en la Segona Guerra Mundial i posteriorment a Vietnam, on va morir. Ens sembla molt significativa la repetició dels murs derrius i dels blancs edificis. Potser el que s'està expressant és que les guerres, al cap i a la fi, causen idèntica destrucció a tot arreu. No importa el lloc, sinó el que comporta per a aqueix ens indivisible que és la humanitat. La imatge de la reportera (presa d'una de les fotografies més recognoscible que es conserven d'ella) se situa, càmera en mà, enmig de les ruïnes, d'esquena a les dues úniques construccions que encara romanen miraculosament dretes. Isabel Oliver (des de sempre tan conscient de la invisibilització de les dones) reivindica el caràcter de tantes i tantes d'elles que van obrir el camí cap a la igualtat.

¹ Vegeu: <https://ctxt.es/es/20171220/politica/16779/rapadas-franquismo-mujeres-humillacion-nuria-alabao.htm>

En un nou quadre de la sèrie apareix una altra periodista gràfica de guerra, *Gerda Taro*. Ella sí que va estar, sota l'epítet o no de Robert Capa, en la Guerra Civil espanyola, a conseqüència de la qual va morir molt poc abans de complir els 27 anys. Com en les *Rapadas*, la seua figura –també presa la seua imatge d'una de les seues icòniques fotografies– se situa a l'interior de l'estança, davant d'una màquina d'escriure, la qual (potser per estar integrada en aquest nou context) em recorda una corretja de metralladora. En la part posterior, la finestra. Diferenciant-se de les anteriors, en l'exterior enquadrat pel seu marc, apareix el color taronja del foc, sobre uns edificis desequilibrats amb la força dels successius impactes de les bombes. El recurs no és innocent, ni visualment ni pel que fa al contingut. El foc es constitueix en punt de fugida, cap a ell es dirigeix la nostra mirada després de passar pel rostre somrient de la fotògrafa. Ens obliga a establir un recorregut que va de la consciència i l'esperança fins a la pròpia mort.

Aquestes tres obres juguen amb el fructífer recurs de la finestra, que funciona com una espècie de quadre dins el quadre, si bé tots dos espais (l'interior i l'exterior) es relacionen per una cosa tan immediata com el dolor i la destrucció, encara que el gest de Gerda Taro i la determinació de Dickey Chapelle vulguen posar una nota d'esperança en l'ànima trencada de les rapades. D'altra banda, tinc la curiosa sensació que l'espai en el qual se situen *Las rapadas* és tan exterior com el que es percep a través de la mateixa finestra, però potser només és això: una percepció. En qualsevol cas, resulta inquietant. La finestra-quadre ens permet parlar de dues realitats: sempre, en una d'elles, la figura o figures de dones, en alguns dels diferents papers que els ha tocat jugar en les diferents conteses, un paper del qual ara ens queda la memòria. Per a Isabel Oliver, la representació d'aquestes dones, el seu estar en el món, han sigut des de sempre un dels seus *leitmotiv*. Quan a penes es cobrien i descobrien els rols que se'ls havia atribuït, l'artista ja reflexionava sobre com la història de l'art les havia plasmades i oferia les seues pròpies alternatives.

Un nou quadre de «Con memoria» se suma a l'exposició, amb la particularitat que aquesta vegada tot se situa fora. La paraula que li serveix de títol, *Destrucción*, és molt clara. Els inequívocs peus d'un capellà i d'un mili-

tar, ben visibles per la sotana del primer i les botes acordonades del segon, apareixen acompanyats d'un altre parell de peus-sabates, en aquest cas d'una asèpsia atemporal que, no obstant això, prompte s'identifiquen amb els d'un polític. Tots estan drets sobre la destrucció de la qual han sigut còmplices –o a la qual directament han contribuït–. Aquesta vegada no apareix el recurs de la finestra. La composició apareix dominada pel calçat inequívocament masculí, mentre que en un dels angles inferiors una sabata roja de taló evoca les dones. No cal dir que la dissimetria de gènere és present en aquesta obra tan clarament combativa. Igual que la resta, el quadre està presidit per les pedres trencades i els grisos de les formes empedrades que alguna vegada van ser llocs de trànsit estable. Em recorden el primer quadre de què parlàvem al principi del text, escrit tal vegada amb les formes d'un llibre o presagi potser de l'enfonsament d'una casa.

Volem enllaçar aquestes obres de «Con memoria», amb altres dues de la sèrie de 2021 denominada «Espacio público». Es tracta del díptic *M@delman* i *B@rbie*, tan d'actualitat aquest últim personatge a través de la pel·lícula de Greta Gerwig i tots dos vetllats a través de l'arropa de les seues primeres as. Totes i tots tenim molt present aquesta nina, però, i Madelman? També va ser bastant popular, encara que per descomptat no va assolir tanta fama com la seua companya. Aquesta figureta bèl·lica va ser produïda a partir de 1968 –i fins al 1983– per Industrias Plásticas Madel. L'empresa espanyola, amb la mirada posada en els GI Joe estatunidencs, va fer la seua pròpia versió ibèrica d'un ninot dels anomenats «d'acció».

Madelman apareix versionat a través d'un home sense cap atribut guerrer. No necessita, aquest senyor, ni botes militars ni cap altra particularitat en la vestimenta que l'identifique amb aquell joguet. Tot al contrari, porta un impol·lut vestit amb una impol·luta corbata, però el signe de victòria que fa amb els dits és la victòria d'un «home d'acció», responsable sens dubte de la desolació del paisatge devastat que l'envolta. La seua cara, d'altra banda, està prestada de Francis Bacon, el pintor que va saber com cap altre que no era necessari atindre's al realisme figuratiu per a plasmar el sofriment humà. Al seu torn, *B@rbie*, en el seu paper de nina, apareix com

un personatge aliè a la destrucció desencadenada al seu voltant. Igual que en l'obra de Gerda Taro, en tots dos emergeix d'un entorn en grisos la flamejada taronja del color. Hem de fer constar que els quadres d'aquestes sèries guarden un paral·lelisme evident, encara que cadascun conta una història diferent en la qual sempre roman un enigma.

Tal com ho estem plantejant fins al moment, semblaria que Oliver és pintora que en algun moment ha volgut extraure tot el potencial del blanc i negre, i en efecte és així, però també i molt especialment, és la pintora del color. De fet, diu d'ella Amparo Zacarés: «En una època en la qual tot eren tonalitats en grisos, l'artista Isabel Oliver va incloure el color en la seua paleta»². Entenc aquesta citació tant en sentit textual com sobretot metafòric. Era gris el moment en què Isabel va començar a pintar, i especialment per a les dones, tan sotmeses a l'eufemística professió de «la feina de casa» amb la qual el franquisme va batejar les seues comeses. D'altra banda, també era el moment del *pop*, i això prestaria color a les seues composicions. De fet, moltes de les seues primeres obres estan banyades en la seua irònica eufòria, i en aquells colors brillants que la van acompanyar.

També moltes de les seues últimes sèries parlen de color. Isabel ha explotat en tota la seua potència creativa en els últims anys, és ara millor pintora que mai, tot i haver sigut sempre pràcticament perfecta. En aquest últim any 2023, emulant els clàssics i capgirant-los en el contingut dels seus quadres, ha demostrat posseir els recursos tècnics de la mestra al mateix temps que reescriu accions preses de feminisme. D'aquesta manera està treballant en la sèrie que ara ens ocuparà, «Paseo por el museo», uns passejos, d'altra banda, que tenen com a escenari principal (encara que no únic) les sales del Centre del Carme on l'artista va estudiar. Aquest lloc, a València, era la seu de l'Escola d'Arts. Passat el temps, ens podem imaginar Oliver recorrent sales i corredors sense referències femenines i, d'alguna manera, reparant absències.

En realitat, podem dir que, d'alguna manera, la sèrie va començar en blanc i negre en els anys 70, emparada sota un nom diferent: «La mujer».

² Amparo Zacarés: «Isabel Oliver, pionera en la sombra». En <https://amparozacares.com/isabel-oliver-pionera-en-la-sombra/>

Llavors havia recuperat *Les tres Gràcies* de Rubens per a situar-les en un gimnàs. Ara de nou apareixen aquestes mítiques figures. Recentment, Ángeles García, en *El País*,³ es referia als quadres més reinterpretats de la història de l'art occidental, entre els quals es troben, per descomptat, *Les tres Gràcies*, a les quals Oliver torna a acudir en *Tres fatídicas manzanas en la historia de la pintura*. En el quadre, aquestes imatges apareixen doblement repetides: al fons en l'obra de Rubens, i en primer terme aïllades, eixint del quadre per a auto-observar-se i observar-nos. Tres pomes jauen als seus peus, en referència al «premi» de Paris, però també a la història d'Hipòmenes i Atalanta (visible en el quadre de Guido Reni) i a Adam i Eva (presos de la imatgeria de Dürer). Tres quadres clàssics basats en tres mites, tots tres desfavorables a les dones. Si la dona és bella, desencadenarà conflictes, però també trobarà càstig (arrossegant amb ella l'home) si, com Atalanta, es distrau agafant les pomes del Jardí de les Hespèrides o si, com Eva, accepta la poma de la serp. La lectura de l'obra és inequívoca, i el mestratge amb què s'executa queda fora de tot dubte: a la facilitat de l'apropiació dels clàssics s'afegida la construcció personal que integra els diferents elements amb els quals l'obra es construeix. Apel·la al mite i la lectura que d'aquest fan els clàssics del Renaixement i del Barroc, per a enfrontar-nos amb totes les pomes que manipulen la història de les dones.

Les narracions més perverses heretades del mite ens parlen de dones assetjades fins a l'extenuació –si no directament violades– per déus amorals que no obstant això habiten els més excelsos llocs de l'Olimp. Què podríem dir de Zeus i els seus constants assetjaments sexuals! Sense a penes qüestionament, les violacions d'aquest *capo* dels déus han sigut retratades pels pintors de tots els temps en un terrible exercici d'estetització de la violència. És tal la bellesa de les obres dels «grans pintors», que no sempre som capaços de veure-hi darrere d'aquesta la barbaritat de les accions que reflecteixen.

3 Ángeles García (2023) «De 'Las Meninas' a 'Las tres gracias1: las obras de arte más versionadas de la historia». En <https://elpais.com/cultura/2023-08-30/de-las-meninas-a-las-tres-gracias-las-obras-de-arte-mas-versionadas-de-la-historia.html>

Per a enfrontar-se a aquesta manera de narrar els mites, el feminisme els ha rellegit a fi d'enfrontar-nos amb la perversa realitat que oculten. Ja molt abans de la seua emergència com a moviment social, va haver-hi dones que van prendre consciència de l'opressió de les dones i es van alçar en contra; també les artistes. Sense que l'apel·latiu «feminista» haguera eixit a la palestra, pintores com ara Artemisia Gentileschi, dona agredida, ho van ser. I van saber capgirar mites desfavorables, fins i tot sense ser-ne conscients. Segles després, la consciència està ací: pintores com Isabel Oliver s'enfronten directament amb els mites per a obligar-nos a mirar-los d'una manera molt diferent. D'aquesta manera, mostra en aquestes obres un discurs que remou consciències i demostra que una altra manera de narrar és possible.

La primera de què ens ocupem ens remet a la història d'Apol·lo perseguint Dafne. Obsessionat per aquesta dona, el déu està disposat a tot per a aconseguir-la. No ho aconseguirà: el seu propi pare la transforma en lloer per a evitar la violació. Trista victòria. Ha de deixar de ser dona per a escapar del déu. Aquest mite és recollit entre altres pel pintor Theodoor van Thulden, de l'obra del qual s'apropia la pintora per a realitzar la seua *Dafne perseguida incluso fuera del museo*. Més enllà dels murs del Museu del Prado que allotja el quadre, i davant l'estàtua de Velázquez, l'assetjador continua perseguint la seua presa. No hi ha res a fer. Només fugir i fugir. La naturalesa que veiem al fons del quadre del pintor flamenc està ací substituïda pels dòrics capitells del Prado i la sòbria estàtua del pintor deguda al cisell d'Aniceto Marinas. Aquesta substitució és molt efectiva, perquè ens crida l'atenció sobre els espais en els quals les dones pateixen violència: tots. Des del lloc on creixen els arbres fins al lloc on s'alcen columnes, des del lloc natural fins a l'artificial: en tots dos pivota la violència.

Proserpina huyendo de Plutón és un altre dels títols d'aquesta sèrie. A partir del *Rapte de Proserpina* de Bernini, tan barroc tot ell, Isabel torna als grisos per a cridar contra la barbàrie i, en aquest cas, quasi vèncer (o almenys això volem entendre) el déu de l'inframón, tal com es desprèn dels trossos que s'esqueixen d'un Plutó amb un cap pràcticament fora del lloc. M'agrada aquest quadre especialment. La sobrietat clàssica del conjunt

contrasta amb el crit (aquesta vegada de tots dos) que sorgeix de la tela. Una composició perfecta per a un missatge feminista que sap que també pot desconstruir jugant amb les armes de la perfecció.

Ens dirigim finalment cap a l'última sèrie d'aquesta exposició, la denominada «Recintos privados», els espais dels quals són qualificats per Isabel Tejada com «l'hàbitat d'un depredador sexual»⁴ i de la qual aquesta mostra recull quatre quadres. Són els llocs privats *d'ells*: la seua casa, el seu club, la seua biblioteca –i els jocs que emprenen en aquesta última; són «Espais privats per a l'home on destaquen el seu goig i gaudi, la construcció de la masculinitat a través de la caça, mort, i la seua imitació en la "conquesta" de les dones».⁵ En les quatre obres de l'exposició elles estan tancades o exposades. L'única veu que tenen és la del plor.

Comencem per les obres que, de nou, es dibuixen en grisos, *Su casa* i *Su club*. Isabel Oliver no es deixa encasellar, no podem catalogar-la sense més. Les seues obres han de ser vistes moltes vegades i cada vegada percebrem alguna cosa més sorprenent. Si a aquestes dues pintures les incloem en el *pop*, on és el color? i per què uneix, en la segona, la dona moderna de Stern amb la representació pseudoromàntica d'Esquivel? i per què fa del virtuosisme una de les seues lleis, si el *pop* va inventar una altra manera de presentar les obres? I és que l'artista pot en moments recordar, en efecte, al *pop*, però en aquest ha introduït una manera molt particular de mesclar referències i maneres de compondre, de manera que una part de classicisme apunta en la modernitat de l'escena. És aquesta buscada i aparent incoherència la que transforma aquestes pintures en fórmules artístiques molt particulars. En aquest punt, ens sembla interessant la reflexió de Pascual Patuel⁶ quan, en analitzar l'obra de l'artista, recorda alhora l'impacte del *pop art* internacional

4 Isabel Tejada (2022) *Isabel Oliver. Discursos feministas, 1970-2022*. Elche: Universidad Miguel Hernández / Valencia: Generalitat Valenciana. Aquest assaig realitza una incursió global i compromesa de l'obra de l'artista.

5 Daniel Soriano (2022) comentari a l'assaig d'Isabel Tejada: «*Isabel Oliver. Discursos feministas*». *M. Arte y cultura visual*. En <https://www.m-arteyculturavisual.com/2022/05/23/isabel-oliver-discursos-feministas/>

6 Pascual Patuel (2019) *Isabel Oliver. Quaranta Anys d'art compromés (1970-2009)*. València: Fundació Martínez Guerricabeitia. Universitat de València, p. 10.

unit, en el nostre territori, amb el realisme social del qual València es va fer tant de ressò.

Comencem per la pintura que porta per títol *Su casa*. L'enorme gos ve-lazquià està als peus del senyor que oculta el rostre darrere del periòdic, en aquest acte que tant s'ha identificat amb el que podíem dir les «labors» del gènere masculí. Al seu costat, damunt d'una tauleta i dins d'una gàbia apareix una figura de dona, presa de Grete Stern, concretament del fotomuntatge número 45 de la sèrie *Somnis*; ella es tapa la boca amb un ventall, i és aquesta «boca coberta de la protagonista, un element que Stern va desenvolupar no sols en aquest, sinó en altres fotomuntatges».⁷ La idea és clara: ell llig les notícies d'actualitat. Immergit en aquestes, es nodreix de paraules per al debat; ella, en canvi, no podrà opinar sobre res. L'aparent tranquil·litat de l'escena, emfatitzada per la serenitat del blanc i el negre i d'una composició sòbria, es trenca amb la duresa del missatge, i és que l'artista sap jugar molt bé amb el contrast, amb el missatge que només en aparença pot resultar ambigu.

En *Su club* torna a aparèixer una imatge de Stern, el *Somni* número 1. En l'original de la fotògrafa alemanya-suïssa, una dona-llum està a punt de ser encesa per un home; al cap i a la fi en el seu títol resa: «Articles elèctrics per a la llar». Oliver ha eliminat la mà masculina, però la figura de la dona, suport de la pantalla, apareix en tres ocasions. Ella contribueix a il·luminar *el seu club*, potser molt especialment l'obra d'Antonio María Esquivel *El nacimiento de Venus*, recreada per a l'ocasió i que domina la part posterior del quadre. El nu interminable. L'estança sòbria. L'anomalia de la dona-objecte.

Podem observar com, repetidament, Isabel Oliver s'acull al recurs de l'apropiació d'obres d'altres artistes, sempre en funció del missatge que vol transmetre. No hi ha res a l'atzar en aquesta pintura amb mètode. Però no ens equivoquem: l'absència d'atzar (i la composició exacta) no ens porta a una pintura que es mou en el fred, tot el contrari, la inquietud que ens genera convida a l'acció. Heus ací la seua brillant paradoxa.

Amb altres dos quadres de «Recintos privados» finalitzem el recorregut d'aquesta exposició. El seu tema: la biblioteca (la d'ell, per descomptat),

7 M^a Jesús Folch (2016) *Grete Stern*. València: IVAM.

i així, *Su biblioteca* i *Juegos en la biblioteca*. M'agradaria incidir en el fet que, a vegades, en l'època que vivim, es tendeix un poc a menysvalorar el mesuratge; per aquesta raó pense que és molt valenta exhibir-la sense objecció. I és que Isabel Oliver és una gran mestra de la composició, de la pinzellada i del color, per què hauria d'ocultar-ho? per a servir a què o a qui? Els quadres que hem anat abordant són senzillament esplèndids. Un missatge a favor de les dones en una obra a favor de l'art.

En aquestes dues pintures de nou ens trobem amb dos espais, un més pròxim a qui mira i un altre situat darrere d'una porta. Seria adequat dir que entropessem amb dos *endins*, ja que el que separa aqueixa porta són llocs d'un mateix interior. No obstant això, d'alguna manera, aquesta porta funciona com a finestra i enquadrament d'una nova escena, la qual cosa contribueix a potenciar tant l'una com l'altra. En el primer dels quadres, *Su biblioteca*, no de manera innocent apareix Picasso, pintor tan gegantí com reprovable en tantes de les seues relacions amb dones. Una d'elles (sempiterna model) plora al fons, com un personatge més en una rabiosa obra del pintor. Darrere de la figura apareix una de les cent obres que componen la *Suite Vollard* de l'artista. Sabem del rerefons d'aquesta sèrie de gravats, amb Marie-Thérèse Walter com una de les seues referències eròtiques i sentimentals, al mateix temps que Olga Khokhlova anava desapareixent dels seus interessos. Sabem també de la simbologia del Minotaure, l'ésser que, d'alguna manera, ens enfronta amb la tragèdia d'un destí marcat.

En el segon quadre, *Juegos en la biblioteca*, l'ésser humà estaria absent si no fora perquè una pintura de Pedro Sáenz Sáenz, *Inocencia*, de l'últim any del segle XIX, és allí per a pertorbar-nos amb aqueix nu infantil: no per nu, per descomptat, sinó per la posa de la xiqueta, goyesca mini-maja, en què estaria pensant el seu autor, que ha de «defensar-la» batejant-la amb la paraula *innocència*! Però no som ací per a jutjar el que es va apariar en altres segles, encara que ben pensat, per què no? Al cap i a la fi, la sentència està tirada quan sabem que ens trobem davant els jocs d'un pederasta. Un cavallet de fusta i una nina són els joguets amb els quals podria estar

jugant aquesta xiqueta, per contra, romanen sols, aïllats, qui juga amb ells? De nou Isabel Oliver ens pertorba amb aquestes relacions, producte al seu torn d'altres relacions anòmales prestades pels segles. Els llibres, tots tan ordenats, sembla que no han ensenyat res. Però l'artista sí que ens ensenya, a través d'una pintura que, com dèiem a l'inici, incita a la reflexió, alhora que ens sorprèn amb la seua manera de fer-ho.

Només una anotació final: aquestes quinze obres són molt més que quinze històries, són, cadascuna, una manera de plasmar una idea, i un exemple de com la pintura, sempre, sempre, pot tindre alguna cosa nova a dir amb una nova forma d'expressió. És difícil, però aquestes pintures testifiquen que s'aconsegueix.

Rosalía Torrent
Universitat Jaume I / MACVAC

Obras

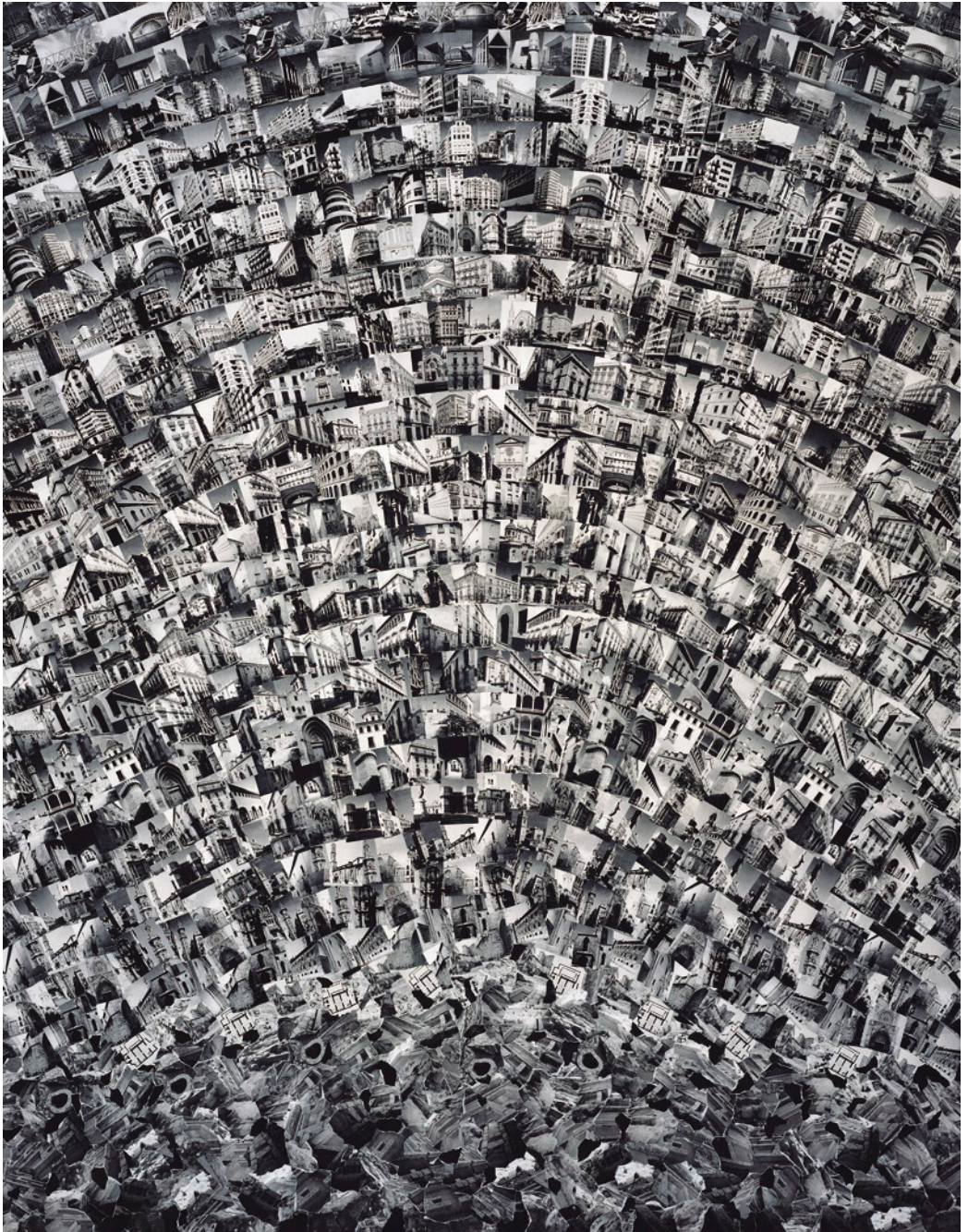


S/T, 1990
Técnica mixta sobre lienzo, 194 x 150 cm





Construcción de la ciudad de Valencia, 2000
Collage y acrílico sobre lona, 208 x 165 cm



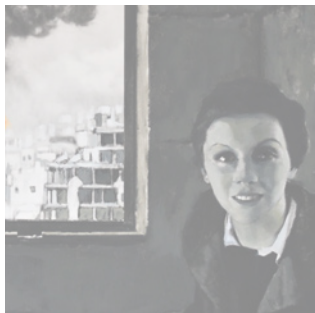


Rapadas

De la serie: Con memoria, 2020

Técnica mixta sobre lienzo, 104 x 82 cm





Gerda Taro

De la serie: *Con memoria*, 2021

Técnica mixta sobre lienzo, 104 x 82 cm





Dickey Chapelle

De la serie: *Con memoria*, 2021

Técnica mixta sobre lienzo, 104 x 82 cm



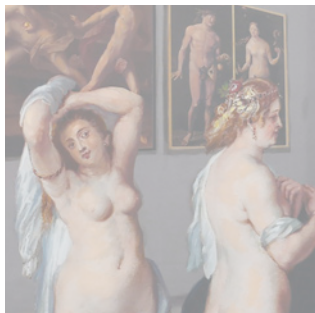


Destrucción

De la serie: Con memoria, 2022

Técnica mixta sobre lienzo, 100 x 81 cm





Tres fatídicas manzanas en la historia de la pintura

De la serie: Paseos por el Museo, 2023

Técnica mixta sobre lienzo, 125 x 157 cm





Danae perseguida, incluso fuera del museo
De la serie: Paseos por el Museo, 2023
Técnica mixta sobre lienzo, 125 x 157 cm





Proserpina huyendo de Plutón
De la serie: Paseos por el Museo, 2023
Técnica mixta sobre lienzo, 125 x 157 cm





Su casa

De la serie: Recintos privados, 2020

Técnica mixta sobre lienzo, 104 x 82 cm

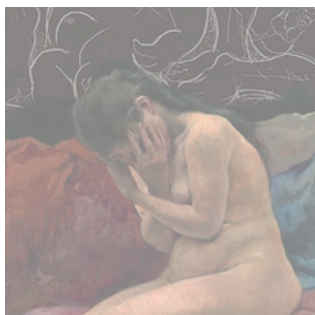




Su club

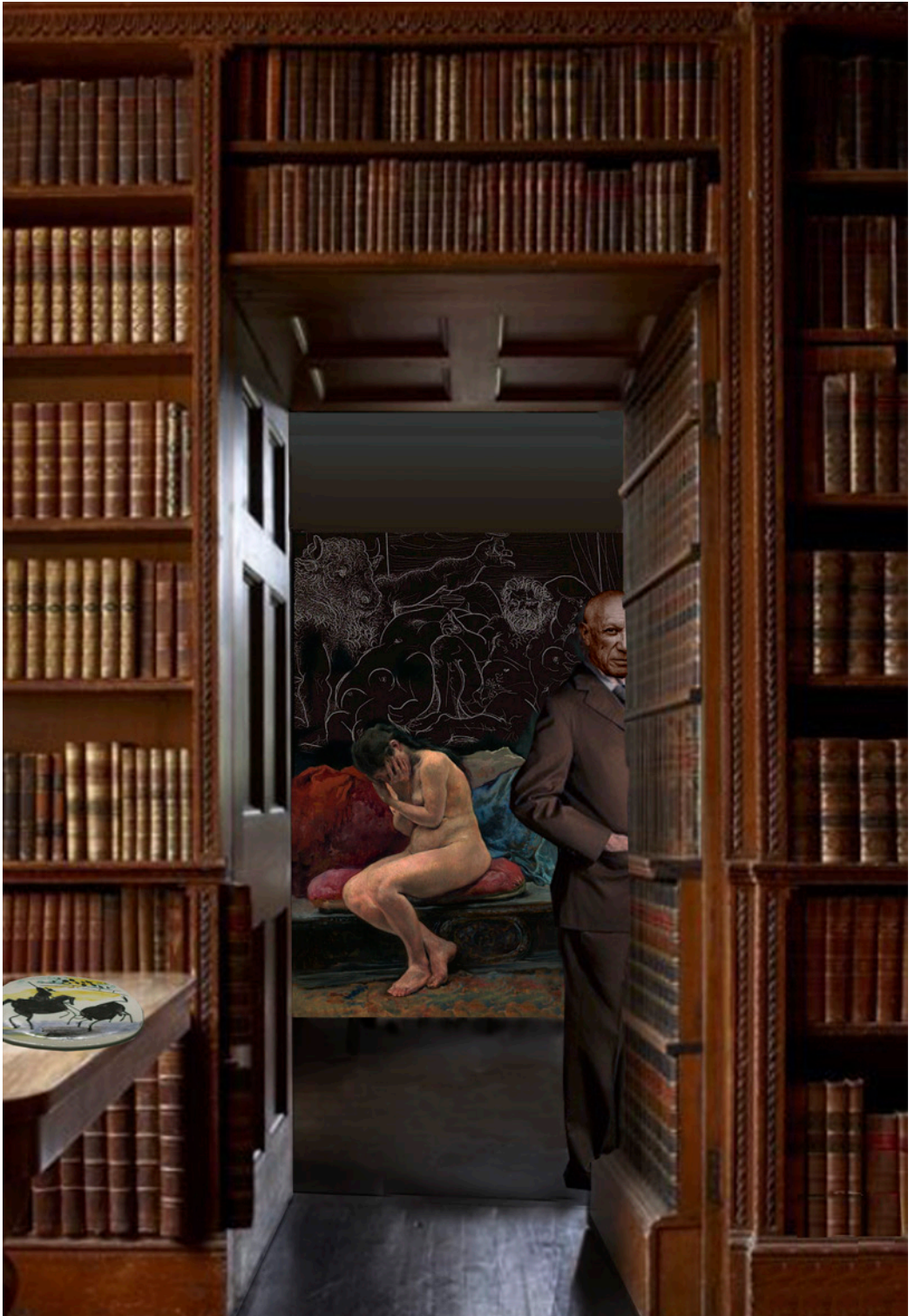
De la serie: Recintos privados, 2020
Técnica mixta sobre lienzo, 104 x 82 cm





Su biblioteca

De la serie: Recintos privados, 2022
Técnica mixta sobre lienzo, 120 x 82 cm





Juegos en la biblioteca

De la serie: Recintos privados, 2022

Técnica mixta sobre lienzo, 120 x 82 cm





B@rbie

De la serie: Espacio público, 2021

Técnica mixta sobre lienzo, 104 x 82 cm



M@delman

De la serie: Espacio público, 2021

Técnica mixta sobre lienzo, 104 x 82 cm

**What Were We? Where Are We? What Will We Be?
According to Isabel Oliver**

*A centaur father and mother watch their child
who is playing on a Mediterranean beach.
The father turns to the mother and asks her:
Should we tell him he is just a myth?*
Kostas Axelos, 1990

The same old triple question of philosophy in its usual form –Where do we come from? What are we? Where are we going?– suggests the idea that we, human beings, move in space and time without wearing out our selfness, without altering what we are substantially. However, what if we asked ourselves ‘*What were we? Where are we? What will we be?*’ This fits better an existence in constant transformation like the ever-changing *Heraclitean* river that carves its winding course over the stolid ground. This, in my opinion, is what Isabel Oliver’s work is all about.

It is said that humans owe most of their mental capacities to their visual imagination which allows them to project images into the past and into the future, recalling and predicting events, either real or fictional. Isabel Oliver has the capacity to organize her thoughts in a visual structure that is almost linguistic as it bears a meaning, a reviewed history, and the message that lasts longer in our memory is the one that we perceive without being directly told. Her work is full of these untold felt messages.

Truth always refers to a conceptual system. Any conceptual system has a metaphorical nature so there is no objective truth. When we look at Isabel Oliver’s artworks, we arrive at the conclusion that the inexistence of some objective truth does not imply surrendering to subjectiveness and arbitrariness. It is a mistake to assume that if one is not an objectivist, one has to be a radical subjectivist. I think that, after such cryptic words, typical of a seasoned critic, an explanation is needed. Life, any life, is just an absurd concatenation of acts of faith that, if anything, lean

upon an act of faith which requires a higher acceptance and which we have called 'reality'. Isabel Oliver's works provide new ways to structure our experience as fresh Gestalt experiences.

Hence, her paintings bring forth a question of imaginative rationality and are a way to create new realities. They use metaphors somehow as switches that activate powerful theories where reality suddenly expands thanks to the metamorphosis of the gaze. Let me recount a brief story to illustrate the above:

He hanged himself when he was seven or eight years old. He didn't remember the exact age but it was certainly before First Communion because he told everything to the priest during confession. It was summer and he was playing Robinson Crusoe standing over a pile of five wooden pallets under the fig tree in the backyard. Over the tree branches, there remained parts of the house that his cousins had built by attaching a mattress with some strings. One of the strings hanged in an inverted arch bound at both ends to the flimsy structure. He was pretending to be rowing with a reed while he swayed over the wooden tower as if waves were beating him. He finally stumbled on a rusty nail and got his neck caught in the string in such a way that it began to twist, to coil, choking him. His aunt heard his wails and arrived just in time to grab his legs.

He had always been a weird kid who kept to himself and enjoyed being alone, so his parents did not quite believe the accident theory and thought he had tried to take his own life. Nothing further from the truth. However, people in town started to call him 'the suicidal' something which was easily noticed thanks to the bruise left by the string that would for many years join both his ears. At first he tried to explain that he had just tripped, but he eventually saw the benefits of his notoriety. The pressure of school homework disappeared as well as the limit of how much ice cream he could eat. His nana even proved to be more lenient when it came to the precautionary time before jumping into the water in order to avoid stomach cramps. The account of his life that others had was not his, but this was not bad at all. He eventually accepted his suicide attempt.

End of the story.¹ What I am trying to say is that the relationship between the world as we see it and the world as we understand it is conditioned by the very act

¹ Oscar Wilde used to say that "the highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography."

of emphasizing some details to do away with others. The way in which we perceive life becomes a part of us, of our memories, of our projects, of our thoughts. Without realizing it, we are acquainted with fragments of a person's life, we create an image that, though not fully corresponding with reality, exists as well. And it is perhaps more real because it is as perceived. In any event, the countless accounts of life, such as fictional stories, are constructs. Isabel Oliver does this in many of her works. She builds a desired improved story, though not less real because of it.

Is it not that better than not pondering and contesting the injustices of life, its absurdity, its complexity and mystery? It is preferable to just live, to just die, and to just fulfill the social role as everyone else? Moses smashed the two Tables of the Law of God in the first version of the Ten Commandments. He then obtained the second pair which he helped writing or so the story goes. According to the rabbis, when the ark was built for the temple, parts of the first tablets were put inside of it along with the second pair of tablets. I think that Isabel Oliver reads life without ignoring the scattered bits and with the hope of placing them all magically back again. Indeed, the smashed part coexists with the whole, so every instant is potentially redeemable.

As Isabel in her paintings, I will relate a second story:

First act. When he finally managed to park in the labyrinthine parking lot, he headed for the entrance, shedding his footfalls as he brewed the smoke of the cars along with rapid drags on his cigarette. The glass doors let out the intermittent light from the interior of the shops and the bars like the image of the Holy Ghost from *Rogier van der Weyden's Saint Columba Altarpiece*, so that they would reflect their tones *sine macula* on the hood of a *Porsche 911 Carrera*. This beauty lay there peacefully occupying two privileged spots in the parking lot. He put out his cigarette. He pictured the car's owner wearing khaki pants and a blue puffer vest over a white shirt. Before he went in, he muttered to himself, "What an asshole."

Second act. He went on and on in his mind about how deep we are buried into consumerism, something which feeds off the influence of publicity and how publicity is based on false notions like making happiness dependent upon buying stuff. The fact of the matter, however, was that he didn't make it on time for the smartphone sale. The morning had been wasted. When he left the mall, he noticed a couple of kids of about four or five playing with metal toy cars on the shiny hood of the *Porsche 911 Carrera* parked on the two spots. The sight of the scratches on

the glimmering silver hood caused him physical pain as though a bullet were being yanked out of his leg. Next to the crime scene, a man, keys in hand, was watching this quietly. He wore jeans and a sweater with the image of the Penguin as played by Danny DeVito in Tim Burton's movie. He was nothing like the car owner he had imagined. This made him realize how wrong we get to be when we stereotype the world without double-checking for the truth. They exchanged glances and the man said, "Nothing is more valuable than the happiness of children." He thought how one's kids needed a good spanking every now and again. Anyway, maybe one can have money and a good taste for cars, and not being an asshole.

Third act. He headed for his parking spot the same way he had walked the other way hours before (indeed, shedding his footfalls as he brewed the smoke of the cars along with rapid drags on his cigarette). The man in the Danny DeVito's sweater also took a few steps, raised his hands with the keys, and pressed the button. He heard the beep of the doors opening like the sound of two sparrows being choked, one in each hand, in less than a second. However, the *Porsche* stood dead, irresponsive, while the cherubs kept honoring its name by racing their miniature cars over its metallic body. It was then that he saw the flash from the blinkers of a *Dacia Logan* parked nearby. The guy with the keys got in, started it, and drove off. Halfway to his car, he realized that guy was not the kids' father, nor the *Porsche's* owner. A smirk appeared on his face as he thought, "Son of bitch."

Conclusion. As some sort of *didaskalia*, let us say this story was real. It may be so. It has been taken from several social networks. Only the car brands and the appearance of the characters have been changed. What is interesting is that the story has a different meaning if the narration of this chain of events is cut at the first, second or third act. The interpretation of events around us is based on a multidimensional ambiguous temporal space where rationality or any attempt at objectiveness is conditioned by the linearity of the occurrence, by establishing a beginning and an ending. Whatever we are told as a fact is in reality a horizon in motion that keeps overflowing itself, thus turning into an experience that refers to a chosen start and end.

Let us add, of course, relativism and personalism. It is interpretation that catalyzes a purely understood experience which creates a separated world within the infinity of significations released in the exceptionality of every particular experience. That's, however, a different matter. The case is that we, humans, not only give meaning to our own experience when we tell a story choosing when it starts to

be interesting and when it helps us extract a conclusion, but also have the power to represent our accounts thanks to the knowledge we have of them and use them for our convenience, eschewing precedents or the consequences of the story if they do not interest us.

Let's translate these considerations into a form of painting that, like Isabel Oliver's, tells us a story, her story, stopping at a particular moment. When pictorial narrative is employed as a research tool, it allows us to recuperate a portion of the thought and reflectiveness of individuals through the stories that they build and narrate about themselves. It also offers the possibility to obtain information that allows us to go back and forth from the events included in these stories and the contexts where they take place, in such a way that several interpretations of the same event may occur not only depending on up to when it is recounted, but also on whether it is recalled at different times.

Isabel Oliver's task of telling us these stories with her work is not an easy one. Like Fermín, the civil guard agent from the Spanish surrealist comedy film *Amanece que no es poco* (*At Least It's Dawning*, 1989), said about smacking someone across their face: it is a quite concise layout that one must use rarely and properly, almost poetically, like something prodigious. Of course, Isabel Oliver's spotless technique is not hampered by her need to narrate her story. In fact, one thing feeds off the other just in the way María Zambrano, in her '*poetic reason*', celebrates the main vital beats: the poetic beat of feeling and the philosophical beat of thought, two essential beats that exist in apparent contradiction though they actually live as one. Isabel Oliver's reflective powers and the demands of being a painter are gathered in her in perfect balance, for she knows how to turn inquiry and study into inspiration, and how to shape and work thought.

There is a constant in Isabel Oliver's work. We will change the subject with the third and last story. This time it is not of my own invention. It is the story of young King Arthur, when he inadvertently enters the realm of the Black Knight who captures him and threatens him to kill him if in the course of a year he does not answer the following question: What do women really want?

I have always been quite flabbergasted by the Black Knight's concern and cannot help picturing him as portrayed in the movie *Monty Python and the Holy Grail*. Anyway, Arthur looked for the answer everywhere and found many –that is, none. Love, beauty, safety, prestige, fortune, children... When the time was about

to expire, he was told about a witch who knew the answer. Arthur went to consult her. The witch, who was hideous, told him that she would reveal the answer to him if Galahad, the most noble amongst his knights, married her. Galahad agrees to save his king and friend, and the witch tells him that what women really want is to decide about their own lives. Witches will be witches.

Isabel Oliver's work has traditionally been associated with Pop Art and feminism. It would not be fair to label her work only under those categories. However, they do define to some extent a character that is imprinted in her career. Grace Morales (2018) points out quite accurately that the way in which Pop Art has been conceived and studied until very recently as an artistic movement developed and popularized by men only. These men devoted a significant part of their work to dealing with the body of women using the money of mass media. In other words, they treated it as a display object for sale and consumption, re-objectifying what had already been exploited and subjected in real life. So, yes, Isabel Oliver's unique character as an artist is vindicated when she tears down old barriers in the art world, such as elitism and power, mocks the principles of authority and utilizes techniques from the fields of advertisement, comic-book making and design in order to ironize excessive consumerism and the tensions of the leisure society. Furthermore, she introduces ideas relating to sexual, racial and political emancipation. Witches will be witches.

Surely, she was not the only one. But, like the rest of female artists, she was alone. There were many quite remarkable female artists whose voices were silenced and cast out as it was typically done with women. They were more active politically speaking because they used the media and the codes of mass society to openly denounce the process of subjection and objectification of women as compared to male artists who addressed these issues in a more obscure manner, using distance, irony and confusion. Perhaps they used the same designs presenting women as a display object that one can chop, sell like a doll, a maid, a prostitute, an image in an erotic magazine, a brand commercial or publicity waste. However, they tell a different story, one that talks about sexism, one that fights against wars and advocates for sexual freedom. Are we acquainted with Cindy Sherman, Tracy Enim, Elaine De Kooning, Grace Hartigan, Rosalyn Drexler, Marjorie Strider, Linda Benglis, Niki de Saint Phalle, Ulrike Ottinger, Jan Haworth, Pauline Boty, Evelyne Axell, Martha Rosler, Judy Chicago or Margaret Harrison? I am naming rather mainstream artists from the better-known

English-speaking world. No one remembers the Polish artist Maria Pinińska-Bereś or the Colombian artist Beatriz González (Alana D. Kidder, 2014). In Spain, these female innovators concentrated along the Mediterranean coast: Mari Chordá, Eulàlia Grau or Isabel Oliver herself. They all worked facing the rejection from the rest of the art community. And they were not the only ones, also Eugènia Ballcels, Paz Muro, Silvia Gubern, Olga L. Pijoan, Fina Miralles, Ángela García Codoñer, Esther Ferrer... (González; Bassas, 2021).

During the time of Franco's regime and its developmentalism, Isabel Oliver's work focused on the role of women as homemakers and consumers subjected to beauty standards on one hand, and to the rigors of the Catholic creed and political education on the other. Today, the coherence of her work is undeniable. Witches will be witches.

I would like to clarify something before I finish. This exhibition does not present a marginal artist from recent history, nor is it a display case for pretty discrepancies or defiance, witty pleasantries or artistic and historical revisions. It is a show dedicated to an artist whose influence has rightfully placed her among the biggest names in the history of Spanish art.

Joan Feliu Franch

MACVAC/VIU/UJI

References:

- González Madrid, María José; Bassas Vila, Assumpta (2021). Las artistas y el pop art en Cataluña en la década de 1960: Carme Aguadé, Silvia Gubern, Mari Chordà. *Asparkia* (38), pp. 315 - 340. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.16>.
- Kidder, Alana D. (2014), *Women Artists in Pop: Connections to Feminism in Non-Feminist Art*. College of Fine Arts of Ohio University.
- Kostas Axelos, *Cuentos filosóficos*. En Fernández, A. (1990). *La mano de la hormiga*. Madrid: Fugaz.
- Morales, Grace (2018) Pop art y feminismo en España. *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2018/03/pop-art-y-feminismo-en-espana>

There are two superb black-and-white shows belonging to Isabel Oliver in the Museum of Vilafamés. The first one displays an oil painting from 1990; the second one, a *collage* and an acrylic painting from ten years later. This artist is intimately attached to the history of our unique art center to whose foundation she contributed. She left there these samples of her work, of a production that has, over the years, gone through many different as well as quite fruitful stages. Isabel is that sort of creator who has never lingered in any of her fortunate findings that have marked her career. On the contrary, her work has found inspiration in many different ideas and images. She has become the maker of her own history by creating works that share, nonetheless, one common trait: the reflective principle that is the seed of her creations and the equally reflective response that it arouses in those who view them.

We have begun mentioning the paintings at *Vilafamés*. Let us talk about them before we move on to those that are accompanying them today in this exhibit. They are, somehow, exceptional individuals in a history that prefers to be told in series. The oil painting from 1990 is untitled. In our opinion, this is much for the better. I have seen many people stopped before it who were unsure as to the shapes enclosed in the canvas: stones or books, hard cobblestone or fragile paper. In a show held at the *Galería Octubre* in the *Universitat Jaume I*, which proposed analogies between artworks and industrial design objects, this painting was placed next to Marcel Breuer's *Wassily Chair*. The show's curator, no doubt, saw in its shapes the linearity of books piled in disarray on the shelves of a modern booklover and set this along the leather and steel chair designed by the Bauhaus master, thus composing a unique reading corner. However, these forms could also be the emotions awakened by a wall built with drystone. Who knows. We may ask Isabel herself hoping that she will prove us wrong so that she can disclose for us a fresh interpretation of a painting composed of the entire gray scale.

This is also the predominant tonality in the second piece at *Vilafamés*. In this case, there is a specific title: *Construcción de la Ciudad de Valencia (Construction of the City of Valencia)*, from the series *Memoria de un Lugar (Recollection of Place)*. In a frenzied rhythm, the most emblematic constructions in the city's history delineate a path

ascending from the oldest architectural remains to those that were built at the close of the 20th century. It is a full account –a history and a lifestyle, unchanging seasons in a persistent flow. The black-and-white painting unifies times and spaces that are separated by centuries but form a harmonious joint path. Those who know the city trace their own history in the lines of this huge acrylic-washed *collage*, searching for the landmarks that crossed the paths of their lives. The towns where we have grown up also form our very own private landscapes as these are shaped by their walloping march. Those who do not know it, on the other hand, can read in it the history of human evolution. A prodigy of rhythm, our gaze keeps travelling upward along with the history of a city in constant motion and construction. This image refers back to the power of Italian futurism, particularly to those places that Boccioni chose for his dynamic metropolises.

Let's continue with the black and white. Nothing is more suitable than the mood of this collection of artworks on which this artist has been working since 2020 and which have been gathered under the generic title *Con Memoria (With Memory)*. I recall receiving one image of this series on WhatsApp which fascinated me. Despite the exiguous surface of my cellphone's screen, the paradoxical power of some defeated women overflowed the tight framing of my device. It is hard to be left unmoved by the emotion of *Rapadas (The Shaved Ones)*. As its title indicates, it talks about those women whose heads are shaved to be humiliated as punishment for their political or nonconventional behavior. The image shows women accused of collaborating with the Nazis, although they could represent those women in Spain who were retaliated for their Republican convictions. Three are lowering their already hairless heads. Their hands are kept on their laps or in their pockets, quite distant from the raised arm of the fascist salute into which many of them were forced after the Civil War. We have graphic records¹ which further contribute to the history of ignominy.

When we see Isabel Oliver's *Rapadas*, our first shock is photographic. In fact, and because of the flawed reduced screen image, I first mistook this work for a photomontage. However, this image, seen live and full size, takes us right away to painting, perceived now with the power of history and built through women whose absent hair becomes the true protagonist of this drama, a drama that also appears in the devastated room and in the landscape observed through the window –there

¹ See <https://cxtt.es/es/20171220/Politica/16779/rapadas-franquismo-mujeres-humillacion-Nuria-Alabao.htm>

we see the rubble of the buildings, the destruction of war. We feel that, regardless of how much brick is used in rebuilding, the far reaches of the soul will never be repaired– that is the true drama.

The same landscape that we see through the window in this picture is shown repeatedly in the series entitled *Dickey Chapelle*, in memory and honor of the celebrated American war reporter. Chapelle developed her work during World War II and Vietnam, where she died. The repetition of torn walls and white buildings is quite meaningful. Perhaps, the idea that is being expressed here is that wars, after all, cause the same damage everywhere. The place is not important, but its implications for this indivisible entity that is humanity. The image of the reporter (borrowed from one of the most famous photographs of her that is still preserved), with her camera in hand, is poised amid ruins, her back facing the two buildings that miraculously remain standing. Isabel Oliver (ever so conscious of women's obscurity) celebrates the character of some many women who cleared the way toward equality.

Another picture from the series depicts another war photojournalist: Gerda Taro. She worked –or perhaps not– under the alias Robert Capa during the Spanish Civil War, where she died little before she turned 27. As in *Las Rapadas*, her figure –also taken from one of the most iconic photographs of her– is shown in the interior of a room, leaning over a typewriter which (perhaps for being inserted into this new context) reminds me of a machine gun belt. The window is on the upper side. Diverging from the previous ones, the outside view trapped in its frame displays the glowing orange flames devouring the tumbling buildings that are being struck by a barrage of bomb shells. This is no naive recourse, neither visually nor in terms of content. The fire becomes the vanishing point toward which our eyes are driven after stopping at the photographer's smiling face. It makes us undertake a journey that goes from our conscience and hope to death itself.

These three works used the fruitful window recourse which operates as a picture within a picture, although both spaces (the interior and the exterior one) are related by something as immediate as pain and destruction even if the gesture of Gerda Taro and the determination of Dickey Chapelle try to inject hope into the broken souls of the shaved women. I also have the peculiar feeling that the space where *Las Rapadas* are depicted is exterior like the one perceived through the window. However, this may just be a perception. Either way, it is quite unsettling.

The window/picture allows us to talk about two realities: in one of these there is always the figure or figures of women in some of the many roles that they have had to play at different conflicts, roles of which we have a record now. The representation of these women and their place in the world have always been one of Isabel Oliver's leitmotifs. At a time when their attributed roles were barely covered and discovered, this artist was already reflecting on the way art history had been representing them and offered her own alternatives.

A new picture from the *Con Memoria* collection is added to the exhibit. In this case, the scene is depicted out of doors. Its title goes straight to the point –*Destrucción* (*Destruction*). The unmistakable feet of a priest and a military man are quite visible thanks to the robe belonging to the first and the laced boots belonging to the second. They are accompanied by a third pair of feet/shoes, timelessly aseptic, which are quickly identified as those of a politician. All of these are standing upon the destruction in which they were complicit or to which they directly contributed. The window recourse is not used this time. This composition is occupied by unequivocal male footwear. However, a pair of red stilettos showing in a lower corner refers us to women. Needless to say, gender inequality is present in this openly combative work. As in the case of the other works, this one is dominated by broken stones and the grays from the cobbled shapes that formerly constituted firm pavement. They remind me of the first picture that was mentioned at the beginning, written perhaps with the shape of a book or perhaps foreboding the collapse of a house.

I want to link the works from the *Con Memoria* collection to a couple that belonged to the 2021 series entitled *Espacio Público* (*Public Space*). I am talking about the diptych *M@delman y B@rbie*. The latter has been recently brought back to the spotlight thanks to Greta Gerwig's film. Both their names are veiled under the *at* sign in their first A's. We all know well who this doll is. But, what about *Madelman*? It was also quite popular although not as much as the *Barbie* doll. This war figure was produced since 1968 –until 1983– by *Industrias Plásticas Madel*. Inspired by the American *GI Joes*, this Spanish company created its own version of a so-called 'action figure'.

Madelman is adapted by a man without any warlike attributes at all. This man does not need military boots or any other particular attire to be identified with that toy. On the contrary, he is wearing a spotless suit with a spotless tie. However, the

victory sign he is making with his fingers is that of the victory of a 'man of action' responsible no doubt for all the desolation in the devastated land around him. His face, on the other hand, has been borrowed from Francis Bacon, a painter who knew, more than any other, that it isn't necessary to resort to realism to show human suffering. *B@rbie*, in turn, appears indifferent to the destruction unleashed around her. As in the depiction of Gerda Taro, there emerges, amid a gray atmosphere, the glowing orange flame. These paintings have an evident parallelism though each one of them tell a different story shrouded by enigma.

The way Oliver is being presented is making her look like a painter who has yearned to exploit all the potential of black and white. Although that is indeed the truth, she is too, and above all, a painter of color. In fact, Amparo Zacarés says about her: "In a period where gray tonalities were everywhere, the artist Isabel Oliver included color in her palette"². I understand this quote both in a literal way as well as in a metaphorical sense. The period when Isabel began to paint was indeed gray, especially for women, who were subjected to the task euphemistically called '*sus labores*' (their chores'), a term coined by the Francoist regime assign a name to their duties. On the other hand, it was the period of pop culture, and this would lend color to her compositions. Many of her early works are actually bathed in their ironic euphoria and in those shrill colors that went along with it.

Many of her most recent series talk about color as well. In the last years, Isabel has fully blossomed in all her creative potential. She is now a better painter than ever, even though she has always been practically perfect. In 2023, copying from old masters and twisting the content of their paintings, she has displayed the mastery of her technical skills while rewriting actions borrowed from the feminist movement. It is in this fashion that she is working on the series that we are presenting here, *Paseos por el Museo (Walks at the Museum)*. These walks are mainly though not solely staged in the rooms of the *Centro del Carmen* where the artist studied. This place was the former venue of Valencia's School of Art. It is easy to picture Oliver pacing these rooms and corridors finding no female artists and somewhat compensating for these absences in the course of time.

This series actually began in black and white back in the 1970s under the title *La Mujer (Women)*. Back then, she had copied Rubens' *The Three Graces* and placed

² Amparo Zacarés: *Isabel Oliver, pionera en la sombra (Isabel Oliver, Pioneer in the Shadows)*. At <https://amparozacares.com/isabel-oliver-pionera-en-la-sombra/>

them in a gym. These mythical figures appear once again. In a recent article for *El País*,³ Ángeles García referred to the most reinterpreted paintings in western history which of course included *The Three Graces* whom Oliver summons in her *Tres Fatídicas Manzanas en la Historia de la Pintura (Three Fatal Apples in the History of Painting)*. In her picture, these images appear repeated twice: in the background, in Rubens' work, and isolated in the foreground, leaving the painting to observe themselves and us. Three apples lie at their feet in reference to Paris' 'prize', as well as to the story of Hippomenes and Atalanta (as depicted in Guido Reni's painting) and Adam and Eve (borrowed from Dürer's imagery). Three classic paintings based on three myths, all of which are hostile to women. If women are beautiful, they will create conflicts. However, they will also be punished (dragging men along) if, as in Atalanta's case, they are distracted by the act of picking apples from the Garden of the Hesperides or if, as in Eve's case, they accept the snake's apple. The interpretation is unequivocal and her mastery beyond doubt. The easiness with which these classics are appropriated is enhanced by the personal construction integrated into the different elements that build this artwork. It refers to the myth and the interpretation of it as realized by the Renaissance and Baroque classics, with the idea of setting us against all the apples that manipulate women's history.

The most perverse narrations that have been passed down from the myth tell us about women who are being stalked to exhaustion –when not directly raped– by amoral gods that inhabit the most sublime abodes of Mount Olympus. What can we say about Zeus and his constant sexual harassment! With no objection, the rapes of this boss of the gods have been portrayed by every painter in history in a gruesome exercise of stylization of violence. The beauty of the artworks of these 'great painters' is such that we are not always capable of seeing the barbaric actions that they represent.

In order to defy this mode of narrating myths, the feminist movement has had to reinterpret them to make us confront the perverse reality behind them. Long before its appearance as a social movement, many women became aware of women's oppression and fought against it, including female artists. Before the adjective 'feminist' was used, such painters as Artemisia Gentileschi, an abused

3 Ángeles García (2023): *De Las Meninas a Las tres gracias1: las obras de arte más versionadas de la historia (From Las Meninas to The Three Graces: The Most Copied Artworks in History)*. At <https://elpais.com/cultura/2023-08-30/de-las-meninas-a-las-tres-gracias-las-obras-de-arte-mas-versionadas-de-la-historia.html>

woman, were definitely so. They were able to turn such unfavorable myths around, even without being conscious of it. Centuries later, the conscience is there: such painters as Isabel Oliver directly face these myths to make us look at them in a whole different way. This is how she brings a message forth with her works that stirs consciences and shows that storytelling can be conducted differently.

The first myth of our review is that of Apollo pursuing Daphne. Obsessed with this woman, the god is willing to do anything to get her. He will not succeed. Her own father turns her into a laurel tree to avoid her rape. Sad victory. She has to leave her womanhood to escape the god. This myth is depicted by the painter Theodoor van Thulden, among others, whose work is appropriated by Isabel Oliver to produce her *Dafne Perseguida Incluso Fuera del Museo* (*Daphne Pursue All the Way Out of the Museum*). The stalker continues to harass his victim beyond the confines of the *Museo del Prado* –where the actual painting is– and right in front of a statue of Velázquez. Nothing can be done. Only run and run. The landscape in the background of the Flemish painter’s picture is replaced here with *El Prado’s* Doric capitals and the austere statue of Velázquez chiseled by Aniceto Marinas. This substitution is quite effective as it brings our attention to the spaces where women suffer violence –everywhere. From the place where trees grow to the place where columns are erected; from a natural place to an artificial place– violence takes place in either scenario.

Prosperina Huyendo de Plutón (*Proserpina Fleeing Pluto*) is another piece from this series. Based on Bernini’s *The Rape of Proserpina*, so baroque of him, Isabel returns to the gray scale to scream against the cruelty of and, in this case, almost defeat (that is at least what we would like to understand), the god of the underworld, as it is inferred from the bits that break off Pluto whose head is almost out of place. I like this painting in particular. The classical austerity of the whole contrasts with the scream (coming from both this time) that springs out of the canvas. A perfect composition for a feminist message that uses the tools of perfection to deconstruct.

We are heading for the last series of this exhibition, entitled *Recintos Privados* (*Private Enclosures*), spaces that, according to the description of Isabel Tejada, are “the habitat of a sexual predator⁴.” Four pictures belong to this show. These are

4 Isabel Tejada (2022): *Isabel Oliver. Discursos feministas, 1970-2022* (*Feminist Discourses, 1970-2022*). Elche: Universidad Miguel Hernández / Valencia: Generalitat Valenciana. This essay offers a general as well as politically committed analysis of the artist’s work.

the private places of these male figures: their home, their club, their library and the games they play in it. These are “private places for men where their joy and pleasure are enhanced, the construction of masculinity through hunt, death, and their imitation in the ‘conquest’ of women⁵.” In these four artworks, the women are either confined or exposed. Their only voice is their cry.

Let’s begin with those pieces that, once again, are painted in gray –*Su Casa y Su Club (His Home and His Club)*. Isabel Oliver does not allow any tags; she cannot be just labeled. Her works must be viewed many times and we will always find something even more surprising. If these paintings are labeled as pop art, where is the color? Why, in the second one, does she relate Stern’s modern woman to Esquivel’s pseudo-romantic representation? And why is virtuosity a rule for her when pop art created a different way of presenting the artworks? Indeed, Isabel Oliver may refer us at times to pop art. However, she has introduced into it a quite special way of mixing references and composition methods, in such fashion that some Classicism may peek out from the scene. It is this intentional and apparent incoherence what transforms these paintings into quite particular artistic formulas. At this juncture, a thought from Pascual Patuel⁶ comes at hand in his analysis of the artist’s work where he recalls both, the impact of pop art around the world along with the social realism in Spain which was so highly promoted in Valencia.

Let’s begin with the painting entitled *Su casa (His Home)*. The huge mastiff from Velázquez’ *Las Meninas* lies at the feet of a man whose face hides behind a newspaper, an act so identified with what we may call ‘the chores’ of the male gender. Right next to him, on a side table, we see a woman inside a cage, an image borrowed from Grete Stern, specifically from her photomontage number 45 from the series *Sueños (Dreams)*; she is covering her mouth with a fan, being the “covered mouth of the protagonist an element that Stern developed in many photomontages besides this one⁷”. The idea is quite clear: he is reading the news. Immersed in this, he is fed words for debate whereas she will not be able to have a say in anything. The apparent tranquility of the scene –emphasized by the black

5 Daniel Soriano (2022) comments on Isabel Tejada’s essay: «*Isabel Oliver. Discursos feministas*». *M. Arte y cultura visual*. En <https://www.m-arteyculturavisual.com/2022/05/23/isabel-oliver-discursos-feministas/>

6 Pascual Patuel (2019) *Isabel Oliver. Quaranta Anys d’art compromés (1970-2009) (Isabel Oliver. Forty Years of Politically Committed Art [1970-2009])*. València: Fundació Martínez Guericabeitia. Universitat de València, p. 10.

7 M^a Jesús Folch (2016) *Grete Stern*. Valencia: IVAM.

and white and the austere composition– is disrupted by the harshness of the message. The artist knows well how to play with contrast, with a message that may appear ambiguous at first.

In *Su club (His Club)*, one of Stern's images is shown again –*El Sueño Número 1 (Dream No. 1)*. The original version of the German-Swiss photographer depicts a woman-lamp that is about to be turned on by a man. Its title is: *Electrical Appliances for the Home*. Oliver removed the male hand. However, the woman's figure that serves as the lamp's base appears three times. She illuminates *his club*, particularly Antonio María Esquivel's painting *El Nacimiento de Venus (Birth of Venus)*, recreated for the occasion taking over the upper section of the painting. The endless nude. The austere room. The woman-object anomaly.

It is remarkable how Isabel Oliver appropriates the work of other artists depending on the message that she intends to set forth. Nothing is unplanned in this methodical painting. Let us not confuse this intentionality (this calculated composition) for coldness as this painting, on the contrary, kindles in us a fire that drives us to action. Hence, its brilliant paradox.

Two more paintings from *Recintos Privados* complete the journey of this exhibition. Its subject: the library (his, of course), so its title *Su Biblioteca y Juegos en la Biblioteca (His Library and Games at the Library)*. I would like to point out that, in our present time, we sometimes tend to undervalue mastery. For this reason, I think it is quite brave to show it without regret. Isabel Oliver is a great master in composition, brush stroke and color. Why should she hide this? In service of what or who? The pictures that have been described are simply splendid. A message that speaks for women in works that speak for art.

In these two paintings, we find two spaces again: one that is closer to the viewer and another one situated behind a door. We could say that we are met by two *insides*, as the door is separating two places of the same interior. However, that door somewhat operates as a window and a frame for a new scene, and this enhances both. In the first picture, *Su Biblioteca*, Picasso appears intentionally, a painter equally influential and objectionable in his relationships with women. One of them (always a model) cries in the background as yet another character in one of the painter's furious works. Behind the figure, there is one of the 100 works that make up the artist's *Suite Vollard*. We know about the story behind this series of

engravings that present *Marie-Thérèse Walter* as one of his erotic and sentimental muses at a time when he was already losing interest in Olga Khokhlova. We also know about the symbology of the Minotaur, a creature that somehow confronts us with the tragedy of a written fate.

In her second painting, *Juegos en la Biblioteca*, the human is absent if not for Pedro Sáenz Sáenz's painting, *Inocencia (Innocence)*, dated in the last year of the 19th century. It is there to disturb us with that nude child; not because of the nude, of course, but the pose of the girl as a sort of infant version of Goya's *La Maja Desnuda (The Nude Maja)*. What did his author have in mind in his flopped attempt to 'defend' it by entitling it *Inocencia*! But we are not here to judge what was created in past centuries. However... why not? After all, the sentence is cast when we see ourselves facing the games of a pedophile. A rocking horse and a doll are toys with which any girl could play. However, they are abandoned, cornered. Who is playing with them? Isabel Oliver is, once again, unsettling us with these relationships which are, in turn, the result of other anomalous relationships borrowed from the past. The neatly arranged books seem to have brought no learning. Isabel Oliver, however, does bring us learning through her work which, as we said above, invites to reflection and awes us in its way to lead us to it.

A final comment: these 15 works are much more than 15 stories. They are individual modes of expressing an idea, an example of how painting always and forever finds something new to say with new forms of expression. This is really hard, but these paintings prove that it can be done.

Rosalía Torrent
Universitat Jaume I / MACVAC

¿Quiénes seremos? Isabel Oliver

Edita:

MACVAC. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

Textos:

Joan Feliu Franch

Rosalía Torrent Esclapés

Traduccions:

Valencià:

Servei de Llengües i Terminologia de la Universitat Jaume I

Anglès:

Jason Cornett Galdón

Disseny i maquetació:

Drip Studios, SL

Impressió:

Impremta Provincial

ISBN:

978-84-09-55053-1

Dipòsit legal:

CS 803-2023

Este catàleg ha rebut financiació del Projecte d'Innovació Educativa "Implementación de la perspectiva de género en las asignaturas del Área de Estética y Teoría de las Artes". Código 18G002-728. Curso 2022/2023

vilafamés
MACMAC
museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni

