

Recortes de una vida.

Amparo Segarra Vicente

Biblioteca
UNIVERSITAS Miguel Hernández

MATERIA V - Trabajo Final de Máster

Nombre estudiante:

Esperanza Durán Delgado

Título del trabajo:

Recortes de una vida. Amparo Segarra Vicente

Modalidad:

A (Aplicado)

Tipología:

- Trabajo de investigación aplicado (cultural)
- Trabajo de investigación aplicado (artístico)
- Trabajo de investigación aplicado (de comisariado)
- Trabajo de investigación aplicado (de diseño)
- Trabajo de investigación aplicado (pedagógico)
- Trabajo de investigación aplicado (obra)

B (Teórico)

Tipología:

- Trabajo de investigación teórico (investigación teórica)
- Trabajo de investigación teórico (revisión teórica)

Palabras clave (entre 4 y 8): Mujer, collage, surrealismo, exilio, teatro.

Resumen (entre 200 y 300 palabras): ¿Quién fue Amparo Segarra Vicente?, ¿por qué eligió el collage como práctica artística?, ¿por qué se la enmarca dentro del collage surrealista?, ¿podemos inscribir realmente su obra dentro del movimiento surrealista?, ¿por qué su obra aparece tan sutilmente, que casi ni está, en la historia del arte español?, ¿vivió a la sombra de su pareja?, ¿ocurrió lo mismo con la vida y obra de otras artistas de la época en nuestro país?, ¿y fuera de nuestro país?, ¿ha sido la obra de Amparo Segarra ninguneada y silenciada?

La vida de Amparo Segarra Vicente (Valencia, 1915/ Madrid, 2007) parece estar hecha de retales de historias vitales que, finalmente, conforman una composición merecedora de una relevancia que, desgraciadamente, no ha tenido.

Amparo Segarra fue actriz de teatro y colaboradora de escenografías y vestuario, pero la faceta artística en la que destacó fue en la de artista de collages; unos collages de composición estudiada, repletos de simbología y cargados de un activismo en contra de opresiones e injusticias, feminista y antibélico. Trazar, cual arquitecta, delinear y poner en perspectiva la obra de Amparo Segarra no es fácil debido a la famélica atención que su obra ha despertado. No porque su producción artística no lo merezca, sino por las circunstancias sociales, políticas y culturales en las que, en el caso de Amparo y en el de tantas y tantas mujeres artistas, se produce.

Los años que componen el collage de la vida de Amparo Segarra no lo fueron tampoco, mucho menos como republicana y como mujer. Un viaje a Ítaca protagonizado por Amparo Segarra que, si bien supo, cual Ulises, disfrutar del trayecto, no resta que reconozcamos cuán difícil se lo pusieron los “dioses” de la historia y con qué maestría y generosidad Amparo Segarra supo “crear”, allá donde estuvo.

Este trabajo pretende, además de acompañar a Amparo Segarra en ese viaje para recordar el relato, realizar otro recorrido si cabe más interesante, el de la Amparo Segarra artista; el de la Amparo Segarra que comenzó a enamorarse del collage recortando los escritos, las fotos y noticias que salían de su marido, el también artista Eugenio Granell, en publicaciones y medios de comunicación para acabar realizando unas obras propias de una creatividad y un talento admirables.

Pero sobretodo, este trabajo es un homenaje que se formalizará en una serie de cartas que le escribo y otra serie de collages que realizaré basándome en sus obras.

* Los trabajos dentro de cualquier modalidad y tipología, deberán ajustarse a los estándares y guías facilitadas en la pestaña “evaluación”:

- trabajos aplicados (A): proyecto (preproducción) o memoria (producción-posproducción)
- trabajos teóricos (B): artículo de revista (exposición-argumentación)

Trabajo Fin de Máster “RECORTES DE UNA VIDA. AMPARO SEGARRA VICENTE”

Esperanza Durán Delgado
Tutora: Isabel Tejeda Martín

MUECA “Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales (Perspectivas Feministas
y Cuir/Queer”

Universidad Miguel Hernández

Junio/2021





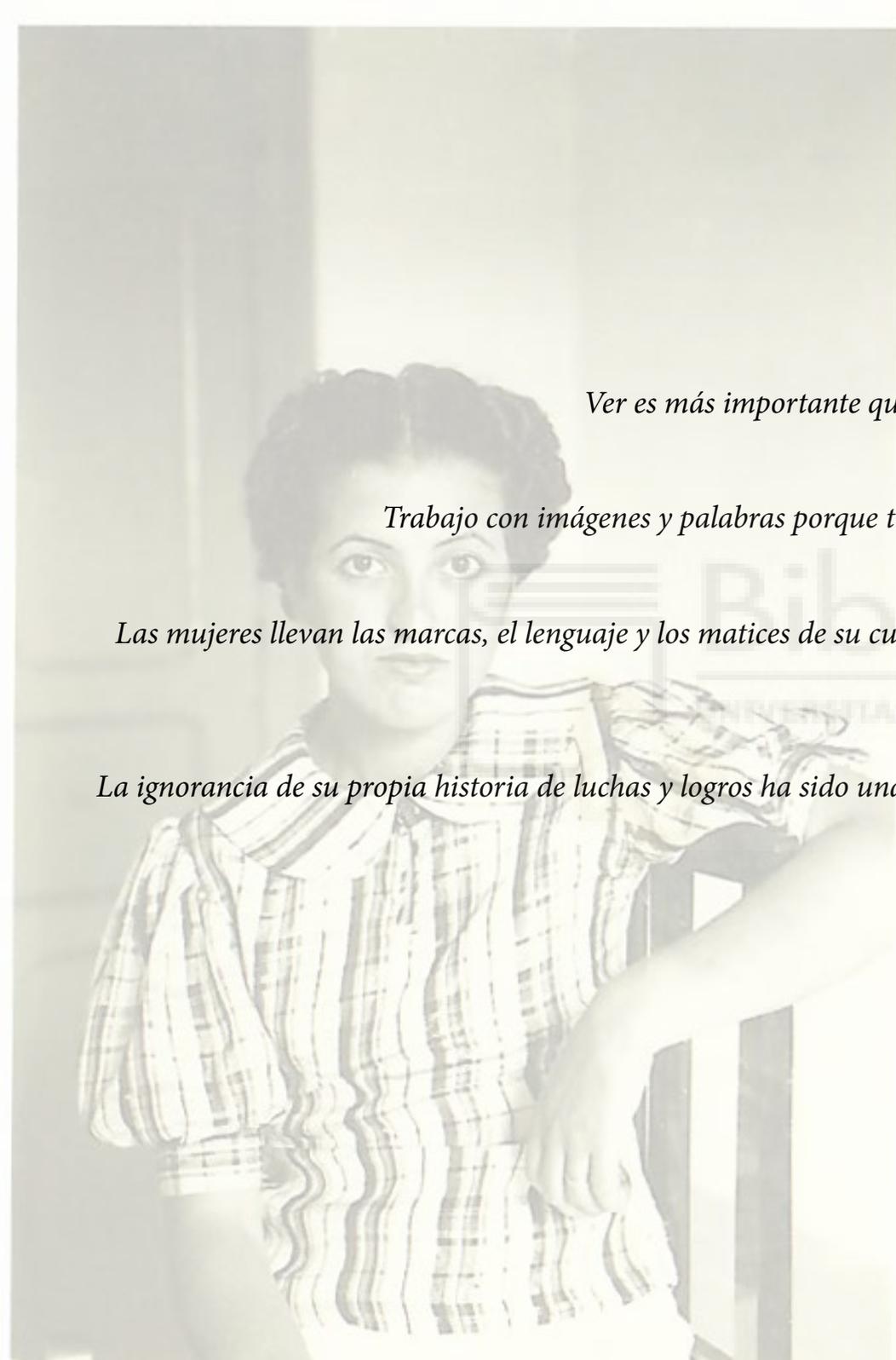
Agradecimientos

Gracias a Natalia Fernández Segarra por toda la ayuda e información que me ha facilitado y el cariño con que me ha tratado desde el primer momento.

Gracias a Teresa (secretaria), a María (biblioteca) y Lorena (restauración) de la Fundación Eugenio Granell por aguantar todos mis mails y facilitarme toda la información que les he ido pidiendo

Gracias a Cristina Mulinas Pastor, Jefa del Departamento de Registro del IVAM por permitirme visitar y ver de primera mano las obras de Amparo Segarra.

Y gracias a Isabel Tejada Martín por enfocarme y no dejar que me desvíe, con esa claridad con la que alumbra.



Ver es más importante que pintar y dibujar, porque esto se aprende. ¡Hay que saber ver!
Hannah Höch

Trabajo con imágenes y palabras porque tienen la capacidad de determinar quiénes somos y quiénes no.
Barbara Kruger

Las mujeres llevan las marcas, el lenguaje y los matices de su cultura más que los hombres. Todo lo que se desea o se desprecia siempre se coloca en el cuerpo femenino.
Wangechi Mutu

La ignorancia de su propia historia de luchas y logros ha sido una de las principales formas de mantener a las mujeres subordinadas.
Gerda Lerner

RECORTES DE UNA VIDA: AMPARO SEGARRA

Resumen

¿Quién fue Amparo Segarra Vicente?, ¿por qué eligió el collage como práctica artística?, ¿por qué se la enmarca dentro del collage surrealista?, ¿podemos inscribir realmente su obra dentro del movimiento surrealista?, ¿por qué su obra aparece tan sutilmente, que casi ni está, en la historia del arte español?, ¿vivió a la sombra de su pareja?, ¿ocurrió lo mismo con la vida y obra de otras artistas de la época en nuestro país?, ¿y fuera de nuestro país?, ¿ha sido la obra de Amparo Segarra ninguneada y silenciada?

La vida de Amparo Segarra Vicente (Valencia, 1915/ Madrid, 2007) parece estar hecha de retales de historias vitales que, finalmente, conforman una composición merecedora de una relevancia que, desgraciadamente, no ha tenido.

Amparo Segarra fue actriz de teatro y colaboradora de escenografías y vestuario, pero la faceta artística en la que destacó fue en la de artista de collages; unos collages de composición estudiada, repletos de simbología y cargados de un activismo en contra de opresiones e injusticias, feminista y antibélico.

Trazar, cual arquitecta, delinear y poner en perspectiva la obra de Amparo Segarra no es fácil debido a la famélica atención que su obra ha despertado. No porque su producción artística no lo merezca, sino por las circunstancias sociales, políticas y culturales en las que, en el caso de Amparo y en el de tantas y tantas mujeres artistas, se produce.

Los años que componen el collage de la vida de Amparo Segarra no lo fueron tampoco, mucho menos como republicana y como mujer. Un viaje a Ítaca protagonizado por Amparo Segarra que, si bien supo, cual Ulises, disfrutar del trayecto, no resta que reconozcamos cuán difícil se lo pusieron los “dioses” de la historia y con qué maestría y generosidad Amparo Segarra supo “crear”, allá donde estuvo.

Este trabajo pretende, además de acompañar a Amparo Segarra en ese viaje para recordar el relato, realizar otro recorrido si cabe más interesante, el de la Amparo Segarra artista; el de la Amparo Segarra que comenzó a enamorarse del collage recortando los escritos, las fotos y noticias que salían de su marido, el también artista Eugenio Granell, en publicaciones y medios de comunicación para acabar realizando unas obras propias de una creatividad y un talento admirables.

Pero sobretodo, este trabajo es un homenaje que se formalizará en una serie de cartas que le escribo y otra serie de collages que realizaré basándome en sus obras.

Palabras clave: Mujer, collage, surrealismo, exilio, teatro.

Resumen

Who was Amparo Segarra Vicente? Why did he choose collage as an artistic practice? Why is it framed within the surrealist collage? Can we really inscribe his work within the surrealist movement? Why does his work appear so subtly, which is hardly even in the history of Spanish art? Did you live in the shadow of your partner? Did the same thing happen with the life and work of other artists of the time in our country? And outside of our country? country? Has Amparo Segarra's work been ignored and silenced?

The life of Amparo Segarra Vicente (Valencia, 1915 / Madrid, 2007) seems to be made up of scraps of vital stories that, finally, make up a composition worthy of a relevance that, unfortunately, it has not had.

Amparo Segarra was a theater actress and a collaborator of set designs and costumes, but the artistic facet in which she stood out was that of an artist of collages; collages of studied composition, full of symbols and loaded with activism against oppressions and injustices, feminist and anti-war.

Drawing, as an architect, delineating and putting Amparo Segarra's work in perspective is not easy due to the famished attention that her work has aroused. Not because his artistic production does not deserve it, but because of the social and cultural circumstances in which, in the case of Amparo and in that of so many women artists, it is produced.

The years that make up the collage of Amparo Segarra's life weren't either, much less as a Republican and as a woman. A trip to Ithaca starring Amparo Segarra who, although he knew, like Ulises, to enjoy the journey, it does not remain for us to recognize how difficult the "gods" of history made it for him and with what skill and generosity Amparo Segarra knew how to "create", where it was.

This work aims, in addition to accompanying Amparo Segarra on that trip to recall the story, to take another route if possible more interesting, that of the artist Amparo Segarra; that of Amparo Segarra who began to fall in love with collage by cutting out the writings, photos and news that came out of her husband, the also artist Eugenio Granell, in publications and the media to end up creating works of admirable creativity and talent.

But above all, this work is a tribute that will be formalized in a series of letters that I write to him and another series of collages that I made based on his works.

Keywords: Woman, collage, surrealism, exile, theater.



Recortes de una vida.

Amparo Segarra Vicente



Cómo realizar un collage (Índice):

- 1.- La temática (Introducción)
- 2.-El formato (Justificación del trabajo y título)
- 3.- Selección de piezas (Objetivos)
 - Pieza principal
 - Piezas secundarias
- 4.- Tijeras en mano (Metodología)
- 5.- La composición (Investigación / Marco teórico)
 - Mujeres collagistas
 - Biografía de Amparo Segarra
 - Amparo Segarra escenógrafa y creadora de ropa
 - Amparo Segarra actriz
 - Amparo Segarra artista plástica: los collages y fotomontajes
 - Comienzos: los recortes de Eugenio Granell
 - Collages a cuatro manos: años 50
 - Madurez plástica:
 - o años 60
 - o años 70
 - o años 80
 - o años 90
 - o años 2000
 - ¿Pertenece Amparo Segarra al movimiento surrealista?
- 6.- La delicadeza del pegado: Homenaje a Amparo. Cartas que guían una propuesta plástica de collages.
- 7.- Firmar la obra (Conclusiones)
- 8.- Bibliografía

La temática

(Introducción)



Biblioteca
UNIVERSITAS Miguel Hernández

1.- La temática (Introducción)

Al mismo tiempo que el movimiento feminista ponía en tela de juicio muchos paradigmas que hasta entonces se daban como verdades con respecto al llamado “problema de las mujeres”, Linda Nochlin, en 1971, lanzaba en un ensayo la siguiente pregunta: *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*¹.

El hilo del ensayo va haciendo un repaso de las respuestas que las feministas de la época daban para oponerse a la afirmación que la misma pregunta resolvía: “no ha habido grandes mujeres artistas porque las mujeres son incapaces de alcanzar la grandeza”.

La primera de ellas, bucear en las profundidades de la historiografía artística para sacar a la luz alguna artista, como apunta Nochlin, amplía nuestros conocimientos pero no reconoce que la premisa errónea es la pregunta en sí misma, por sus implicaciones negativas.

La segunda respuesta que aportan desde otros planteamientos feministas es la de considerar que el hecho de ser mujer implica un tipo de creación diferente, un “estilo” femenino. Como apunta en este caso Nochlin, visto de una manera trivial, puede parecer acertada, pero en realidad, las obras creadas por mujeres son más distantes entre ellas que entre las obras creadas por otros artistas masculinos coetáneos.

Para Nochlin el problema es cómo nos planteamos las

preguntas y desde qué premisas las emitimos.

Pero el caso es que sí que ha habido grandes mujeres artistas, las circunstancias en las que han creado y la manera en la que se ha valorado y silenciado la obra, son el problema real.

Por ello debemos analizar cuáles fueron las circunstancias en las que las mujeres que pasan de ser objeto artístico a sujeto creador viven, experimentan, sufren, conocen, se relacionan y realizan su obra plástica.

¿Cuáles son las circunstancias sociales y políticas que hacen que la creación artística de Amparo Segarra no esté reconocida como merece?, ¿hubiese sido artista Amparo Segarra de no haberse casado con Eugenio Granell?, ¿por qué la obra de Amparo Segarra está relegada a un segundo plano con respecto a la de su compañero?, esta particularidad, ¿se da en más casos de parejas de artistas?

Estas son algunas de las preguntas a las que intentaré dar respuesta a lo largo de este trabajo y a algunas más que irán surgiendo en la medida en que avance en la investigación; pero el objetivo final de este recorrido será el de arrojar un foco, con los máximos lúmenes posibles, a la vida y la obra de Amparo Segarra.

La Historia del Arte que podemos leer en las grandes Enciclopedias, la Historia del Arte que enseñan, me enseñaron, en las Facultades de Bellas Artes, de Historia del Arte..., es una Historia mermada, raquítica y muti-

¹ Nochlin, L., (1971), *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*. Recuperado: <https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>

lada por la historiografía tradicional, patriarcal y dominante y, aunque este trabajo no trata directamente sobre esta iniquidad de modo general, sí hace referencia a ella a través del relato de la protagonista de este proyecto.

A través de los cuestionamientos e investigaciones que la vanguardia feminista y las historiadoras del arte se empiezan a hacer a partir de los años 70 del siglo XX en Estados Unidos y, a la estela del movimiento de Liberación feminista de los años 60 bajo el lema “lo personal es político” que acuñara Kate Millett, las artistas de la década de los 70 abordarán temas, tanto a nivel personal como artístico, absolutamente rompedores con el escenario convencional como la identidad de género, la feminidad, la violencia machista o la estandarizada visión de la mujer como “ángel del hogar”.

El panorama español, nada alentador a causa de las circunstancias políticas y sociales, la Guerra civil y la dictadura de Franco, que obligaron a tantos y tantas artistas a un exilio, también dio extraordinarios ecos de mujeres que utilizaron la creación artística como herramienta de denuncia social y lucha política.

Esta diáspora incluye ya no sólo artistas como Maruja Mallo, Remedios Varó, Manuela Ballester, Juana Francisca Rubio, la actriz María Casares o la propia Amparo, sino grandes personajes de la cultura en general, de la política o la ciencia como la filósofa María Zambrano, la abogada Victoria Kent o la médica María Poch y Gascón.

Pero además de las circunstancias sociales y políticas tan poco favorecedoras, se da una circunstancia curiosa en el caso de cónyuges en el que ambos son artistas. En estos casos, la obra del artista masculino es la que adquiere mayor relevancia que la de ella, que quedará siempre, a la sombra, considerada amateur u olvidada.



El formato

(Justificación y Título)



2.-El formato (Justificación del trabajo y título)

13/02/21

Querida Amparo,

No nos conocemos, pero sirva esta carta para hacerte llegar la narración de mi historia de amor contigo, o más bien de mi historia de amor, en un principio con tu obra plástica, tus collages, para convertirse, a posteriori, en un amor por tu propio relato vital.

Si he de empezar por el principio, debo contarte cómo empecé a enamorarme de la práctica artística del collage.

Disculpa si me extiendo un poco, pero toda historia ha de poner a sus protagonistas en situación; y aquí, las “protas”, somos tú y yo. Así que, permíteme presentarme “grosso modo”, para ponerte en antecedentes.

Aquí una servidora, estudió Bellas Artes en la ciudad que te vio nacer un 12 de septiembre de 1912. Enfocada en la escultura y la instalación, una vez terminada la carrera hice de todo menos labores relacionadas con las artes. Finalmente, y afortunadamente, acabé trabajando en una fundación cultural; por fin volvía al arte.

El caso es que durante los 10 años que estuve trabajando en ella, tuve dos hijos y me dediqué de pleno al trabajo y a la crianza; esto segundo mucho más agotador, tanto mental como físicamente. Cuando el segundo de mis hijos cumplió los 3 añitos, entré en una pequeña depresión que me hizo replantearme qué era lo que me hacía sentirme vacía, a pesar de vivir la más bella de las vidas posibles. Tras algunas noches de insomnio, no sólo por la demanda del, aún, bebé, sino por los desvelos de mi mente y, tras alguna llantina bajo el agua ardiente de la ducha, rincón de auto confidencias, caí en la cuenta de que lo que mi mente inquieta, artística y nerviosa necesitaba era volver a retomar la práctica artística, sentir la creatividad por mis venas, adormecidas por la rutina.

Pero ¿por dónde empezar? Las telarañas de mi propia inventiva campaban por doquier; las telarañas de la economía familiar y el espacio en el que habitaba nuestro clan, no daban para esculturas grandilocuentes y costosas. ¿Qué tenía a mano?, ¿con qué, de una manera humilde y algo esquelética, podría empezar? ¡“Et voilà”!, papel, revistas, periódicos, tijeras y pegamento. El collage apareció en mi vida. Y, éste, será nuestro nexo de unión; te lo explico.

Casualidades del destino, si es que crees en él... yo de momento lo tengo en la sala de espera de mis “fes”, mi amiga y artista Rosa Ripoll (de la que deberías ver sus cuadros: unas obras que hablan de lo cotidiano, de lo bonito, de lo amable; que cuentan eso efímero que no dejar escapar como arena entre los dedos; que susurran escenas y paisajes de cuento, pero un cuento sin monstruos, brujos o sustos, más bien un cuento donde bailantes árboles y violetas azules disputan el juego del protagonismo en el plano; donde a poco que prestes atención, veladuras trabajadas con la más absoluta exquisitez, te cantan el fluir de un río) me mandaba una foto de unas obras que acababa de ver en el IVAM.

En mayo de 2018 se inauguraba, en el IVAM, la exposición “A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)”, una exposición que se mostraría hasta septiembre de ese mismo año. Sabiendo ella de mi práctica collagista, estas obras le recordaban a mi trabajo y me las enviaba a sabiendas de que me encantarían.

Y así, se hizo la MAGIA. La magia de querer saber de tu obra, de tu vida, de ti...

Con esta carta le explico a la propia Amparo Segarra el porqué de este trabajo; un trabajo que llevo guardado primorosamente en la caja de música de mi cabeza desde hace un tiempo.

El Trabajo Fin de Máster me brinda la oportunidad de sacar de la caja este proyecto y ponerlo a bailar...

El título, “Recortes de una vida. Amparo Segarra Vicente”, es un guiño a esa disciplina artística que tan maravillosamente coreografió.



Selección de piezas

(Objetivos)



Biblioteca
UNIVERSITAS Miguel Hernández

3.- Selección de piezas (Objetivos)

- Pieza principal:

- Aportar luz sobre la biografía y, especialmente, sobre la obra plástica de Amparo Segarra.

- Piezas secundarias:

- Realizar un amplio recorrido biográfico por la vida de Amparo Segarra
- Comprender cómo, dónde y por qué se inicia Amparo en la creación artística.
- Descomponer las facetas artísticas en las que Amparo Segarra destacó.
- Analizar las diferentes etapas por las que discurre la creación collagista de Amparo Segarra
- Conocer a distintas mujeres artistas que trabajaron y trabajan la técnica del collage
- Examinar la situación y valoración que se ha hecho de la obra plástica de estas artistas con respecto a la de sus coetáneos masculinos.
- Analizar desde una perspectiva feminista la posición que Amparo Segarra ocupa en la historiografía del Arte en España.
- Crear obras artísticas a partir del proceso de indagación en la investigación.
- Indagar en las cuestiones visuales que ofrece el collage como medio de expresión artístico.
- Diseñar narrativas visuales que ofrezcan una aportación a la investigación artística, proponiendo reflexio-

nes en cuanto al papel de la mujer en la sociedad patriarcal.



Tijeras en mano *(Metodología)*



Biblioteca
UNIVERSITAS Miguel Hernández



4.- Tijeras en mano (Metodología)

La metodología utilizada para este proyecto será la cualitativa a través de un enfoque histórico, feminista y artístico.

Cualitativa porque desde el primer momento y, a través de las cartas que le iré escribiendo y las obras de collage, abordaré este trabajo no sólo como investigadora, sino, también, como sujeto de éste.

El enfoque histórico porque abordaremos la vida de Amparo Segarra y analizaremos la evolución y las etapas en las que se desarrolla su práctica artística a través de bibliografía y documentación gráfica. Además, será casi épico, pero visitaré tanto el IVAM, donde poseen una pequeña selección de obras, como la Fundación Eugenio Granell, esto si las circunstancias lo permitiesen, en Santiago de Compostela, donde atesoran la mayor parte de la obra de Amparo.

El feminista porque desde un principio el enfoque pretende dilucidar el silencio al que ha sido abocada la obra de Amparo por ser mujer y porque yo, como investigadora y creadora, me posiciono, observo, analizo, escribo y creo como mujer.

Y el artístico porque parte de los resultados de la investigación se aporta en forma de obra, bien literaria, con las cartas, o bien plástica, con los collages.

La composición

(Marco teórico)





5.- La composición (Investigación / Marco teórico)

5.1. Mujeres collagistas

Actualmente existe una gran cantidad de mujeres que trabajan el collage, yo misma, por ejemplo. Internet y las redes sociales facilitan enormemente encontrar y admirar el trabajo de muchísimas mujeres collagistas haciendo maravillas.

En mi caso, empecé a trabajar y, poco a poco, a enamorarme de esta técnica casi por casualidad.

Llevaba muchos años sin encontrar el hueco de poder crear; el trabajo, la crianza... me impedían encontrar ese momento. Pero el verano de 2016, creo recordar, empecé a preguntarme qué era lo que me hacía sentir un vacío interior que se me había instalado en el estómago. Tenía un trabajo que me gustaba, aunque no estuviese ni medianamente bien remunerado, y una familia sana y maravillosa. ¿Qué me pasaba, entonces?

Caí en la cuenta de que era una larga ausencia de creatividad y creación lo que me tiraba hacia oscuras lagunas. Sin un estudio donde poder trabajar ni una economía boyante que me permitiera inversiones en caros materiales, empecé a recortar revistas y papeles que tenía por casa. Desde entonces, el collage es una constante en mi vida diaria.

Aunque, como he comentado anteriormente, existe un auge en la utilización de esta disciplina artística, el “corta y pega” realizado por mujeres a lo largo de la historia no resulta tan numeroso.

Es cierto que habría que diferenciar entre collage y fotomontaje. En el primer caso hablamos de una técnica en la que además de utilizar cualquier tipo de papeles pegados, se suele incluir dibujo, pintura, incluso trozos de objetos que se añaden. En el segundo caso, el fotomontaje, hablamos de una técnica que utiliza exclusivamente diferentes trozos de fotografías o imágenes para realizar una composición fotográfica nueva, que se convierte en la obra.

La aparición tanto del collage como del fotomontaje se une, inexorablemente, a la aparición de las vanguardias artísticas del siglo XX, donde la obra se une a la vida cotidiana, en un intento de restituir esa alienación de la producción industrial

Romper con la pintura tradicional y encontrar la manera de mostrar, sobre un soporte bidimensional, la realidad misma, culminó en la adhesión de materiales reales que aportarían profundidad a ese soporte.

Braque y Picasso serán los primeros artistas en utilizar el collage en sus obras, en concreto los *papiers-collés* (papeles pegados) cubistas de 1912. Y aunque *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso, de mayo de 1912, es considerado el primer collage de la historia del arte, en los años 90 del siglo XIX, William Nicholson y su suegro James Pryde, ya realizarían carteles de estrenos teatrales

con carbón a los que añadían papeles de color y tipografías varias².

Se trataba, tanto para Braque como para Picasso, de contraponerse, con un arte popular y de lo cotidiano, a ese otro arte elevado y elitista.

Pero fue el movimiento Dadaísta el que supo sacarle partido y hacer del collage y el fotomontaje una filosofía. El Dadaísmo vertebró todo su pensamiento anti-artístico en hacer del arte un medio, no un fin en sí mismo.

Hans Arp, en Zurich, estudió los *papiers collés* de los cubistas, y en 1916/17, realizó una serie de collages *Según las leyes del azar*³. El título ya da muestras de la filosofía del Dadaísmo, donde el gesto es lo que prima y donde el objeto artístico se sitúa al mismo nivel que el resto de objetos cotidianos; lo absurdo y lo grotesco por encima de la estética.

Hans Arp se sirvió de una especie de trilogía azarosa donde la guillotina, los materiales y la disposición de éstos, se componían de manera fortuita. Y esta manera de crear, fundamentaría la filosofía creativa de todo el movimiento dadaísta.

El movimiento dadaísta en Berlín se desarrolló plásticamente de manera diferente. Aquí el interés se centró en la comunión de tipografías dispares y fotografías, es decir, el fotomontaje, que se utilizaría también como procedimiento propagandístico, con lo que el azar dejó paso a

2 Sánchez Oms, M., (2012), *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, Tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza. Departamento Historia del Arte. P.25. Recuperado de: <https://zaguan.unizar.es/record/9894/files/TESIS-2012-130.pdf>
3 Ibid. P.495

la premeditación en el mensaje que se quería transmitir. Encontramos nombres tan importantes como Hannah Höch, John Heartfield o Raoul Hausmann⁴.

Podemos hablar de Höch y Hausmann como los pioneros del fotomontaje sobre los años 1915/1918, durante la primera Guerra Mundial. Sin considerarse ni pintores ni fotógrafos, utilizaron la fotografía para inventar un nuevo género artístico que, en consonancia con la época y el desarrollo industrial, requería de un montaje. Y, aunque en un principio Hausman prefería llamar a esta nueva técnica fotocollage, fue Grosz el que propuso el nombre de fotomontaje ya que, para éste, el término collage hacía más referencia a la pintura y al cubismo⁵. Heartfield y Grosz se conocieron siendo soldados durante la primera Guerra Mundial y es en este momento en el que adoptan el fotomontaje como medio de expresión, y donde incluso, a través de cartas, intercambiaban fotografías, recortes de prensa, postales...⁶

Así, el fotomontaje aunó la posibilidad de representación múltiple de un mismo objeto, a través de la fotografía, con tipografías de los medios de comunicación, apropiándose de los fundamentos del dadaísmo, como el uso de las tipografías y nuevos materiales, pero distanciándose de la abstracción, para dar paso a un arte que se comprometió con las circunstancias sociales y políticas del momento para criticarlas⁷.

Caso aparte merece Kurt Schwitters. Al ser rechazado por los dadaístas, especialmente los de Zurich (Arp o

Tzara), autodenominó sus collages, esculturas, ensamblajes de objetos, materiales encontrados, sus relieves, Merz (en sí misma una palabra encontrada de Commerzbank), que más tarde incluso aplicó a la poesía (introduciendo también tipografías), al teatro y hasta a una revista; y lanzó su propio Manifiesto del Arte Proletario. La creación de Schwitters se realizaba en tres fases que ponían en relación todas las cosas del mundo por la acción de uno mismo, la elección del material, la disposición de éste y su deformación⁸.

Para algunos dadaístas, el verdadero artífice del collage es Max Ernst (junto con Schwitters son los dos artistas que vertebraron toda su creación artística alrededor del collage).

¿Por qué? Porque revirtió la importancia del gesto creador al resultado artístico, dándole importancia ya no al hecho plástico, sino a la poesía contenida tanto en las imágenes previas como en el resultado. Por tanto, la elección de las imágenes con las que se va a trabajar ya no es azarosa, sino que contiene una intención; una intención poética.

Aunque Ernst comenzó a componer sus collages dentro del dadaísmo, ingresó en el movimiento surrealista al conocer a Paul Éluard, de quien ilustraría sus poemarios *Répétitions* y *Les malheurs des immortels*⁹, y a André Breton; más tarde, y por solidaridad con el primero, también abandonaría el surrealismo¹⁰.

4 Ibid. P.518
5 Ibid. P.520
6 Ibid. P.521
7 Ibid. P.522

8 Ibid. P.539
9 Alonso Chouza, A.M., (2015), Max Ernst. Novelas collage, Grado en Historia del Arte, P. 18. Recuperado de: [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1363/Max+Ernst+novelas+collage.pdf?sequence=1](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1363/Max+Ernst%3A+novelas+collage.pdf?sequence=1)
10 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, (s.f.), Max Ernst. Brühl, 1891- París, 1976. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/ernst-max>

Tras este breve recorrido por la historiografía del collage y el fotomontaje, en la que no están, ni mucho menos todos los nombres, pero sí los más trascendentes, nos encontramos con un solo nombre de mujer, Hannah Höch.

¿Qué pasó con las mujeres, ya no en la historia del arte, sino dentro de la plástica artística del collage?

Hannah Höch se inscribe dentro del Dadaísmo y, al igual que ocurrió en el Surrealismo, muchas artistas se adherían a estos movimientos por los ideales de libertad, sin cánones ni encorsetamientos estéticos, de ruptura con la realidad impuesta por la sociedad; pero lo cierto es que estos ideales se convirtieron, en piel femenina, en un espejismo. Estas artistas se convirtieron en modelos, amantes y esposas de los compañeros de movimiento, pasando a dejar de considerarlas sujeto artístico, para convertirlas en objetos.

Claro ejemplo de esta consideración lo tenemos en estas declaraciones de André Breton:

*Y a la postre, ¿no es lo esencial que seamos nuestros propios amos y también los amos de las mujeres y del amor?*¹¹

En mi práctica artística a veces tengo la impresión de que no hay ninguna expresión plástica más sencilla y potencialmente queer que el collage o el fotomontaje. Te permite crear seres, espacios, lugares absolutamente desestereotipados, libres de forma, de apariencia; abiertos a nuevos conceptos, ideales y mundos.

Por tanto, es de justicia realizar un recorrido por las artistas que han trabajado la técnica del collage y del fotomontaje con un discurso feminista detrás y con esa intención de romper con los estereotipos de género establecidos:

Si hay que empezar por alguna artista que haya trabajado el collage o el fotomontaje hay que empezar por **Hannah Höch** (Gotha, Alemania, 1889 / Berlín 1978). Ya no solo por orden cronológico, sino porque Hannah Höch fue, además de pintora, escritora y diseñadora textil, una de las artistas pioneras del fotomontaje, que descubre en 1918 junto a Hausmann, una de las más importantes del movimiento dadaísta y la única mujer del grupo Dadá de Berlín.

Hannah Höch desarrolló una obra personal y única en la que, a veces tirando de humor e ironía, otras de crítica y mordacidad, presentó el nuevo modelo de mujer, la mujer de entre guerras, liberada de los modelos impuestos por los estereotipos del momento y con carácter andrógino, queer, defendiendo el amor libre; pero este nuevo paradigma de mujer, incorporada al ámbito laboral y que empezaba a salir a lo público no era bien vista por esa parte de la sociedad patriarcal, como ella misma vivió en su propia piel. Hannah Höch mostrará en los collages de los años 20 la imagen frívola que los medios de comunicación hicieron de esta “Neue Frau”¹².

Entre 1928 y 1930, realiza su serie *De un museo etnográfico*, donde compone unas obras con personajes híbridos de cuerpos humanos y máscaras africanas,

11 Breton, A., (2001), *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Argonauta. P.35. Recuperado de: <https://static1.squarespace.com/static/556f539fe4b0c104205021/1/57f400295e00be286e59cf10/1475608661976/Andr%C3%A9+Breton-Primer+Manifiesto+del+surrealismo+2.pdf>

12 Pinillos, L., (2021), *Hannah Höch, Woman Art House*, Recuperado de: <https://womanarthouse.com/2021/01/23/hannah-hoch/>

asiáticas... o partes corporales escultóricas; una muestra de eso extraño, ajeno, lo “otro”, que representaba la feminidad.

Activista por los derechos de la mujer, Hannah Höch denunció de manera continuada los abusos e injusticias de una sociedad machista y misógina; por esto, no es de extrañar que sufriera el hostigamiento de los nazis y tuviera que buscar nuevos horizontes en los que poder mostrar su “arte degenerado”, su “extremismo” y su obra sin valor moral, como la calificarían.

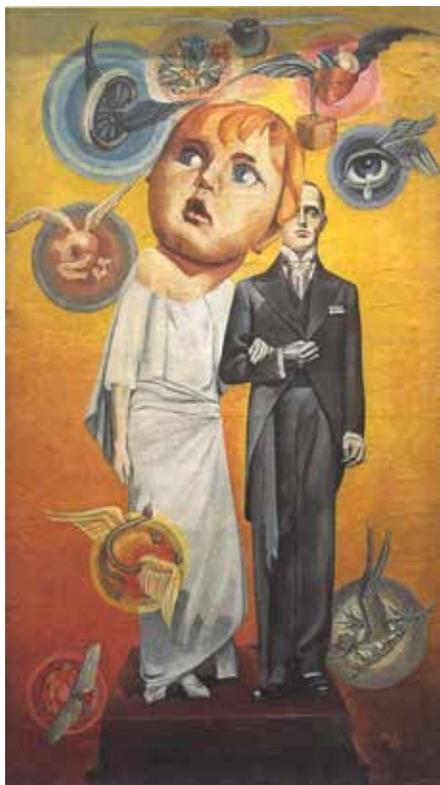


Figura 1: Höch, H., (1927), *Die Braut (Pandora)*, collage y óleo, 114x66 cm. [Imagen], Extraída de: <https://historia-arte.com/obras/la-novia-pandora>



Figura 2: Höch, H., (1920), *De Veder (El padre)*, collage, 34x27,5 cm. [Imagen], Extraída de <https://www.elcuadrodeldia.com/post/110707951537/hannah-hoch-el-padre-1920-collage-34-x>

Varvara Stepanova (Kovno, Lituania, 1894/ Moscú 1958) experimentó con la fotografía y el fotomontaje junto con su compañero Rodchenko. Incluida dentro de lo que fue el movimiento constructivista, su obra intentaba escapar de la élite artística, llegar a las masas, plasmar la realidad social del momento y ser arma política al servicio de la Revolución rusa.

Y aunque en su obra plástica no veamos ese intento de ruptura con los estereotipos de género y ese discurso feminista, es en su faceta de diseñadora textil, en concreto de vestuario deportivo, donde creó diseños andróginos, o podríamos decir queers, cuya finalidad era la de permitir el libre movimiento del cuerpo¹³.



Figura 3: Atuendo deportivo diseñado por Varvara Stepanova. [Imagen] Extraída de: <http://designworklife.com/2013/12/25/ladies-in-history-varvara-stepanova/>

¹³ Melanie, (25 diciembre, 2013), *Badass CReatives [en la historia]: Varvara Stepanova*, designworklife, Recuperado de: <http://designworklife.com/2013/12/25/ladies-in-history-varvara-stepanova/>

Grete Stern (Alemania, 1904/ Argentina, 1999) se formó como fotógrafa con su admirado Walter Peterhans y como diseñadora gráfica. A lo largo de su carrera desarrolló un inquietante y maravilloso trabajo basado en el fotomontaje donde le daría una vuelta a la imagen de la mujer tradicional en publicidad¹⁴.

Ringl+pit es el estudio de diseño publicitario y fotografía que monta junto a Ellen Auerbach en el Berlín de 1929, cuyo dúo, como apunta María Jesús Folch, comisaria de la exposición “Caso de estudio. Grete Stern”, en el IVAM en 2016, *contribuyó a generar con sus fotografías la iconografía andrógina de la Nueva Mujer*¹⁵.

La serie *Sueños*, realizada entre 1948 y 1951, ya en Argentina, para ilustrar la columna “El psicoanálisis le ayudará”, para la revista *Idilio*, muestra unos fotomontajes, cuya mezcla entre humor y surrealismo, denuncian la situación de la mujer en la sociedad, el enfrentamiento con su sexualidad y la opresión que ésta vive dentro del hogar.

¹⁴ La mirada del mamut, (5 mayo, 2015), *Grete Stern. Feminismo y fotomontajes*, La mirada del mamut. Maneras de mirar, Recuperado de: <https://lamiradadelmamut.com/2015/05/05/grete-stern-feminismo-y-fotomontajes>

¹⁵ Gráfica, (9 febrero, 2015), *Grete Stern y sus fotomontajes comprometidos con el feminismo*, Gráfica, Recuperado de: <https://grafica.info/grete-stern/>



Figura 4: Stern, G., (1950), *Artículos eléctricos para el hogar*, [imagen], Extraída de: <https://lamiradadelmamut.com/2015/05/05/grete-stern-feminismo-y-fotomontajes/>



Figura 5: Stern, G., (1951), *Amor sin ilusión*, [imagen], Extraída de: <https://lamiradadelmamut.com/2015/05/05/grete-stern-feminismo-y-fotomontajes/>

Los collages que Remedios Varó (Gerona, 1908/ Méjico, 1963), realiza en la década de los años 30, la época en la que participa del movimiento surrealista, surgen como juegos de un “cadáver exquisito”, para más tarde, en los años 50 y 60, provocar intencionadamente composiciones que forman relatos repletos de magia y misterio.

De París huyó en 1941, tras la invasión nazi, y Méjico la acogió con los brazos abiertos.

La magia, la mística, la astronomía, como un intento de escapar a lo que le rodeaba; Remedios volvió su mirada hacia el interior, el psicoanálisis y la alquimia...

Artista feminista y de una gran sensibilidad, las mujeres que pueblan sus obras muestran una feminidad alejada del canon establecido¹⁶.

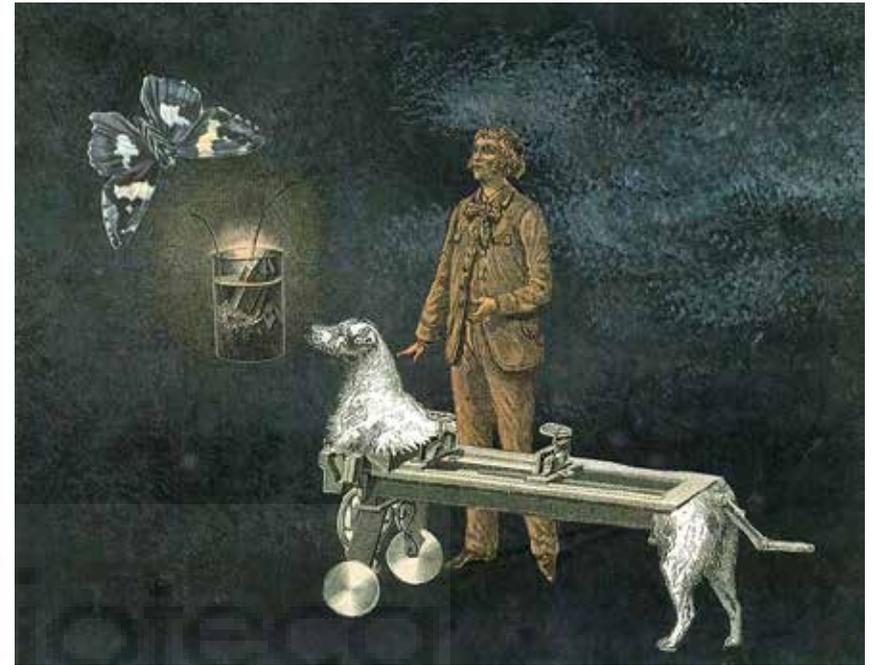


Figura 6: Varó, R., (1962), *Sorpresa eléctrica*, collage/papel, [imagen], Extraída de: <https://www.remedios-varo.com/tag/collage/>



Figura 7: Varó, R., (1957), *Ne Me Palez Jamais de Cet Homme!*, collage/cartón. Extraída de: <https://www.remedios-varo.com/tag/collage/>

¹⁶ Varó R., (2020), *Remedios Varó: Nota biográfica*, Remedios-Varó, Recuperado de: <https://www.remedios-varo.com>

Jacinta Gil (Benimámet, Valencia, 1917/ Valencia, 2014), cursó Bellas Artes en la Escuela de San Carlos en la que ingresó en 1941.

En 1945 conocería a Manolo Gil, quien se convirtió en su compañero de vida. Juntos, con diversas becas, viajaron al extranjero y realizó una obra al temple figurativa. En 1952, regresaron y se unieron al Grupo Parpalló junto con artistas como Alfaro, Genovés, Esteve Edo, Michavila, Amadeo Gabino, entre otros... En esta época, su obra es abstracta y más matérica.

En 1962, fue detenida por su vinculación con el Partido Comunista. Al salir de la cárcel se intensificó su carácter crítico contra los estereotipos de género y el consumismo, adoptando con fuerza la idea del arte como herramienta para una mejora social¹⁷.



Figura 8: Gil, J., (1968), *5 lobitas*, collage/papel, [imagen], Extraída de: <https://elhype.com/mujeres-en-pie/>



Figura 9: Gil, J., (1968), *Piojo de la cabra*, collage, óleo y rotulador sobre táblex, 61x100 cm. [imagen] Extraída de: Tejada, I & Folch, M., J. (com.), (2018), *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas. 1929-1980*, Valencia, IVAM. P. 105

¹⁷ Tejada, I & Folch, M., J. (com.), (2018), *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas. 1929-1980*, Valencia, IVAM. P. 90

Miriam Schapiro (Canadá, 1923/ Nueva York, 2015) casada con, el también artista, Paul Brach, se muda, en 1960, a California, donde empezará su activismo feminista.

Junto a Judy Chicago, a principios de los 70, formaron el primer departamento de estudios feministas en el ámbito universitario en el Instituto de Artes de California.

De todas las cuestiones que aquí se debatían, en 1972, muestran la *Womanhouse*¹⁸, una exposición junto a alumnas y artistas invitadas, que ocuparon una casa entera donde cada rincón, y contaba con 17 habitaciones, era un espacio de reflexión sobre cómo se nos vendía a las mujeres el estereotipo del “ángel del hogar”, atribuyéndole a la mujer como único espacio, el espacio privado del hogar. Pechos por las paredes de la cocina, un baño repleto de compresas usadas, otro pintado de maquillaje y pintalabios, maniquís en los armarios o la Casa de muñecas que la misma Schapiro mostró... Además, se realizaron paralelamente performance como la conocida *Waiting* de Faith Wilding.

Los *femmeage*, un término acuñado por Melissa Meyer y la misma Schapiro, son obras realizadas con la fusión de una o varias técnicas plásticas como el collage, ensamblaje, decoupage y el fotomontaje con otras técnicas tradicionalmente realizadas por mujeres como coser, cortar, aplicar, cocinar... , como un mitin para rescatar esas imágenes marginadas de la cultura de las mujeres y las mujeres artistas de la invisibilidad¹⁹.



Figura 10: Schapiro, M., (2006), *Miriam's Life with Dolls*, Acrílico, tela y collage sobre papel, 30 1/4 x 60 pulgadas, [imagen] Extraída de: <https://www.mmocaeducation.org/femmeage-schapiro>



Figura 11: Schapiro, M., (1984), *Children of Paradise*, 1984, Litografía en color y collage, 31-1 / 2 x 47-1 / 4 pulgadas, [imagen] Extraída de: http://www.graphicstudio.usf.edu/GS/artists/schapiro_miriam/schapiro.html

¹⁸ Trinidad, E., (17 julio, 2018), *La casa y las artistas*, emmatrinidad, Recuperado de: <https://emmatrinidad.wordpress.com/2018/07/17/la-casa-y-las-artistas/>

¹⁹ Noticia en profundidad sobre las artes, (2000), *Miriam Schapiro: obras sobre papel, una retrospectiva de treinta años*, Worlds Wide Art Resources, Recuperado de: <https://www.absolutearts.com/artsnews/2000/04/26/26890.html>

Nancy Spero (Cleveland, Estados Unidos, 1926/ Nueva York, 2009) a su vuelta de París donde vivió durante unos años, volvió a Estados Unidos en 1964 y horrorizada por las atrocidades de la guerra de Vietnam, cuestionándose los continuos abusos que la sociedad infligía sobre ciertos sectores de ésta, especialmente en la brutalidad ejercida sobre las mujeres, creó la serie *Guerra*. Al respecto de esta serie la misma Spero afirma: *yo quería escandalizar, quería impactarles con la idea de la obscenidad de la guerra..., mostrando la guerra como una sexualidad obscena, pornográfica, de modo que la bomba fuese antropomórfica y el cuerpo obsceno, a la vez masculino y femenino. ...Utilizaba el motivo tan trillado de representar el pene como arma, y con el aspecto obsceno de esa lengua que vomita sobre las víctimas, y los helicópteros, que yo entendía como los signos de la guerra de Vietnam, convirtiéndose en monstruos prehistóricos...*²⁰

En 1972, fundó junto a Susan Williams y Barbara Zucker, Dotty Attie, Maude Boltz, Mary Grigoriadis y 20 artistas más que eligieron, la AIR Gallery en Nueva York, un espacio, que hoy en día sigue activo, donde apoyar y dar visibilidad a las artistas.

Torture of women, de 1976, es una obra representativa del trabajo de Spero donde, uniendo figuras de mujeres torturadas y seres sacados de una especie de pesadilla junto con textos documentales de torturas reales, crea una espeluznante visión de la relación existente entre poder y opresión y vejación de las mujeres.

Considerada una de las artistas pioneras de un arte activista y feminista, teniendo en su temática a “la mujer como protagonista”²¹, como ella misma denominó, Spero consideró su arte una herramienta política; el carácter reivindicativo y crítico con los estereotipos de género, con la violencia, la guerra y las injusticias sociales, convierten la obra de Spero en acto maravilloso de rebeldía.

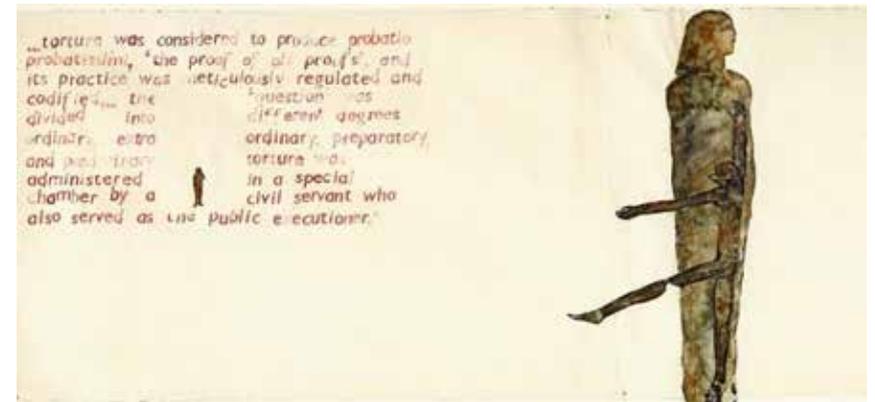
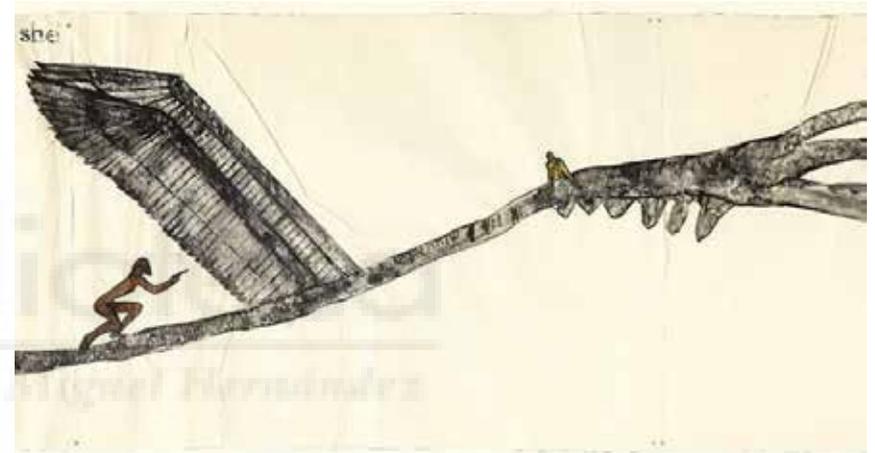


Figura 12 y 13: Spero, N., (1976), *Torture of women* (detalles), mixta/papel, [imagen], Extraídas de: <https://bombmagazine.org/articles/an-interview-with-natalie-kraft-on-nancy-speros-torture-of-women/>

20 Borja-Villel, M., Peiró, R. (com). (2009), *Nancy Spero. Disidanzas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2008-006-dossier-es.pdf>

21 Sosa, L. (2018), *Woman as Protagonist The Art of Nancy Spero 1993*, [video], Recuperado de: <https://vimeo.com/240664739>

Anita Steckel (Estados Unidos, 1930/2012) y su obra, fundamentalmente centrada en el collage, en el que dibujaba cuerpos femeninos sobre fondos fotográficos, son tremendamente rompedoras, atrevidas y provocadoras.

En 1960 crea la serie *Mom art*, donde interviene reproducciones de obras de arte o fotografías históricas para lanzar un mensaje crítico con respecto al racismo, la guerra de Vietnam o la desigualdad de género²².

En la serie *Giant Women*, de 1970/73, Steckel pinta y dibuja, directamente sobre fotografías encontradas, unos cuerpos desnudos de mujeres gigantes. En la serie *New York Landscape*, de 1970/80, dibuja sobre el perfil de los edificios de New York penes erectos eyaculantes.

Tras el intento de censura de su exposición “El arte feminista de la política sexual”, en la galería de arte del Rockland Community College en Suffern, en 1972, por su arte explícitamente sexual, en 1973, Steckel fundó el Fight Censorship Group.; una agrupación artística de la que formaron parte artistas como Louise Bourgeois, Hannah Wilke, Judith Bernstein, Eunice Golden o Joan Semmel.

“...La mayor parte de mi trabajo trata sobre lo que es ser mujer, lo que he sentido, y por ello pongo mi propia cara en las fotos. Utilizo el paisaje urbano porque es mi propio entorno, pero también es un símbolo visual del poder masculino. La ciudad está hecha por hombres y dirigida por hombres, y su perfil puede verse como fálico, todas esas

*estructuras erectas y duras. He tratado de dramatizar el dolor de las mujeres, lo que sufren por los aspectos biológicos de su vida: embarazos no deseados, abortos ilegales, ser abandonadas con niños, así como su esclavitud económica...”*²³

En su última serie *Revisions on a Photo Album*, de 2011/2012, utilizó las mismas estrategias creativas de manipulación de fotografías pero en relación con sus propias experiencias vitales como artista y como mujer.



Figura 14: Steckel, A., (1970/73), *Coney Island*, Serie *Giant Women*, mixta/fotografía, [imagen] Extraída de: <https://www.wmagazine.com/gallery/anita-steckel-collage>

²² Foley, D., (3 abril, 2020), *Una entrevista con Anita Steckel, una controvertida artista feminista, que utilizó la erótica para desafiar y burlarse del patriarcado*, The last bohemians, Recuperado de: <http://lastbohemians.blogspot.com/2016/04/an-interview-with-anita-steckel.html>

²³ Ramírez Muñoz, M.A., (2020), *Desnudo e identidad en la obra de Anita Steckel y Joan Semmel*, Trabajo Fin de Máster, Universidad Oberta de Catalunya, Recuperado de: <http://openaccess.uoc.edu/webapps/62/bitstream/10609/109566/6/mramirezmuTFM0120memoria.pdf>



Figura 15: Steckel, A., (s.f.), *Hidden the Bush isn't always easy*, mixta/papel, [imagen] Extraída de: <https://ociointeligenteparavivirmejor.blogspot.com/2018/08/pintores-de-hoy-140-anita-steckel-usa.html>



Figura 16: Steckel, A., (1973), *New York landscape*, carboncillo y acrílico sobre foto-serigrafía sobre lienzo, 63"× 100", [imagen], Extraída de: <https://alessandroberni.wordpress.com/2013/11/30/i-magnifici-9-new-york-una-passeggiata-a-soho/anita-steckel-the-suzanne-geiss-company/>

Martha Rosler (Brooklyn, 1943) es una artista multidisciplinar cuyos trabajos diseccionan los límites entre público/privado, político/social...²⁴

En su serie *Body Beautiful*, creada entre 1966 y 1972, realiza unos fotomontajes, de una ironía sublime, donde une imágenes de cuerpos femeninos con los de electrodomésticos.

La serie de 20 fotomontajes *House Beautiful: Bringing the War Home*²⁵ creada entre 1967 y 1972, hace referencia y crítica de cómo la guerra, vendida como algo ajeno a lo cotidiano, afecta a la vida y los hogares; además, señala la patente apuesta de la sociedad norteamericana por lo bélico como demostración de superioridad socioeconómica. Superponiendo imágenes idílicas de las casas de diseño norteamericanas (normalmente realizadas para y consumidas por un público femenino) con imágenes de soldados vietnamitas en zona de guerra mutilados, o cargando en brazos bebés muertos... recrea unas escenas de una crítica feroz sobre lo que la sociedad nos vende a través de los medios de comunicación y lo que ocurre de manera real; la dicotomía del aquí y el allí; nosotros y los "otros"; los buenos y los malos.

Entre 2003 y 2008 realizó obras donde contraponía, con la misma ironía, las comodidades y la superficialidad de la sociedad estadounidense con las atrocidades cometidas en nombre de contiendas injustificables.

24 Espinoza, D., (5 agosto, 2019), *Martha Rosler: El feminismo tiene que reinventarse cada cierto tiempo*, La Tercera, Recuperado de: <https://www.latercera.com/culto/2019/08/05/martha-rosler-fotografia-feminismo/>
25 Langston, I., (16 agosto, 2012), *Cortar y pegar: obras de Franz West y Martha Rosler*, Moma, Recuperado de: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler/

En *Point and shoot*, de 2008, directamente Rosler coloca a una top model, que parece estar vestida de novia, en un escenario bélico. En otro fotomontaje de esta serie, de 2016, coloca a Donald Trump, señalando con el dedo al espectador bajo unas letras en rojo que sentencian: *podría estar en medio de la Quinta Avenida y dispararle a alguien y no perdería votante*. Podría parecer un “fake”, pero, ciertamente, es una cita del propio Trump en un mitin de campaña.

Sin duda, el trabajo de Rosler, siempre realizado desde una perspectiva feminista, muestra una enorme inteligencia y sentido del humor.

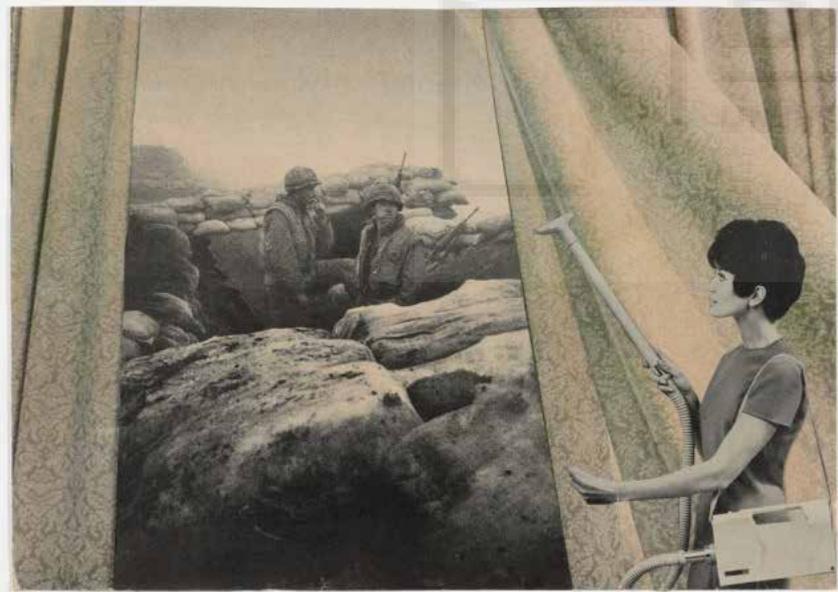


Figura 17: Rosler, M., (1967/72), *Limpieza de cortinas*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, papel impreso cortado y pegado sobre cartón, [imagen], Extraída de: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler/

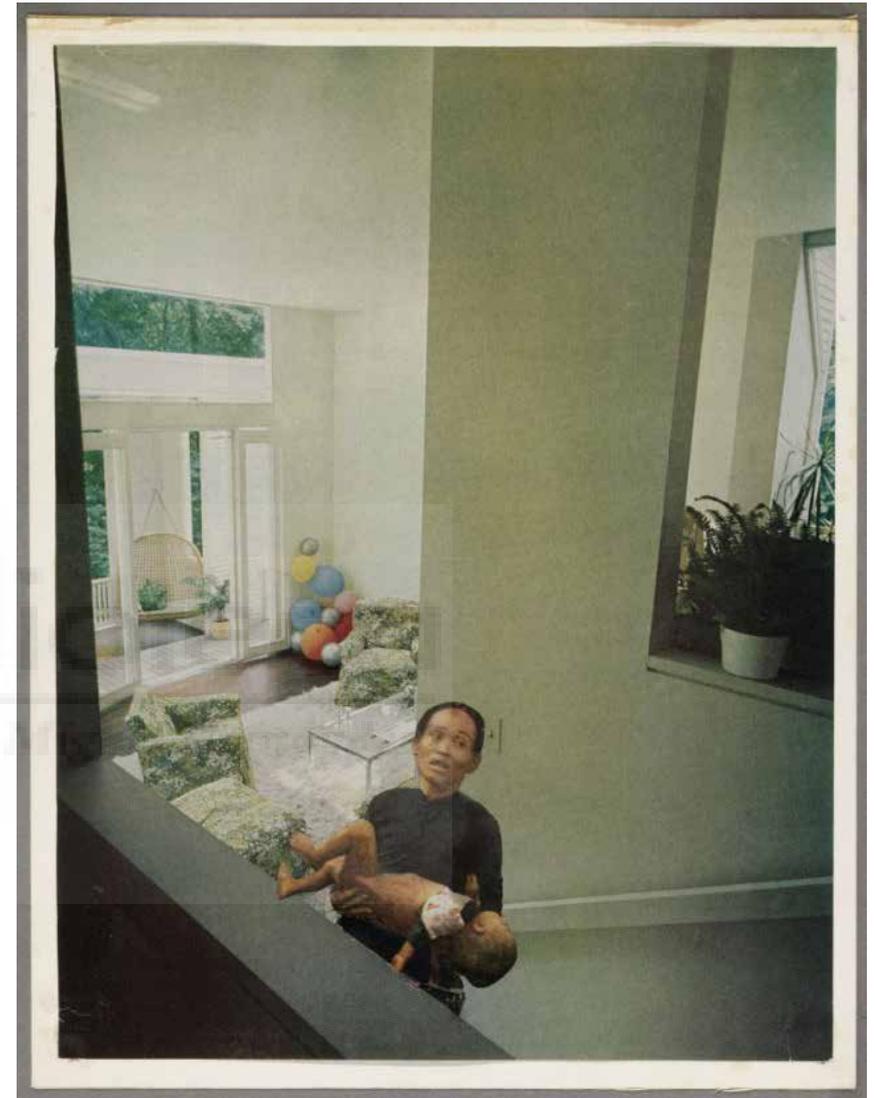


Figura 18: Rosler, M., (1967/72), *Globos*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, papel impreso cortado y pegado sobre cartón, [imagen], Extraída de: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler/

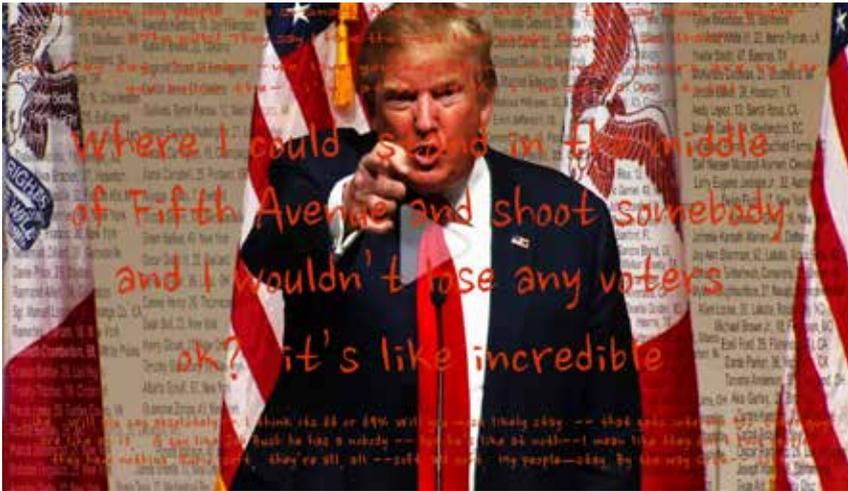


Figura 19: Rosler, M., (2016), *Point and Shoot Trump*, [imagen], Extraída de: <https://www.provokr.com/art/the-eternal-activist/rosler-point-n-shoot/>

De **Ángela García Codoñer** (Valencia, 1944) destacaremos sus tres series más representativas, *Morfologías*, *Misses* y *Labores*, realizadas en los años 70. Como ella misma diría en una entrevista: *Estas primeras series eran una forma de rebelarse frente al papel que se nos había asignado a las mujeres en la década de los 70. Estábamos muy tapadas. Tapadas por los demás*²⁶.

En *Morfologías*, de 1973, muestra una serie de pinturas acrílicas en las que aparecen fragmentos de cuerpos de mujer que adquieren un carácter rompedor al ser representados por una mujer, conseguidos con colores llamativos y planos.

En *Misses*²⁷, realizada en 1974 es donde utiliza el collage como herramienta plástica para criticar los concursos de misses, tan en boga en la época. Superponiendo imáge-

nes de las misses extraídas de las revistas e imágenes de publicaciones infantiles, con trozos de puntillas, aludiendo a la educación del régimen franquista, Ángela materializa unas obras de claro compromiso social.

En *Labores*, de 1975, utilizará el bordado, en concreto el punto de cruz, para reivindicar y explorar ese quehacer femenino en positivo²⁸.



Figura 20: García Codoñer, A., (1974), *Composició*, de la serie *Misses*, acrílico y collage sobre lienzo, 150 x 150 cm, [imagen] Extraída de: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/angela-garcia-codoner/>

²⁶ Garsán, C., (15 noviembre, 2020), *El pop feminista de Ángela García Codoñer se lleva el premio Alfons Roig*, Valencia Plaza, Recuperado de: <https://valenciaplaza.com/el-pop-feminista-de-angela-garcia-codoner-se-lleva-el-premio-alfons-roig>

²⁷ Fonseca Gusiñer, J., J., (2005/12), *Ángela García. Misses y labores*, Ángela García, Recuperado de: <http://www.angela-garcia.com/misses.html>

²⁸ Tejada, I & Folch, M., J. (com.), (2018), op., cit., P97



Figura 21: García Codoñer, A., (1974), *Las hadas y el bordado*, de la serie *Misses*, acrílico y collage sobre lienzo, 100 x 75 cm, [imagen], Extraída de: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/angela-garcia-codoner/>

Para Barbara Kruger (Nueva Jersey, 1945) su trabajo como diseñadora gráfica y editora de imágenes en varias revistas será la base en la que se apoyará todo su trabajo, que empezará a desarrollar a partir de finales de los años

70 y los 80. Fotografías, extraídas directamente de los medios en papel a los que ataca, a las que superpone textos, en negro o blanco sobre rojo, concisos, directos e incluso agresivos, que hablan de poder, feminismo, consumismo y deseo²⁹.

Obras como *Money can buy you*, *No*, o *Your body is a battleground* son ejemplos, entre otros, de cómo Barbara cuestiona la cosificación a la que son sometidas las mujeres en los mass media y en la sociedad en general³⁰.

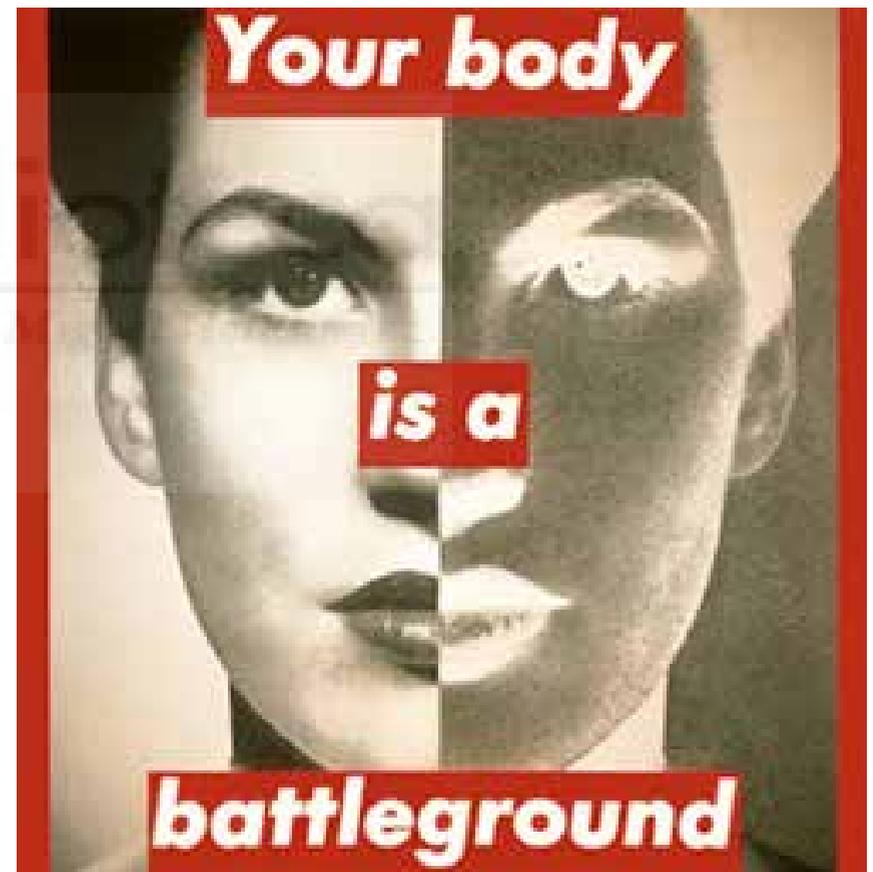


Figura 22: Kruger, B., (1989), *Your body is a battleground*, Cartel para la marcha de las Mujeres en Washington, [imagen] Extraída de: <https://www.disenadorasgraficas.com/archivo/barbara-kruger/>

²⁹ Quílez India, M., (2018/20), *Barbara Kruger*, Diseñadoras gráficas, Recuperado de: <https://www.disenadorasgraficas.com/archivo/barbara-kruger/>
³⁰ Autor desconocido, (2003), *El arte de Barbara Kruger*, Barbara Kruger, Recuperado de: <http://www.barbarakruger.com/linktous.shtml>

La obra de **Eulàlia Grau**³¹ (Terrassa, 1946) toma fotografías prestadas de los medios de comunicación que recontextualiza para lanzar un mensaje directo de crítica social, hablando, mayoritariamente, de esa dicotomía libertad/vigilancia que ejerce el poder, el ejército, la familia...³² sobre la ciudadanía. Collages en los que pinta sobre las imágenes serigrafiadas y en los que plantea la frivolidad con la que se muestran imágenes de las comodidades de un hogar junto a imágenes de una matanza o un campo de concentración. Además, tratará, como uno de sus temas clave, los estereotipos de género y la desigualdad y la violencia, más o menos explícita, a la que están sometidas las mujeres³³.

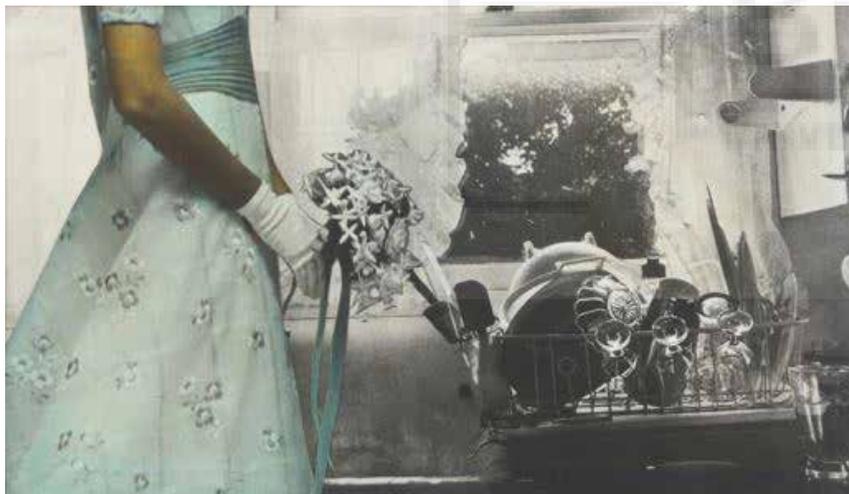


Figura 23: Grau, E., (1973), *Núvia i rentaplats*. Serie *Etnografía*, [imagen], Extraída de: <https://activismolucha.wordpress.com/2014/12/17/eulalia-grau-un-collage-de-la-corrupcion-desde-los-anos-70/>



Figura 24: Grau, E., (1973), *Misses y gangsters*. Serie *Etnografía*, 108,5 x 115,8 cm, técnica mixta [imagen], Extraída de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/grau-eulalia/misses-i-gangsters-etnografia>

La obra de **Carmen Calvo**³⁴ (Valencia, 1950) relata historias silenciadas, narraciones no contadas, sueños, deseos, recuerdos... a través, mayoritariamente, de fotografías manipuladas a las que añade objetos encontrados, para contar relatos a veces oníricos y fantásticos, otros crueles y violentos³⁵, con un claro cariz de mordacidad.

31 Grau, E., (2020), *Biografía corta*, Eulàlia Grau, Recuperado de: <https://cdn.website-editor.net/4524bd39317e4f33bf8a034121cb24c9/files/uploaded/CV%2520EXPLICATIÚ.pdf>

32 Grandas, T., (2013), *Eulàlia Grau. Nunca he pintado ángeles dorados*, Macba, Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/eulalia-grau-nunca-he-pintado-angeles-dorados>

33 De Gólferrichs, A., (5 abril, 2013), *Entrevista a Eulàlia Grau*, camilayelarte, Recuperado de: <http://www.camilayelarte.org/2013/04/entrevista-eulalia-grau.html>

34 Calvo, C., (2012), *Curriculum resumido*, Carmen Calvo, Recuperado de: <http://www.carmencalvo.es>

35 Tejada, I & Folch, M., J. (com.), (2018), op. cit., P. 98



Figura 27: Calvo, C., (2010), *Cuando el bosque tiembla y sangra*, técnica mixta, collage, fotografía, 45 x 22 cm., [imagen], Extraída de: http://www.carmencalvo.es/obra/cuando_el_bosque_tiembla_y_sangra



Figura 28: Calvo, C., (2008), *El azar es el maestro del humor*, técnica mixta, collage, fotografía 100 x 80 cm. [imagen], Extraída de: http://www.carmencalvo.es/obra/el_azar_es_el_maestro_del_humor

Vicky Civera³⁶ (Puerto de Sagunto, 1950) en su serie *Cosas de la vida*, realizada junto a su compañero Juan Uslé, está formada por varias obras en las que, metidas en una especie de cajas de madera cuyo cristal está intervenido para que no se viera bien el interior, se podían entrever unas cartulinas negras sobre las que se habían compuesto collages creados con fotografías, fotocopias, escritos, imágenes religiosas y/o sexuales y objetos. La serie venía a ser una crítica a los estereotipos, el cuerpo objeto, la sumisión de la mujer y la doble moral y represión de un régimen dictatorial en todos los ámbitos de la sociedad.



Figura 29: Civera, V., Uslé, J., (1978), Serie *Cosas de la vida*, collage 2 piezas, 57x73,5 cm. cada una, [imagen] fotografiada del catálogo *A contratiempo*. Medio siglo de artistas valencianas. 1929-1980, Valencia, IVAM. P. 121

³⁶ Tejeda, I & Folch, M., J. (com.), (2018), op. cit., P. 99



Figura 30: Civera, V., Uslé, J., (1978), Serie *Cosas de la vida*, collage 2 piezas, 57x73,5 cm. cada una, [imagen] fotografiada del catálogo *A contratiempo*. Medio siglo de artistas valencianas. 1929-1980, Valencia, IVAM. P. 123

Suzanne Wright (Connecticut, 1968) termina sus estudios de escultura en la Union Cooper en 1990. Allí se involucra en varios grupos activistas para, en 1991, en Nueva York, acabar fundando, junto a otras artistas, Fierce Pussy (coño feroz), un colectivo de mujeres artistas queer.

Con poca tecnología y menos presupuesto y, haciendo uso de lo que tenían más a mano, sus propias fotografías, actuales y antiguas, otras encontradas, escritos y fotocopias, el colectivo se movilizó en las manifestaciones contra el sida, los derechos de los homosexuales y la visibilidad de las lesbianas de los años 90.

*Siempre me han cautivado las gigantescas estructuras de poder. Su inmensidad, complejidad y belleza contrastan de alguna manera con su abrumadora presencia. En mi trabajo, han pasado de representar símbolos del poder masculino en oposición al cuerpo femenino a ser la metáfora del cuerpo mismo. Transformando ahora la arquitectura en un vehículo tecnológico capaz de llevar un espectro de lecturas.*³⁷

Artista multidisciplinar que ha trabajado con el collage, el dibujo, la escultura y la pintura, ella misma dice que, fundamentalmente, el tema de su trabajo es el “feminismo futuro”, una especie de nueva perspectiva de empoderamiento femenino.



Figura 31: Wright, S., (2016), *Eight Shuttles*, collage de fotos de archivo, 32 “x40”, [imagen], Extraída de: <http://www.suzannewrightstudio.com/collage>

³⁷ Wright, S., (s.f.), *Declaración del artista. El viaje de aquí para allá. Mi recuerdo del futuro*, Suzanne Wright Studio, Recuperado de: <http://www.suzannewrightstudio.com/bio>

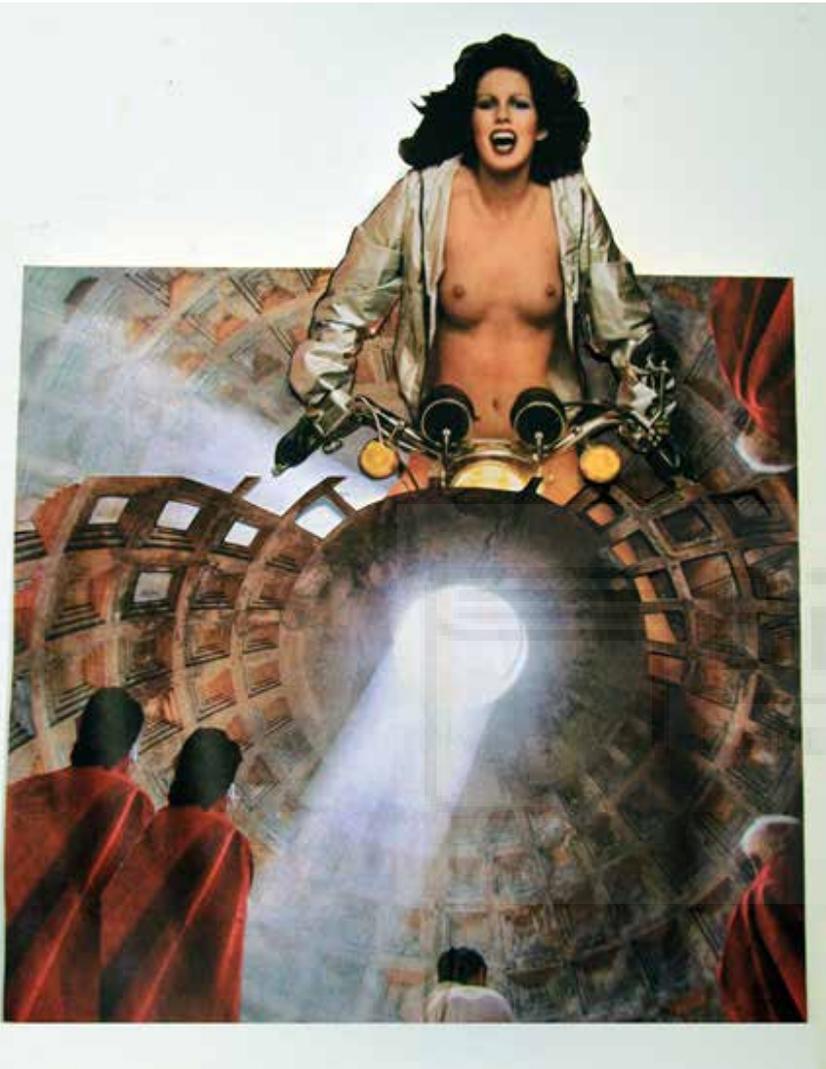


Figura 32: Wright, S., (s.f.), *Panteón*, collage de fotos sobre madera, [imagen], Extraída de: <http://www.suzannewrightstudio.com/collage>

Wangechi Mutu (Kenya, 1972) materializa su fantástico mundo creativo mediante la instalación, la escultura, la pintura y el collage, que le permiten investigar aspectos de la sociedad como la violencia, la marginalidad, la feminidad, la lucha política, el poder, la guerra.

En la mayoría de sus trabajos de collages, formados al estilo tradicional del “corta y pega”, la protagonista es la mujer a la que suma referencias africanas para denunciar el colonialismo, la erotización del cuerpo femenino negro, los rituales, el desplazamiento, el hambre, la esclavitud³⁸.

A través de unas creaciones de cuerpos y/o cabezas híbridas, que conforman una especie de creaciones futuristas de belleza aparentemente monstruosa, realiza un recorrido visual, desde una perspectiva feminista, de las problemáticas de la cultura africana.

Estas cabezas y estos cuerpos, colocados sobre diagramas médicos de órganos sexuales femeninos y de enfermedades relacionadas con el aparato reproductor femenino, se retuercen y muestran la angustia del yo interno que conforman las injusticias y el abuso externo. Pero de este mismo dolor es de donde parece surgir el valor para mostrarse desafiante y monstruosamente bellas en un juego de asociaciones realmente maravilloso³⁹.

Las mujeres llevan las marcas, el lenguaje y los matices de su cultura más que los hombres. Todo lo que se desea o se desprecia siempre se coloca en el cuerpo femenino⁴⁰.

38 Anaya, V., (4 septiembre, 2014), *Wangechi Mutu, ensamblaje de elementos a través del femmage*, Wiriko. Artes y culturas africanas. Recuperado de: <https://www.wiriko.org/artes-visuales/wangechi-mutu/>

39 Saatchi Gallery, *Wangechi Mutu*, Saatchi Gallery, Recuperado de: https://www.saatchigallery.com/artist/wangechi_mutu

40 Kerr, M., (2004), *Transformaciones extremas de Wangechi Mutu*, AK Interactive, Art On Paper, Vol.8, No. 6, julio / agosto de 2004, Recuperado de: https://www.saatchigallery.com/artist/wangechi_mutu



Figura 33: Mutu, W., (2005), *Cáncer de útero*, brillo, piel, collage en papel de ilustración médica encontrado, 46 x 31 cm., [imagen], Extraída de: https://saatchigallery.com/artist/wangechi_mutu

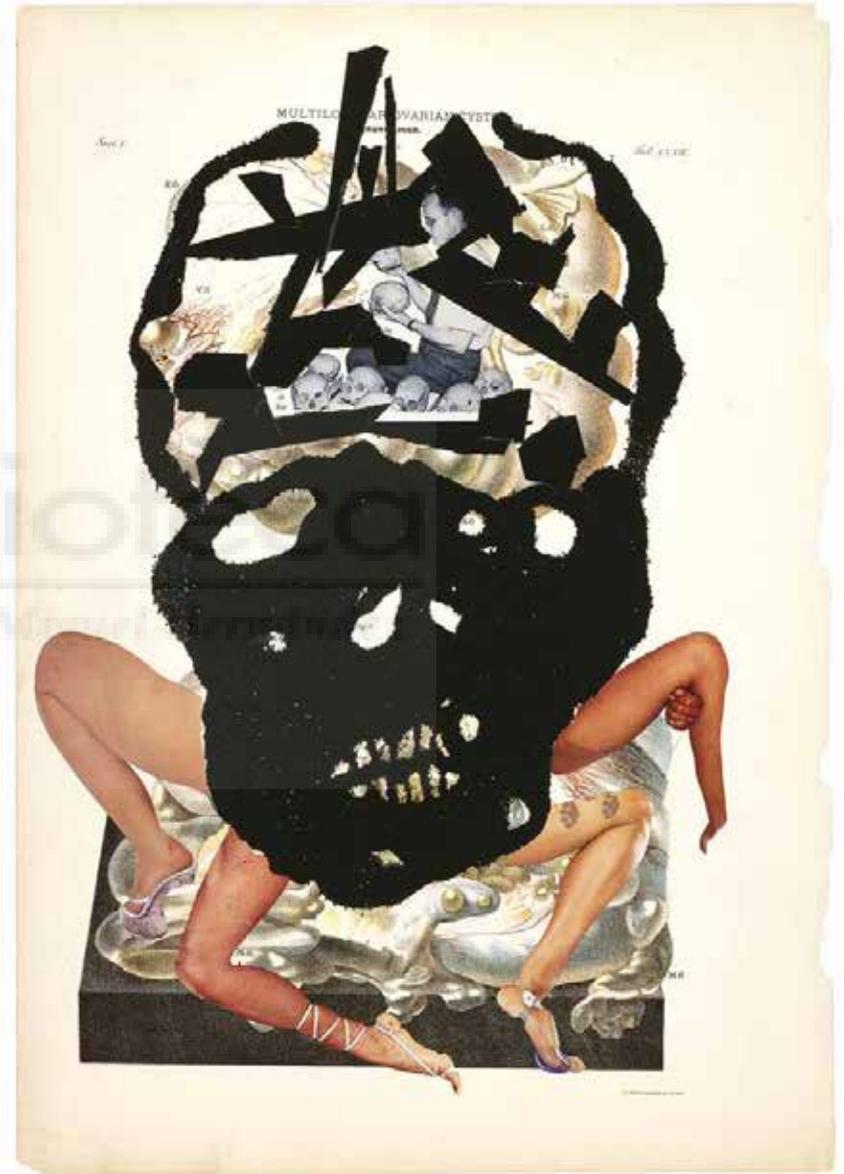


Figura 34: Mutu, W., (2005), *Quistes ováricos*, collage sobre papel de ilustración médica encontrado, 45,7 x 32,4 cm., Extraída de: https://saatchigallery.com/artist/wangechi_mutu

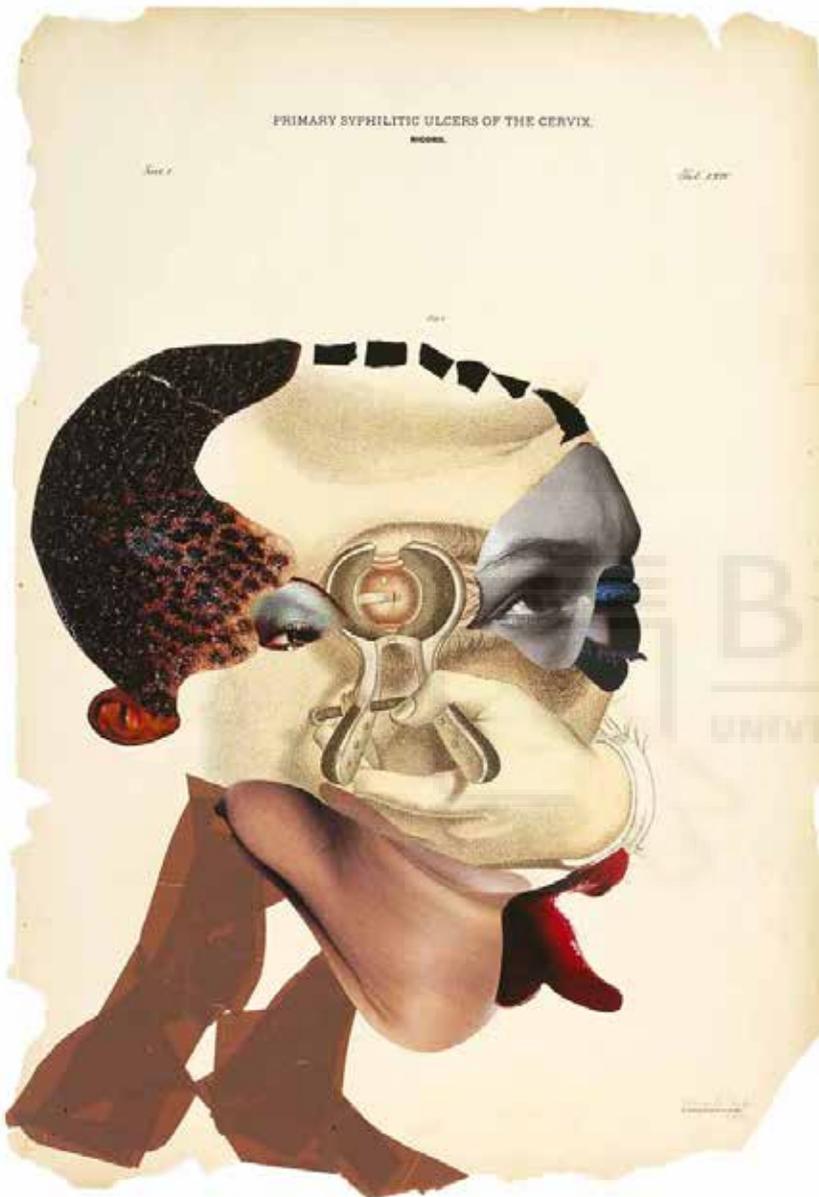


Figura 35: Mutu, W., (2005), *Úlceras sifilíticas primarias del cuello uterino*, collage sobre papel de ilustración médica encontrado, 45,7 x 32,4 cm., Extraída de: https://saatchigallery.com/artist/wangechi_mutu

Sonia Navarro (Puerto Lumbreras, 1975), con materiales como telas, fieltro, hilo y fotografías crea composiciones abstractas con planos de colores. *El hilo y la tela son fundamentales. Yo me crié con mis abuelas, y ellas me enseñaron a coser desde muy pequeña. Es el material con el que se han expresado muchas mujeres a lo largo de la historia y sin obtener reconocimiento alguno por el solo hecho de considerarse una tarea propia del género.*

Como ella misma dice, *desde mis comienzos he intentado transmitir el mismo mensaje: la visibilidad de las mujeres. Puede que a veces lo logre y a veces no, pero mi trabajo está ahí, entre lo femenino y lo feminista [...] Con mi trabajo quiero reivindicar a todas las que por su condición de mujer no han sido valoradas en sus tareas cotidianas*⁴¹.

41 Valente, F., (15 febrero 2018), Sonia Navarro: "Las mujeres artistas tenemos menos visibilidad que los hombres en el mundo del arte", ABC, Recuperado de: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sonia-navarro-mujeres-artistas-tenemos-menos-visibilidad-hombres-mundo-arte-201802150140_noticia.html



Figura 36: Navarro, S., (2014), *Recomad*, Collage de fieltro e hilo, 170 x 200 cm., [imagen], Extraída de: <http://sonianavarroartista.blogspot.com/2015/02/sonia-navarro-reco-2-collage-de-fieltro.html?view=classic>



Figura 37: Navarro, S., (2014), *Reco 2*, collage de fieltro cosido, 200 x 200 cm., [imagen], Extraída de: <http://sonianavarroartista.blogspot.com/2015/02/sonia-navarro-reco-2-collage-de-fieltro.html?view=classic>

Ira Lombardía (Asturias, 1977), con su trabajo pretende cuestionarse los discursos asumidos en la fotografía, la filosofía y el arte para transformar el modelo creado con la cultura visual digital.

De sus muchas y diferentes series, destacaré las realizadas mediante collages como *Neo dioses e hiper mitos*⁴². Este proyecto toma como partida el estudio de la iconografía de la escultura clásica. Mediante contraposiciones visuales de imágenes de esas esculturas clásicas y productos de consumo contemporáneos, hace referencia a la apropiación que determinadas marcas, abanderadas de la sociedad de consumo, hacen de esta iconografía.

*Estudiar la construcción de arquetipos, o revisar la historia del arte desde los discursos contemporáneos entorno al género y el feminismo, me parecen una materia obligada, no sólo como mujer sino como artista. Un ejercicio que todos, independientemente de nuestro género, deberíamos hacer*⁴³.



Figura 38: Lombardía, I., (2019), *Pinch II*, collage, impresión de pigmentos minerales/ papel de algodón, 30x20 cm., [imagen], Extraídas de: <https://www.alarconcriado.com/obra/neo-gods-hyper-myths/>

⁴² Lombardía, I., (2020), *Neo dioses e hipermitos*, Ira Lombardía, Recuperado de: <https://www.iralombardia.com/neo-gods-hyper-myths>
⁴³ Carrasco, M., (21 febrero, 2019), *Ira Lombardía: "Deberíamos la historia del arte respecto al género"*, ABC de Sevilla, Recuperado de: https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-lombardia-deberiamos-revisar-historia-arte-respecto-genero-201902210925_noticia.html



Figura 39: Lombardía, I., (2019), *Venus with Tablet*, collage impresión de pigmentos minerales/papel de algodón, 45x62 cm., [imagen], Extraída de: <https://www.alarconcriado.com/obra/neo-gods-hyper-myths/>

Pintura, fotografía y diseño son las herramientas que **Nichole Washington** utiliza para crear retratos, siempre de mujeres, con una gran potencia y vivacidad visual, a modo de súper heroínas negras⁴⁴.

Su objetivo, redefinir la negritud destruyendo los estereotipos, la violencia y las expectativas poco tentadoras que se les presentan a las mujeres negras.

Como ella misma explica, *gran parte de mi trabajo trata sobre el empoderamiento femenino y las mujeres a cargo de sus espacios, pero mi trabajo también tiene lo que algunas personas llamarían un estilo afrofuturista, y me inspiro mucho en los cómics*⁴⁵.



Figura 40: Washington, N., (s.f.), *La elección es suya*, foto, acrílico, gouache y pasteles sobre lienzo, 36x48 pulgadas, [imagen], Extraída de: <http://nicholewashington.com/mixed-media>

⁴⁴ Washington, N., (2020), *Nichole Washington. Artista visual*, Nichole Washington, Recuperado de: <http://nicholewashington.com/about>
⁴⁵ Turner, JK., (28 octubre, 2020), *Redefiniendo la negrura: Nichole Washington, The undefeated*, Recuperado de: <https://theundefeated.com/features/black-artist-series-redefining-blackness-nichole-washington/>



Figura 41: Washington, N., (s.f.), *Light Leader*, impresión manipulada digitalmente con detalles de gouache pintados a mano, 17x22 pulgadas, [imagen], Extraída de: <http://nicholewashington.com/mixed-media>

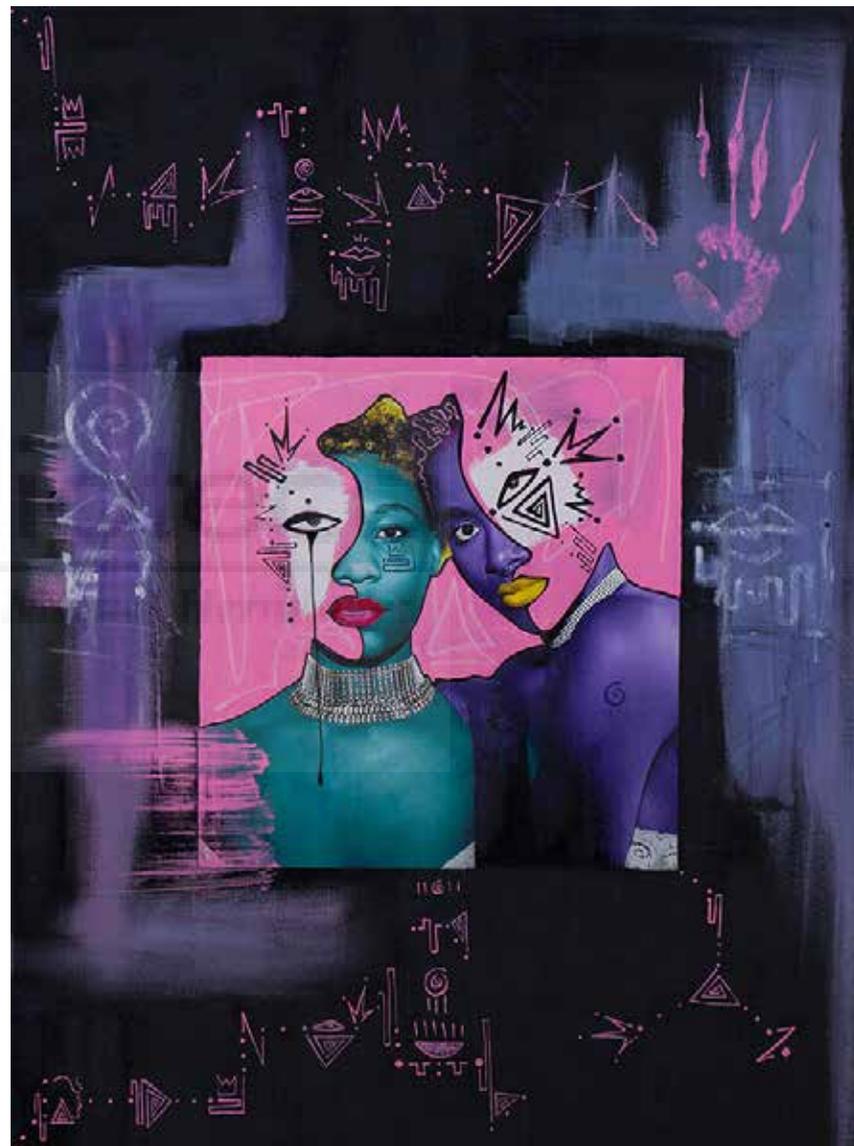


Figura 42: Washington, N., (s.f.), *Los Guardianes*, foto, acrílico y gouache/papel, 30 x 40 pulgadas, [imagen], Extraída de: <http://nicholewashington.com/mixed-media>



Biografía de

Amparo Segarra



Biblioteca
UNIVERSITAS Miguel Hernández

5.2. Biografía de Amparo Segarra

La biografía de Amparo Segarra, por desgracia, es un periplo que vivieron los españoles de una generación, incluso diría dos, entera.

Una Guerra Civil y una dictadura que, en el peor de los casos, acabaron con gran parte de la población en una fosa común, ateridos de frío y sangre a pie de guerra, bajo unos escombros de tierra y odio o muertos de un hambre que susurraba terror. En el mejor de los casos y, aunque no escaparon ni del hambre que susurraba terror, ni del frío, ni de la sangre, ni de los escombros... tuvieron que exiliarse de un país que les tildaba de traidores y traidoras, que les señalaba con el dedo, les perseguía cual ave rapiña con ojos brillantes de saña y pico deseoso de sangre caliente.

Éste último, por suerte, fue el caso de Amparo. Os contaré:

Amparo Segarra Vicente nace en Valencia el 12 de septiembre de 1915⁴⁶, hija de Amparo, ama de casa y de Vicente, ebanista.



Amparo, sentada, e a sua irmã, Vicenta, Valencia



Primeira Comunhão, Valencia, 1922

Figura 43: Amparo sentada, con su hermana, Vicenta. Valencia y Primera comunión. Valencia, 1922 [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com.), (2000), *Collages de Amparo Segarra*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell. P. 48



Amparo con un irmão, Valencia, 1920



Amparo co seu tío Pepe, Valencia

Figura 44: Amparo con un primo. Valencia, 1920 y Amparo con su tío Pepe. Valencia, [imagen], Extraída de Fernández, Segarra, N. (com.), (2000), op. cit., P. 47

⁴⁶ Fernández Segarra, N., (2 julio, 2015 – 6 marzo, 2016), *Amparo Segarra. Aracne*, Folleto de exposición, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.

En 1922, debido a una enfermedad grave que tenía su padre, se trasladan a Argenteuil, a escasos 20 km. de París, donde Amparo Segarra estudiará interna en el Instituto Madame Lamie.

Es aquí, y en esta época, donde Amparo Segarra aprenderá francés, lo cual le servirá en un momento crucial de su vida, y donde tuvo su primer contacto con el mundo del arte y adquirió una importante cultura ya que el instituto organizaba, cada jueves, visitas a París para conocer parques, monumentos y museos⁴⁷.

Regresó a Valencia en 1930 y se casó con Miguel Anglada Romeo, un militar profesional, era capitán, con el que vivía en Barbastro, un pueblo de Huesca, Aragón.

Con el estallido de la Guerra Civil y, al ser su marido leal a la República, fue enviado al frente, primero en Cataluña, después en Aragón y más tarde en Valencia; así durante 3 años, hasta que en 1939, junto con sus tropas, exilia a Francia.

Amparo Segarra tuvo una hija en 1934, Elsa, de la que existe una foto, del 17 de abril de 1935, en la que aparece con su madre. “Elsita”⁴⁸, como la llamaba Amparo, murió de meningitis al poco tiempo de ser tomada la foto.



Figura 45: Barbastro, 1936, [imagen], Extraída de Fernández, Segarra, N. (com.), (2000), op. cit., P. 21

⁴⁷ Combalá, V., (2012), *Amparo Granell*, en 2012 Centenario Eugenio Granell, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, p. 99.
⁴⁸ Fernández Segarra, N., (2 julio, 2015 – 6 marzo, 2016), *Amparo Segarra. Aracne*, Folleto de exposición, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.



Figura 46: Amparo con Elsita, 17 de abril de 1935, Imagen cedida por Natalia Fernández Granell, hija de Amparo Segarra y Eugenio Granell.

Mientras el marido de Amparo Segarra está en el frente, ésta, embarazada por segunda vez, decide viajar a Barcelona para dar a luz a su hijo, Elton. El tren que la llevaba a Barcelona iba repleto de militantes del POUM, “los comunistas buenos”, como le comentó su padre más tarde, y de soldados, que al ver su estado le ofrecieron un

bocadillo de jamón de lata y melocotones.

Una vez en Barcelona y, gracias a que su marido era militar, pudo instalarse en el chalet de una señora francesa, alquilado por la Generalitat, y ubicado en la Avenida Vallvidrera.

Como ella misma cuenta a María Lopo⁴⁹ en una entrevista, Barcelona estaba llena de carteles con mensajes y comenta una escena muy curiosa en la que Amparo vio, en la parada del tranvía, un cartel en el que aparecía un soldado tirado en el suelo, herido y que te señalaba con el dedo con el siguiente mensaje: “*I tú! Què has fet per la victòria?*”. Amparo Segarra al leer esto pensó que ella no había hecho nada, ¿qué podía hacer ella?, se preguntaba con angustia.



Figura 47: Goñi, L., (1936), *I tú? : què has fet per la victòria? : consigna n° 1*, (cartel), 100x70 cm., [imagen], Extraída de: <https://especiales.publico.es/hemeroteca/214535/carteles-de-la-guerra-civil>

⁴⁹ Lopo, M., (2006), *Amparo Segarra. Alén dos Pireneos*, en Unión Libre. Cuadernos de vida e culturas, n° 11, p. 141-151.

Con la ayuda de su madre dio a luz a Elton, pero el fallecimiento de su padre hizo que su madre se marchara, dejando a Amparo Segarra sola, con un niño muy pequeño, con tal escasez de comida que las peleas por lo poco que había eran continuas; ni leche había para el niño... Veía por la ventana cómo dos soldados republicanos se desarmaban ante los tanques de las tropas franquistas y eran asesinados y abandonados durante tres días en la acera. Hasta las botas les robaban a los muertos.

Ante la difícil situación en Barcelona, decide volver a Aragón, a las comunas, en concreto la comuna anarquista de Jover, en Albero Bajo. Aquí Amparo Segarra comenta que fue muy feliz. A pesar de la escasez de todo, la vida comunitaria y humilde le aportó algo de sosiego y sentimiento de pertenencia, donde todos aportaban y hacían por el bien de todos. Un ideal que se desvaneció⁵⁰.

Al avanzar las tropas franquistas, estamos en el año 1937, se retiraron a Monzón. Alquiló una habitación para ella y el pequeño Elton, pero un bombardeo destruyó el edificio entero. Escondida ella y los vecinos en el sótano, tuvieron que rescatarlos de entre los escombros.

Sin poder rescatar ninguna de sus pertenencias del amasijo de ruinas y, huyendo de nuevo de los fascistas, decidió subirse a uno de los camiones de tropas que la volvería a llevar a Barcelona.



Amparo y Elton. Río Flumen, Albero Bajo, 8 de agosto de 1937

Figura 48: Amparo y Elton. Río Flumen, Albero Bajo, 8 de agosto de 1937. [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com.), (2000), op. cit., P. 22

50 Segarra, A., (1993), "La guerra civil ha terminado", en *Nuevas Raíces: testimonios de mujeres españolas en el exilio*, Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevas-raices-testimonios-de-mujeres-espanolas-en-el-exilio--0/html/#70dc16-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#1_31_

Regresa al chalet, pero la dueña francesa, al haber caído Barcelona en manos de los franquistas, regresa. Amparo debe irse, pero necesita dos avales, uno de la Falange y otro de un comerciante, que le permitan encontrar otra casa. Los consigue tras la decepción de un sastre que se niega a avalarla y al que había alojado, junto con esposa e hijo, en su propia casa y se instala cerca del mercat de la Boquería.

La vida en Barcelona se le hacía insoportable, los falangistas le interrogaban constantemente para averiguar dónde estaba su marido, no le daban trabajo por ser roja, el dinero de la República no le servía, le obligaban a cantar el “Cara al sol” mientras alzaba el brazo. Para poder conseguir algo de comida, vendía en el rastro dels Encants alguna sábana y objetos que tenía en casa, o iba de noche al barrio Chino a comprar aceite y leche en el mercado negro.



Figura 49: Imagen del rastro “Els Encants”, [imagen], Extraída de: <https://www.barcelonarutas.com/els-encants/>

Por la cartilla de racionamiento le correspondían solo tres botes de leche condensada a la semana para Elton, por lo que Amparo seguía dándole el pecho aun con dos años.

Ante esta situación, decide irse de España. Para conseguir el salvoconducto hasta Puigcerdá, necesita otros dos avales (Falange y comerciante). En esta ocasión viajó a Valencia a por el del comerciante, lo que le resultó fácil. El difícil sería el aval de Falange al ser de familia tan roja, pero, finalmente, y, gracias a un antiguo compañero de promoción de su marido, ahora en bando falangista, lo consigue.

Regresa a Barcelona y, a través de conocidas de conocidas de otras conocidas investiga cómo atravesar la frontera, cruzando los Pirineos. A pesar de que le insisten en que no emprenda el difícil viaje y que acabará en un campo de concentración, ya lo tiene decidido. Le hablan de un carnicero francés, casado con una catalana, ubicados en Perpiñán, que ayudan a refugiados españoles.

Solo consigue el salvoconducto hasta Ripoll, a unos 60 km. de Perpiñán. Antes de subirse al tren, cogió unos botes de leche condensada, se puso cuatro vestidos, uno encima de otro, unas alpargatas y algo de ropa para Elton.

Una vez en Ripoll, consiguió otro salvoconducto hasta Ribes de Freser. En el pueblo era día de mercado y al preguntar a un hombre cómo llegar a Ribes de Freser, re-

sultó ser de allí y se ofreció a llevarla. Junto al hombre y sus dos mulas, Elton encima de una y ella cogida al rabo, llegaron a Ribes de Freser. Al llegar a la casa del campesino, comentó sus intenciones de cruzar la frontera a pie, costase lo que costase, así que le presentaron a un pastor que ayudaba a la gente a cruzarla por 5.000 pesetas⁵¹.

Salieron a las 10 de la noche, acompañados por la luz de la luna llena. Ella caminaba algo más retrasada, por si los carabineros los encontraban, que pudiesen decir que no iban juntos, con Elton en brazos, pues el pastor ya le había advertido de que no le ayudaría con el niño.

Caminaron toda la noche, a oscuras, con el niño en brazos, con el calzado inadecuado y con nieve, pues a pesar de ser verano, los caminos de los Pirineos estaban cubiertos; y no solo de nieve, también de cadáveres.

Al sentarse un momento a descansar, Amparo Segarra se dio cuenta de que estaba manchada de sangre, le había venido el periodo, así que y, para no llegar a Francia toda manchada de rojo, lavó la ropa con la nieve y, así, mojada, prosiguieron el viaje.

Finalmente llegaron al Pas del Lladre, el pastor la acompañó hasta ver unas casas y allí se despidieron.

Era la una de la tarde cuando entró en una de las casas a pedir agua caliente para hacerle un poco de leche al niño. Ni siquiera le ofrecieron algo de comer a ella. Preguntó por la estación de tren, a la que llegaría subiéndose

a un coche que llevaba pasajeros sin cobrar, y se marchó.

Una vez en la estación, el gendarme le preguntó, en catalán, qué hacía allí. Amparo le contestó con su ágil francés y parece que el señor se relajó e incluso le avisó de lo que podría pasarle al llegar a suelo francés. Vio tan decidida a Amparo, que una vez llegó el tren, la acompañó al vagón y le explicó qué traspaso debía hacer para llegar a Perpiñán.

Por fin llega a Perpiñán y acude a casa del carnicero del que le habían hablado. Allí se quedaron ella y el niño y comieron hasta hartarse, para al día siguiente, acudir al SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles). Antes, pasó por una joyería para vender el reloj de oro que llevaba y conseguir algo de dinero francés, así es como se deshizo de las pocas joyas que tenía.

Sin dinero, sin conocer a nadie ni tener a dónde ir, en el SERE le hicieron un permiso para ingresar en un campo de concentración, pero al llegar allí y ver las condiciones en las que vivían mujeres y niños, se le cayó el alma a los pies. Tampoco la admitieron, así que, de vuelta al SERE y la enviaron a Vernet-les-Bains, donde el Gobierno republicano tenía alquilados unos hoteles donde acogían a refugiados y existía una colonia de españoles, mayoritariamente heridos de guerra y militares profesionales.



Amparo y Elton. Vernet-les-Bains (Francia), 1939.

Figura 50: Amparo y Elton. Vernet-les-Bains (Francia), 1939. [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com.), (2000), op. cit., P. 28

Allí pudo tener una habitación con dos camas y un baño y se dedicó a cuidar a un muchacho ciego acompañándole a los sitios, lavándole la ropa...

Con la llegada del marido, los tres pudieron alquilar una vivienda independiente y hacer una vida casi normal hasta que estalla la Segunda Guerra Mundial y creció la animadversión contra los refugiados por parte de los franceses.

Ante esta situación, decidieron exiliar a Latinoamérica.

Para conseguir la documentación necesaria para poder embarcar, necesitaron viajar a París y, en el trayecto París-Burdeos, es donde Amparo Segarra y Eugenio

Granell se ven por primera vez. Eugenio ofreció chorizo a Elton, con tres años, que no a Amparo (esto lo recordará ella siempre) y el mismo Eugenio escribiría un poema haciendo referencia a este encuentro:

Veledad del acento
(Fragmento)

*Sacó de su cartera un chorizo aplastado
Y una navajita con la cual
Fue mondando el periódico
Que se agitaba al aire caliente
De los rododendros boreales*

.....
*De un soplo vio pasar
En su carro de bueyes y espadañas
A la mujer cautiva de los tiempos
Y cautivadora del amor
Con su paquetito de papel de seda
Rebosante de abajo a arriba
De oropéndolas rellenas
De oros*

*Péndolas
Y otras hierbas⁵².*

Y comentará años más tarde: *Diez veces que volviera a nacer, diez veces que la buscaría en el mismo tren⁵³.*

Amparo Segarra y su marido consiguen pasaje para embarcar en el buque De Lassalle, el penúltimo barco que salió de Francia con refugiados. Viajaban en él 800 espa-

⁵² Granell, E., (2018), *Coincidencias. Poesía completa*, Madrid, Edición de Oscar Ayala, Huerga & Fierro editores/Poesía, P. 74

⁵³ García de Carpi, L., (2005), *La imagen de la mujer en la obra de Eugenio Granell*, Fundación Provincial "Rafael Boti", Diputación de Córdoba, P.25

ñoles y 800 refugiados judíos del centro de Europa que dormían en literas en la bodega.

A pesar de llevar rumbo a Chile, ante la negativa de las autoridades chilenas de recibir más refugiados, el buque se dirigió a República Dominicana, donde el dictador Trujillo sí aceptó recibirlos, previo pago⁵⁴.

En 1940, llegan a República Dominicana y los separan en dos colonias. Ellos son destinados a Dajabón, pueblo fronterizo con Haití. A los tres meses, decidieron trasladarse a la capital, Ciudad Trujillo, actual Santo Domingo; y aquí, Amparo Segarra se divorcia de Miguel Anglada y se casa con Eugenio Granell. Un año después, en 1941, nace la hija de ambos, Natalia.

Aquí Eugenio Granell comenzará a pintar, de manera autodidacta, animado por su amigo Vela Zanetti y, dada su formación como músico y a que los puestos culturales y artísticos estaban asignados, se convertirá en primer violín de la Orquesta Sinfónica Nacional de manos de Enrique Casal Chapí⁵⁵.

Entra en contacto y relación con André Breton, que visita Ciudad Trujillo en 1941, momento en el que comienza su adhesión al movimiento surrealista. De hecho, tuvo ocasión de realizarle una entrevista ya que trabajaba como periodista en *La Nación*. Gracias a la enorme creatividad e iniciativa de Amparo y Eugenio, montan una tienda de juguetes de madera que no tuvo mucho éxito. Eugenio también se hizo cargo del teatro-guiñol y

sus escenografías en el Instituto Escuela donde Amparo manejaba los muñecos⁵⁶.



Figura 51: Ciudad Trujillo, en casa de Wenceslao Álvarez, junio de 1946 [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), op. cit., P. 30

En 1946, la familia se ve obligada a abandonar República Dominicana debido al acoso sufrido por el dictador Trujillo y no haber aceptado unirse al régimen, para trasladarse a Guatemala, donde se instalaron durante cuatro años y Eugenio Granell ejerció de profesor en la Escuela de Artes Plásticas⁵⁷.

En 1950, y, huyendo de la persecución estalinista, Amparo Segarra y familia, se trasladan a Puerto Rico.

54 Segarra, A., (1993), op. cit.

55 Pérez, S., (2016), *Artistas españoles exiliados en el Caribe: el caso de la República Dominicana y Vela Zanetti*, [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, p.157. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38212/1/T37422.pdf>

56 Ibid

57 Consuelo Naranjo, C., Luque, M. D. & Robatto, M., (coords.), (2011), "Capítulo 5: el arte en otro retorno de los galeones. Los artistas del exilio español de 1939 en Puerto Rico", en *El eterno retorno: exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*, Ed. Doce Calles. P. 185, ISBN 10: 8497441257/ ISBN 13: 9788497441254.

Esta es una etapa muy fructífera y creativa tanto en la vida de Amparo Segarra, como de Eugenio Granell.

Eugenio Granell ocupa la cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades, en el Departamento de Bellas Artes de la UPR⁵⁸.



Federico de Onís, Eugenio y Amparo. Universidad de Puerto Rico, 1953

Figura 52: Federico de Onís, Eugenio y Amparo. Universidad de Puerto Rico, 1953, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), op. cit., P. 13

Tanto Amparo Segarra como Eugenio Granell, colaboraron con Cipriano Rivas Cherif en el Teatro Español y es en estos años, los primeros de los años 50, cuando Amparo Segarra y Eugenio Granell colaboran realizando unos collages para las alumnas de la Universidad que

⁵⁸ *Ibid*, p. 186

tenían previsto realizar un viaje por Europa. En estos collages, realizados a cuatro manos, con el objetivo de enseñarles la cultura europea, Amparo Segarra coloca mujeres elegantes, monumentos y obras de arte de cada país y Eugenio Granell pintaba la escena para darle profundidad y un toque divertido.



Amparo, between Rivas Cherif and Tomás Gautier at home. Puerto Rico, 1954

Figura 53: Amparo entre Rivas Cherif y Tomás Gautier en su casa. Puerto Rico, 1954 [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), op. cit., P. 17

La familia se muda a Nueva York en 1956, aunque Eugenio, por compromisos con la Universidad de Puerto Rico, no lo hace definitivamente hasta 1959, cuando ingresa, tras recibir su doctorado de la New School, como profesor de literatura española en el Brooklyn College de la Universidad de Nueva York hasta su jubilación, en 1982⁵⁹.

⁵⁹ *Ibid*

El verano de 1957, Eugenio Granell es invitado, en calidad de profesor visitante, a la escuela española de Middlebury College en las montañas de Vermont, donde Amparo Segarra representará varias obras de teatro⁶⁰.

Amparo Segarra realizaría en Nueva York la mayor parte de sus collages y algunas representaciones teatrales en el Barnard College.

Es en 1985 cuando Amparo Segarra y Eugenio Granell deciden volver a España e instalarse en Madrid de manera definitiva, hasta su fallecimiento el 4 de agosto de 2007. Amparo Segarra ya no dejaría de recopilar recortes y realizar collages como podemos ver en sus obras del 2004 y 2006, cuando cuenta con 89 y 91 años.

Como apunta Natalia⁶¹, la hija de ambos, la vida de Amparo Segarra siempre estuvo supeditada a la carrera de Eugenio Granell como profesor, escritor o pintor, lo que nos lleva a preguntarnos, viendo los talentos diferentes que Amparo desarrolló, ¿qué historia se nos contaría de ambos si hubiese sido Eugenio Granell el que hubiese antepuesto la carrera artística de Amparo Segarra a la suya?



Olga, Bruno, Natalia, Amparo, Eugenio e Philip West en casa de Manolo, Madrid, 1995



Amparo entre María Xosé e Esther, Santiago, 1995

Figuras 54 y 55: Imagen superior: Olga, Bruno, Amparo, Eugenio y Philip West en casa de Manolo, Madrid, 1995 e imagen inferior: Amparo entre María José y Esther, Santiago, 1995 [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), op. cit., P. 50

60 Veguez, R., (2019), "Capítulo 7: Francisco García Lorca (1955-1963)", en *En las montañas de Vermont. Los exiliados en la escuela de Middlebury College (1957/1963)*, Recuperado de: <https://schoolsofspanish.middcreate.net/centenario/libro/index>
61 Fernández Segarra, N., (12 marzo - 21 junio, 2015), *Amparo Segarra. La creadora*, Folleto de exposición, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.



Figuras 56 y 57: Recorrido visual en mapa de los movimientos de Amparo Segarra, cronológicamente, [imagen], elaboración propia.



Amparo Segarra
Escenógrafa y creadora de ropa



5.3. Amparo Segarra escenógrafa y creadora de ropa

El siglo XX podemos decir que es el siglo del acceso de las mujeres a la educación.

Durante el reinado de Alfonso XIII y, en aras de erradicar el analfabetismo, el 26 octubre 1901 se aprobó Real Decreto en el que se establecieron, a pesar de la segregación de las escuelas por sexos, programas comunes en la educación de hombres y mujeres, aunque a éstas se les seguirían enseñando labores propias de su sexo como corte y confección y labores domésticas. En 1902 un nuevo Real Decreto permitió nombrar por primera vez mujeres vocales en las Juntas provinciales y municipales de la Instrucción pública⁶².

En 1909 se amplía a 12 años la obligatoriedad de la enseñanza y en 1912 hasta los 14.

En 1911 aparecen las primeras escuelas mixtas, aunque no tuvieron gran auge dado que la sociedad no estaba preparada para verlas con buenos ojos, sobre todo por parte de los sectores más tradicionalistas, que consideraban que las niñas perderían su feminidad.

Hasta 1910 las mujeres debían pedir permiso oficial para poder cursar estudios superiores. Este año una Real Orden estableció que las mujeres tenían derecho a matricularse libremente en cualquier centro de enseñanza oficial.

Habría que mencionar la excepcional Residencia de Señoritas de la Institución Libre de Enseñanza de María de Maetzu creada en 1915, uno de los centros culturales más avanzados de la época⁶³.

Con la llegada de la dictadura de Primo de Rivera (1923/1930) la educación, especialmente la de las mujeres, daría otro paso atrás, volviendo a coger impulso con la II República (1931/36), para, de nuevo, truncarse con la Guerra Civil y la dictadura de Franco.

Con este breve recorrido sobre la historia de la enseñanza en España, vengo a reflexionar sobre qué es lo que acababan aprendiendo las mujeres de esta época. Ciertamente es que se les enseñaba a leer y escribir, pero no olvidemos que la prioridad era que llegaran a ser mujeres de orden casamenteras dedicadas al hogar, por ello, y como hemos visto, la enseñanza de corte y confección era esencial. Por lo tanto, las mujeres de la época venían a ser unas expertas costureras.

En Francia, primer país en tener un sistema de enseñanza secundaria femenina, la situación pareciera algo más avanzada debido a la Ley Camille Sée, dentro de la III República, de 1880. Pero el mismo Camille Sée, dejó muy claro cuál era el tipo de enseñanza y el fin que ésta debía tener en un discurso pronunciado en la Cámara el 19 de enero de 1880: *Las escuelas que queremos fundar tienen como fin no el arrancar a las mujeres de su vocación natural, sino el hacerlas más capaces para desempeñar sus deberes de esposas, de madres y de amas de casa...*

62 Cobo, D., (septiembre 2015), *Rescatando la Historia: la educación de las mujeres en España en los últimos dos siglos. Notas de una investigación empírica a través de entrevistas en profundidad*, [Tesis de Maestría], Universidad de Cantabria, P. 12, Recuperado de: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/7785/CoboGutierrezDavid.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

63 Ibid, P. 16

Yo no trato de que las mujeres se introduzcan en las carreras llamadas liberales y en las carreras administrativas, pues no es un prejuicio; es la naturaleza misma la que confina a la mujer al círculo de la familia ⁶⁴.

Por tanto, y aunque Amparo Segarra vivió la enseñanza en esta país a partir de los 7 años, ya llevaba un bagaje de la educación española y allí se vio con este discurso.

La creatividad a veces me la imagino como una especie de energía o líquido mágico que fluye por el interior de los cuerpos y que acampa, cual aventurera, por todo nuestro ser. Por ello, la persona creativa es capaz de serlo en muchos ámbitos.

Amparo Segarra es un claro ejemplo de mujer creativa y talentosa que supo sacar luz de aquello más trivial. Lo demuestra en sus collages realizados con revistas de moda, lo demuestra en su faceta de actriz donde es pura fuerza y luminosidad y lo demuestra en su faceta de creadora de ropa.

La Fundación Eugenio Granell realizó una exposición titulada *Amparo Segarra. Aracne* en la que mostraba los vestidos, faldas, blusas, bolsos, sombreros, paños, pañitos de ganchillo, muñecos de tela... que Amparo Segarra creaba y cosía.



Figuras 58 y 59: Detalles del montaje de la exposición *Amparo Segarra. Aracne*, en la Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, del 2 de julio de 2015 al 6 de marzo de 2016.

64 Ministerio de Educación y Formación Profesional, "La enseñanza profesional de la mujer en Francia", en *Revista de Educación-Información extranjera*, Curso 1958-59, Vol. XXXIII, N° 95, P.74, Recuperado de: <http://www.educacionyfp.gob.es/revista-de-educacion/dam/jcr:face417-5c64-4435-9014-a94924209b65/1959re95informacionextranjera-pdf.pdf>

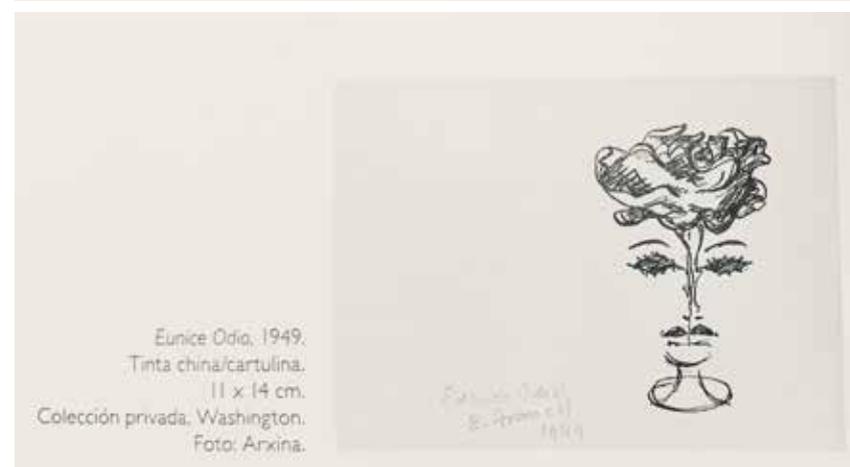
Amparo Segarra cosió la ropa de su hija Natalia desde que nació; como la misma Natalia indica en el folleto de la exposición⁶⁵, al llegar a Puerto Rico, en Dajabon, los intelectuales exiliados fueron enviados a trabajar como agricultores antes de que muchos de ellos, como Eugenio y Amparo, se trasladaran a la capital, Ciudad Trujillo; allí, Amparo Segarra parece ser que cosía estas ropas para Natalia, algún traje para Eugenio Granell y, parece ser que incluso, calzoncillos con sacos de azúcar, que previamente blanqueaba con lejía, jabón y calor.

Además, cosía vestidos para las muñecas de Natalia y del traje de novia de ésta, llegó a confeccionar ropa para las muñecas de su nieta e incluso un vestido de Blancanieves para una representación teatral.

Pero no sólo creó, diseñó y cosió para la familia.

En Ciudad Trujillo (1942), Amparo Segarra realizó el vestuario de la obra de teatro “La viuda de Padilla”, de Martínez de la Rosa.

En Guatemala (1949), donde se trasladan huyendo del dictador Trujillo tras negarse Eugenio a firmarle una carta de apoyo, Amparo Segarra, junto con Araceli, la esposa de Costa-Amic, montan una tienda de modas en la avenida principal de la capital, La casa Rose⁶⁶.



Figuras 60 y 61: Imágenes de las tarjetas de invitación a la casa de modas, La casa Rose, con dibujos realizados por Eugenio Granell.

65 Fernández Segarra, N., (2 julio, 2015 - 6 marzo, 2016), *Amparo Segarra. Aracne*, Folleto de exposición, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.

66 Fernández, N., (2019), *Homenaje a Amparo Segarra. Retratos de compañeros en el exilio y otros*, Fundación Eugenio Granell, P.31

Ya en Puerto Rico (1951), y a las órdenes de Cipriano Rivas Cherif, considerado uno de los directores teatrales más importantes de la España de la primera mitad del siglo XX, realizó el vestuario de la obra “El alcalde de Zalamea”, de Calderón de la Barca, en la que además actuó y en la que Eugenio Granell se encargaba de la escenografía⁶⁷.

Manuela Ballester es otro ejemplo de cómo las mujeres de la época hicieron de las enseñanzas de corte y confección aliadas para la creación de maravillosos ropajes.



Amparo Segarra

Actriz



Biblioteca
UNIVERSITAS Miguel Hernández

5.4. Amparo Segarra actriz

Como he mencionado antes, la talentosa Amparo también desarrolló su arte en el escenario, como actriz. En el Instituto-Escuela que Guillermina Medrano funda en Ciudad Trujillo, se dieron cita, como profesores y profesoras, importantes intelectuales españoles como Emilia Benavent, María López, Vicente Ruiz, Fernando Blasco, Alfredo de la Cuesta o Vela Zanetti. Entre las muchas actividades que en el Instituto se llevaban a cabo, como festivales o artes plásticas, se creó un teatro-guiñol, al cargo del cual estuvo Eugenio Granell. Eugenio, además de dirigir el teatro, se encargaba del diseño de las escenografías y, junto con Zanetti, del diseño de los muñecos. El manejo de estos guiñoles, corrió a cargo de Alfredo Matilla, Alberto de Paz y Mateos, Rosario Durán y nuestra protagonista, Amparo Segarra⁶⁸.

Así que, podríamos casi decir que esta fue la primera toma de contacto de Amparo con el teatro.

Rivas Cherif, visionario del teatro, fundó en España la TEA⁶⁹ (Teatro Escuela de Arte) que funcionó entre 1933 y 1935. En 1942, estando preso en la cárcel de Dueso, creó el Teatro Escuela de Dueso, con los mismos compañeros reclusos. Siguiendo a su cuñado, Manuel Azaña, estuvo exiliado en Francia, en México y en Puerto Rico. A la Universidad de Puerto Rico, en el recinto de Río Piedras, fue invitado Cipriano Rivas Cherif a dirigir el Teatro Rodante Universitario, en 1949. Aquí, entabló una íntima amistad con Eugenio Granell y con Amparo Segarra.

En 1950, Rivas Cherif dirige la obra “La casa de Bernarda Alba”, de Federico García Lorca, en la que Amparo interpreta el papel de Angustias⁷⁰ (una de las hijas de Bernarda) junto con las actrices Mona Martí, interpretando a Bernarda, Gloria Muñoz Lee, interpretando otra de las hijas de ésta y Amparo Villegas, haciendo de Poncia.

En Puerto Rico, además de actuar en estas dos obras (“El alcalde de Zalamea” y “La casa de Bernarda Alba”) dirigidas por Rivas Cherif, actuó en⁷¹:

- “La esquina peligrosa”, de J.B. Priestley, interpretando a Olwin.
- “La malquerida”, de Jacinto Benavente, interpretando a Fidela.
- “El Hombre, la Bestia y la Virtud”, de L. Pirandello, interpretando el papel de la virtud, la Señora Pereyra, en 1952.
- “La más fuerte”, de A. Strindberg, interpretando el papel de la Señorita X, también en 1952
- “Jinetes hacia el mar”, de J.M. Synge, interpretando a Maurya, el papel principal, en 1953
- “Marianela”, de Benito Pérez Galdós, interpretando el papel de Señana.

68 Consuelo Naranjo, C., Luque, M. D. & Robatto, M., (coords.), (2011), *op. cit.*, p. 157
69 Combalá, V., (2012), *op. cit.*, p. 104.

70 Fernández Segarra, N., (12 marzo – 21 junio, 2015), *Amparo Segarra. La creadora*, Folleto de exposición, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.
71 Combalá, V., (2012), *op. cit.*, p. 106.

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
 INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y SERVICIOS

LA SRA. P. S.
 (Maurya del drama Maurya de Inge y The Boat
 por Inge)

EL CARROTE MAS BIEN DADO
 de
 EL ALCALDE DE ZALAMEA
 de

... (Cópula de la Sra. Maurya, interpretada por
 C. Rosa Chacón, en un estudio serio y com-
 pletamente de Segarra Granell).

Salón 1 de teatro de 1953
 a las 8:30 p. m.

TRAYecto DE LA UNIVERSIDAD



Jinetes hacia el mar, de William Inge. Universidad de Porto Rico, años 50

Figura 62: Amparo Segarra interpretando a Maurya en *Jinetes hacia el mar*, en la Universidad de Puerto Rico, 1953, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), op. cit., P. 52

En 1956, la familia Segarra/Granell se traslada a Estados Unidos donde se integraron en la comunidad de exiliados.

En el verano de 1957 Eugenio será profesor visitante de español en Middlebury college (dirigida por Francisco García Lorca), en las montañas de Vermont⁷².



Figura 63: Profesores y personal 1957: Primera fila (de izq. A der.): Sra. de González López, Srta. Cañizares, Sra. de Ruiz, Sr. Granell, Sr. García Lorca, Sr. Alatorre, Sra. [Laura de los Ríos] de García Lorca. Segunda fila: Sr. Ruiz, Sr. González López, Sr. Florit, Sra. de Alatorre (Margit Frenk), Sra. de Granell [Amparo Segarra], Sra. de Casalduero, Srta. Bourgeal, Sra. de Nolfi, Srta. Appel, Sr. Nolfi, Srta. Perry, Sr. Pollock, Srta. Quiroga. Tercera fila: Sr. Hernández Martín, Sr. Gimeno Casalduero, Sr. Álvarez Morales, Sr. Marichal, Sr. [Claudio] Guillén, Sr. Casalduero, Sr. Guarnaccia, Sr. Fuster. Archivos y colecciones especiales de la Cortesía de Middlebury College, Middlebury, Vermont. [imagen] Extraída de: <https://schoolofspanish.middlebury.edu/centenario/libro/chapter7?path=index>

⁷² Veguez, R., (2019), op. cit.

Aquí Amparo actuó interpretando el papel de Doña Adelita en “El landó de sies caballos”, de Ruiz Iriarte, dirigida por Antonio Alatorre.



Figura 64: En “El Landó de seis caballos”, De izq. a der.: Magrit Frenk, (“Margarita”), Amparo Segarra de Granell (“Adelita”), Eugenio Florit (“Chapete”). Archivos y colecciones especiales de la Cortesía de Middlebury College, Middlebury, Vermont. [imagen] Extraída de: <https://schoolofspanish.middcreate.net/centenario/libro/chapter7?path=index>

En el Departamento Español del Barnard College, donde Eugenio también era profesor, interpretó:

- A Laura en “Los intereses creados”, de J. Benavente
- A Ludgarda en “El pobre Valbuena”, de C. Arniches y E. García Álvarez.

E incluso dirigió “El arlequín Mancebo de botica”, farsa de Pío Baroja, en la que además, interpretaba el papel de vieja.



Figura 65: Amparo, X., Margarita Ucelay y Amelia del Río en la representación de “Los intereses creados”, en el Barnard College, Columbia University, Nueva York, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 52



Amparo Segarra



Artista plástica

5.5. Amparo Segarra artista plástica: Los collages y fotomontajes

5.5.1. Comienzos: los recortes de Eugenio Granell

Amparo Segarra siempre se dedicó a coser, habitualmente para fines familiares, más que profesionales; salvo el vestuario de una obra de teatro. La otra faceta que, según su hija Natalia, le hacía sentir una gran satisfacción y practicó durante más de 5 décadas fue el collage.

Amparo Segarra recortaba, pegaba y guardaba celosamente todas las noticias y publicaciones que salían, tanto de la obra pictórica como literaria, de Eugenio Granell. De esta práctica es posible que empezara su gusto y afición por el collage que desarrollaría más tarde.



Figuras 66, 67 y 68: Recortes de las noticias y artículos sobre Eugenio Granell que recortaba y pegaba Amparo Segarra, incluso a veces recortaba Amparo Segarra y Eugenio Granell pegaba. [imagen], cedidas por la Fundación Eugenio Granell.



Collage a cuatro manos
Los años 50



5.5.2. Collage a cuatro manos, años 50: Universidad de Puerto Rico. Las estudiantes viajan a Europa.

Antes de comenzar con el análisis de la obra de Amparo Segarra, quizá deberíamos diferenciar entre collage y fotomontaje.

Se clasifica como collage a la técnica artística que ensambla, además de recortes y trozos de papel, otras técnicas como pintura, dibujo, trozos de otros materiales como maderas, telas... Aunque existen referencias antiguas de collage en Japón, China e incluso en Egipto, fue con el cubismo, con Braque y Picasso, cuando la técnica del collage encuentra su apogeo⁷³.

A diferencia del collage, el fotomontaje, cuyo origen lo encontramos en el movimiento dadaísta, utiliza fotografías o parte de ellas para crear, digamos, una foto nueva.

Por tanto, podemos decir que las obras creadas por Amparo Segarra, en los años 50, son collages, mientras que el resto de su producción artística, son fotomontajes.

Los primeros collages que realiza Amparo Segarra son de los años 50 y creados a cuatro manos junto con Eugenio Granell.

Desde principios de 1950, y hasta 1959, cuando la familia se traslada a Nueva York, Eugenio Granell es profesor en el Departamento de Bellas Artes en la Universidad de Puerto Rico, además de dirigir su Sala de exposiciones⁷⁴.

Las estudiantes de la Universidad tenían previsto realizar un viaje por Europa para conocer su cultura (arte, moda, arquitectura...). No sabemos si fue por petición de Eugenio Granell, para que Amparo Segarra aportara esa mirada más femenina a estos collages, por pura iniciativa o por casualidad, el caso es que estos collages los realizan conjuntamente Amparo Segarra y Eugenio Granell.

Sobre cartones de 35,4x46 cm., Amparo, con recortes de revistas de moda, ya sabemos la atracción y el gusto que siente por la ropa, coloca mujeres ataviadas elegantemente, con guantes, bolsos, trajes de falda, sombreros... incluso alguna obra de arte o arquitectura característica del lugar. Después, Eugenio pintaba la escenografía con cortinas, muebles, un olivo, una mariposa, unas olas, una playa, un marco aquí, una escalera allá o un suelo de madera o unos adoquines de vistosos colores que aportaban profundidad a la escena. El resultado son unas obras de carácter jovial, lúdicas y muy vistosas⁷⁵.

Esta colaboración entre parejas no es nada extraño, un claro ejemplo de esto son el matrimonio formado por Jean Arp y Sophie Taeuber. Influyéndose mutuamente y buscando un arte anónimo, incluso podríamos decir andrógino, crearon collages en equipo. Tras la muerte de Sophie, Arp siguió creando collages con recortes de bocetos y obras de ésta que añadía a las suyas propias. Una manera de mantener viva ya no solo la obra, sino a la propia Sophie⁷⁶.

⁷³ Sánchez Oms, M., (2012), *op. cit.*, p. 25, 217 y 221
⁷⁴ Consuelo Naranjo, C., Luque, M. D. & Robatto, M., (coords.), (2011), *op. cit.*, p. 186

⁷⁵ Combalía, V., (2012), *op. cit.*, p. 106.
⁷⁶ Sánchez Oms, M., (2012), *op. cit.*, p.496.

Collages de los años 50:

1. *Catalejo*, años 50, Puerto Rico
2. *Venus*, años 50, Puerto Rico
3. *Concierge*, años 50, Puerto Rico
4. *La fuente*, años 50, Puerto Rico
5. *Bañistas*, 1924, años 50, Puerto Rico
6. *1924*, años 50, Puerto Rico
7. *El Prado*, años 50, Puerto Rico
8. *S/T*, 1952, Puerto Rico (fotos libro IVAM)
9. *S/T*, 1952, Puerto Rico
10. *S/T*, 1952, Puerto Rico
11. *S/T*, 1952, Puerto Rico
12. *S/T*, 1952, Puerto Rico
13. *S/T*, 1952, Puerto Rico
14. *S/T*, 1952, Puerto Rico
15. *S/T*, 1952, Puerto Rico

Venus, 45,6x35,5 cm., collage y gouache sobre cartón, años 50, Puerto Rico



Figura 69: *Venus*, 45,6x35,5 cm., collage y gouache sobre cartón, años 50, Puerto Rico, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 74

En la composición vertical de *Venus*, tenemos varios focos de atención, como si ninguna figura debiera ser más importante que otra en el relato. A pesar de las diferencias de tamaño, las figuras más pequeñas aparecen en el centro, lo cual permite darles el protagonismo equivalente al de las de mayor tamaño, colocadas en los laterales.

El Prado, 35,5x45,9 cm., collage y gouache sobre cartón, años 50, Puerto Rico



El Prado
35,5 x 45,9 cm.
Años 50, Puerto Rico

Figura 70: *El Prado*, 35,5x45,9 cm., collage y gouache sobre cartón, años 50, Puerto Rico, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 79

En *El Prado*, entendemos que le tocaba el turno a España. Nada más destacable y de lo que sentirse orgullosa, culturalmente, que el Museo del Prado.

La escena es la siguiente:

En lo que podría ser una de las salas del museo aparece frontalmente y como protagonista, el cuadro *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños* (1814), de Francisco de Goya. Es lo primero que la mirada se encuentra.

En la esquina inferior izquierda observamos una mujer de perfil ladeado hacia la derecha, en blanco y negro, vestida con traje de chaqueta de cintura de avispa y falda, guantes blancos a media altura, camisa blanca de cuello alto, sombrero con un pequeño velo y pendientes de perlas. Con la mano derecha apoyada en la cintura, la otra abierta en un gesto de pregunta y la boca abierta como si quisiera preguntar al respecto de alguna cosa.

En la esquina opuesta, otra silueta de mujer esbelta, con parecido atuendo, contrapone su mano derecha en el mismo gesto a la de la otra figura e idéntico gesto de la boca. En la mano derecha porta un bolso. La vestimenta es idéntica, cambiando el color de traje.

En la esquina superior derecha, el dibujo de una cara de mujer que parece querer taparse un ojo, como cuando ves una película de terror.

En la esquina superior opuesta, una imagen en color de las piernas elegantemente mostradas de una mujer con falda larga y zapatos de tacón medio, ambos en color verde oscuro.

Se trata, pues, de un cuerpo central acompañado en las cuatro esquinas de cuatro mujeres espléndidas.

Estos son los cinco elementos que Amparo inserta en el collage. Según cuenta su hija Natalia, a posteriori, su padre Eugenio, aporta el resto de los elementos, pintados con gouache.

En este caso, pinta, aportando perspectiva a la escena, un suelo de madera, una pared panelada y con unas manchas rojas en el lateral izquierdo, una pared gris con virutas azules a la izquierda y una pared color crema y un maravilloso marco dorado para la pared frontal y la pintura de Goya, *Los fusilamientos*.

Las mujeres que aparecen en estos collages de los años 50 son mujeres que se muestran alegres, distraídas, coquetas y estéticamente perfectas, de recogidos elegantes, labios rojos y collares de perlas. Mujeres que muestran sus encantos con cintura de avispa, su elegancia y saber estar; que se ríen, cotillean, susurran sin atisbo de preocupaciones. Mujeres objeto, deseosas de ser miradas, admiradas y aduladas. Un estereotipo de mujer de clase media que de cara al exterior debía mostrarse recatada y callada y que de cara al interior debía ser ese “ángel del hogar” sumiso y complaciente.



Detalle



Madurez plástica

UNIVERSITAS Miguel Hernández

5.5.3. Madurez plástica

Una vez instalados en Nueva York, Amparo empieza a hacer el grueso de su producción artística.

Al analizar los collages y fotomontajes de Amparo Segarra me apercibí de una cosa curiosa, al realizar sus collages con las revistas de la época y el lugar en el que se encuentra, resulta sencillo ubicarlos en el tiempo, incluso con un ojo observador, dónde estaba cuando los realizó. Con un pequeño análisis de los recortes que forman los collages de Amparo Segarra, podemos, en muchos casos, averiguar dónde y cuándo están hechos.

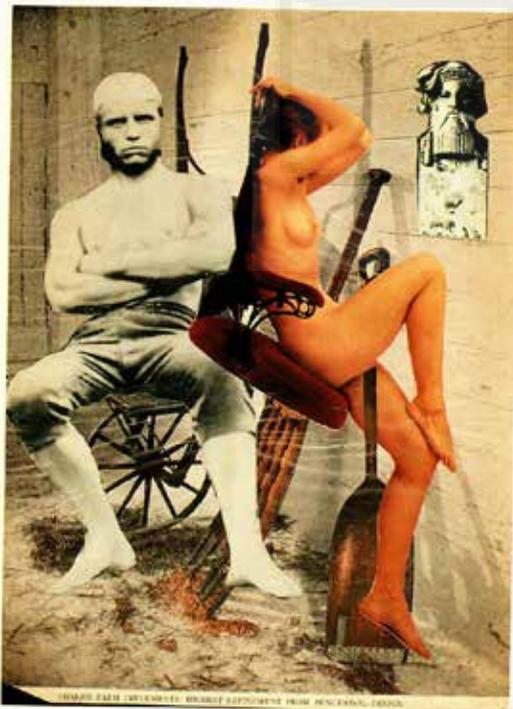
Lamentablemente, Amparo Segarra no tenía la costumbre de firmar ni fechar los collages y es por esto que muchos de ellos no sabemos en qué década están realizados. Quizá con un análisis minucioso sería posible averiguarlo, pero no es el objetivo de esta investigación, con lo que me ceñiré a hacer un listado de los que aparecen sin datar:

1. S/T (Barco con curas y boxeador)
2. S/T (Cisne primer plano)
3. S/T (Espalda de mujer y granos café)
4. S/T (Personajes jugando billar)
5. S/T (Bailarín y tonel)
6. S/T (Figuras taichí playa)
7. S/T (Figuras escalera neón)
8. S/T (Mujer desnuda mesa billar)
9. S/T (Barco con curas y boxeador)
10. S/T (Figuras étnicas y ángeles)
11. S/T (Barco con curas y boxeador)
12. S/T (Paisaje urbano y cabeza mujer)
13. S/T (Paisaje nevado con caballos oeste)
14. S/T (Pies y soldado Asterix)
15. S/T (Soldados y cartel zulú)
16. S/T (Chimpancés abrazados)
17. S/T (Esculturas Muñoz y personaje Asterix)
18. S/T (Taza de café)
19. S/T (Cabeza griego y huevo)
20. S/T (Cabeza griego y cebra)
21. S/T (Perfil griego y brocha)
22. S/T (Tubería y personas)
23. S/T (Mano, figura de mujer y anillos)
24. S/T (Mujer entre piedras)
25. S/T (Cabeza griego y cebra)
26. *Indio volador*
27. *El claustro*
28. *El Toro Osborne*
29. *Niño alegre*
30. *La llave inglesa*
31. *Caballos pastando*
32. *Señora de paseo*
33. *La pesca*
34. *Lechuza solitaria*
35. *Pared con enredadera*
36. *Patata atada*
37. *Señora camuflada*
38. *Baños turcos*
39. *Niños curiosos*
40. *Conejo atrapado*
41. *Cebras perdidas*
42. *La guerra tonta*
43. *Señora entablillada*
44. *Cactus*
45. *La hoja del otoño*

- Los fotomontajes de los años 60:

1. *Highest refinement*, años 60, N.Y.
2. *America invest*, 1960, N.Y.
3. *Ni tanto ni tan poco*, 1960, N.Y.
4. *Historia de una boda*, años 60, N.Y.
5. *Intermission*, años 60, N.Y.
6. *Express*, años 60, N.Y.
7. *Where have all the flowers gone?*, 1960, N.Y.
8. *El tiempo se ablanda con el agua*, 1968, N.Y.
9. *Buenos días España*, 1968, N.Y.

Highest refinement, 26,7x20 cm., collage, años 60, N.Y.



Highest Refinement
26,7 x 20 cm.
Años 60, Nueva York

Figura 71: *Highest refinement*, 26,7x20 cm., collage, años 60, N.Y., [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 86

Highest refinement, collage realizado en los años 60, sin especificar el año, pues, según cuenta Natalia, hija de Amparo, ésta no tenía costumbre ni de datar ni de firmar sus obras, muestra como fondo para la escena y en blanco y negro, una especie de habitáculo con herramientas para el trabajo en el campo, una pala, un rastrillo y una carretilla.

Al fijarnos en la franja inferior de esta composición vertical, podemos leer: “SHAKER FARM IMPLEMENTS: HIGHEST REFINEMENT FROM FUNCTIONAL DESIGN” (Utensilios de granja Shaker: el más alto refinamiento del diseño funcional).

Los shakers (Sociedad Unida de Creyentes en la Segunda Aparición de Cristo), eran un grupo religioso formado en Inglaterra a mediados del siglo XVIII. Al ser perseguidos en su tierra, muchos se vieron obligados a emigrar a Estados Unidos donde formaron grandes colonias. Entre las bases de sus creencias, el celibato, el trabajo, la igualdad social y la propiedad comunal. Al igual que su estilo de vida, realizaron y, más tarde comercializaron, un estilo de mobiliario que debía ser puro, sencillo, sin ornamentaciones, y funcional, como si de un rezo se tratara.

La figura masculina que ocupa la mayor parte del lado izquierdo es un miembro de la comunidad Shaker. Una imagen en blanco y negro que muestra a un hombre con barba, pero sin bigote, y con un pañuelo en la cabeza. Sentado con las piernas abiertas, los brazos cruzados,

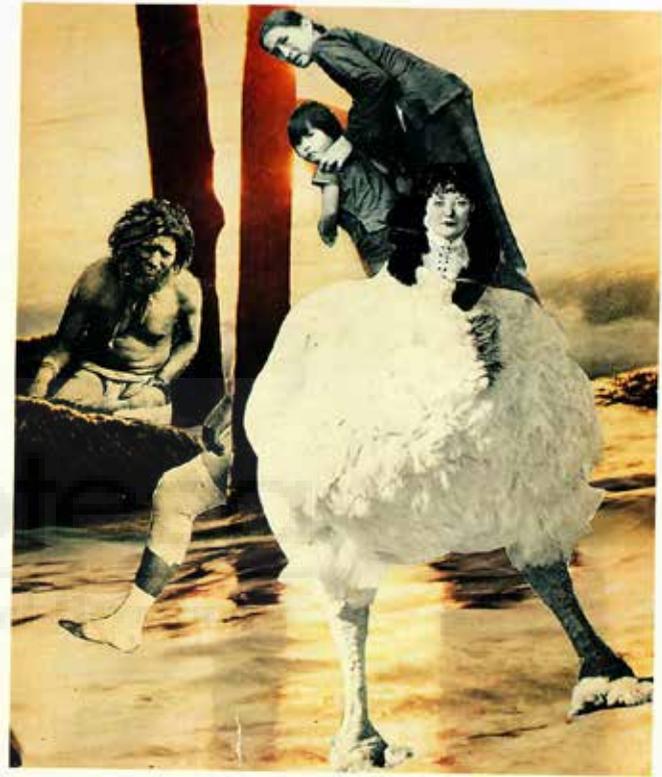
mostrando distancia, y con mirada frontal desafiante. En la esquina derecha, también en blanco y negro, vemos un pequeño busto de aspecto mesopotámico (Amparo utilizará en muchas ocasiones elementos de culturas antiguas y clásicas).

En el centro de la composición y ocupando casi la totalidad de la mitad derecha de la composición, con una imagen en color, observamos a una mujer desnuda, de perfil, sentada en un sillón de terciopelo rojo, todo lo opuesto al mobiliario Shaker. Los brazos, subidos por encima de la cabeza, se agarran al cabezal del sillón. La pierna derecha apoya el pie sobre la rodilla izquierda y, en medio de ambas, aparece la pala. Detrás de la figura y, saliendo justo por el bajo vientre de la mujer, también surge, fálicamente, como la pala de entre las piernas, el mango del rastrillo.

Al igual que el sillón de terciopelo se contrapone con el mobiliario sencillo y puro de la comunidad Shaker, la imagen de la mujer en color, frente al blanco y negro del hombre y el busto y su actitud sensual frente a la distante de la figura masculina, muestran que el verdadero y más alto refinamiento viene a ser el cuerpo de una mujer desnuda.

Así Amparo nos transmite que nuestro cuerpo desnudo no debe avergonzarnos, que nos sintamos hermosas en nuestra propia piel.

Ni tanto ni tan poco, 26,7x22,7 cm., collage, 1960, N.Y.



Ni tanto ni tan poco
26,7 x 22,7 cm.
1960, Nueva York

Figura 72: *Ni tanto ni tan poco*, 26,7x22,7 cm., collage, 1960, N.Y., [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 102

Con este título Amparo realizó dos collages, totalmente diferentes, éste de 1960 y otro de 1995 que pertenece a la colección del IVAM.

Ni tanto ni tan poco, de composición casi cuadrangular, nos muestra en un primer plano, protagonizando la escena desde el centro hasta el lateral derecho, a una especie de avestruz antropomórfica; patas y cuerpo de

avestruz, cabeza de señora. Ambas partes en blanco y negro. La cabeza de la señora es la de una mujer de clase alta vestida elegantemente con camisa blanca doble abotonada que le cubre el cuello, abrigo o capa de terciopelo negro de solapa elevada; bien peinada y maquillada y con una mirada frontal intensa.

Justo detrás de la cabeza de esta señora, aparece una mujer y una niña, probablemente madre e hija, de posible origen vietnamita, que llegan hasta el borde superior de la imagen. También en blanco y negro, la madre, con cara de miedo y angustia, coge de los hombros, en un amago de protección o escapatoria, a una pequeña de flequillo cuadrado que mira al frente con la cabeza ladeada como esperando que algo o alguien venga a llevárselas a ambas.

En un tercer plano, ladeado hacia la izquierda, y, saliendo como de detrás de un tronco que se nos muestra a contraluz, aparece de perfil la mano y la pierna de un hombre. Tanto el pie como la rodilla están vendados. El último plano, en el lateral izquierdo, es para un hombre arrodillado que va vestido con una especie de taparrabo. El pelo largo, como la barba, hasta los hombros y un gesto en la cara de dolor. Es posible que sea de alguna tribu o un bosquimano.

Como escenario, Amparo Segarra ha colocado todas las figuras en un atardecer sobre un mar que refleja dos troncos de árbol. El sol, anaranjado, es lo único que podemos ver en color.

La guerra de Vietnam comienza a finales de los años 50, principio de los 60 y termina en 1976 con la unificación de Vietnam y el nacimiento de la República Socialista.

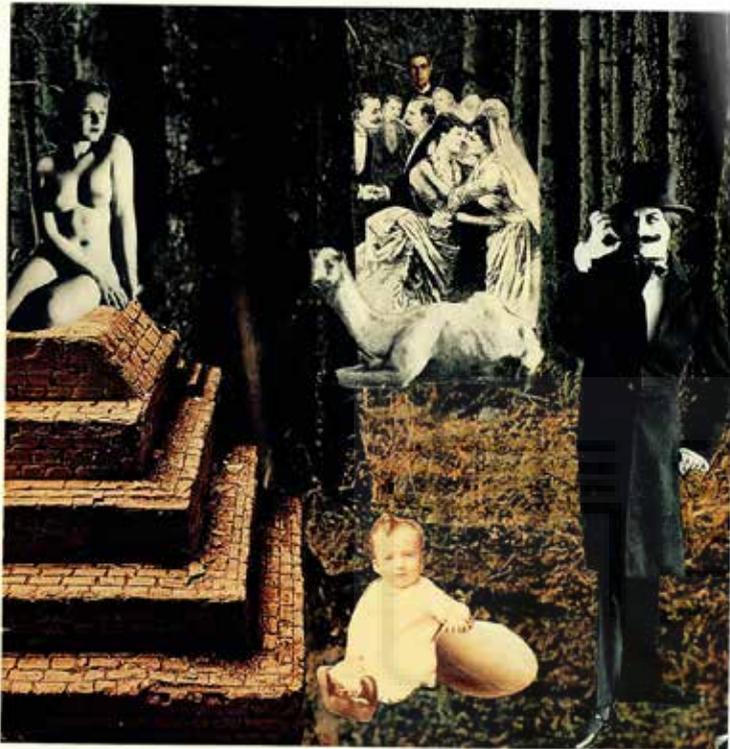
Estados Unidos decidió intervenir apoyando al bando no comunista de Vietnam del Sur, un gobierno que se mantenía al mando por la fuerza y sin apoyo social, bombardeando al Norte, apoyado por Rusia. Las consecuencias de esta larga guerra, 5,7 millones de vidas y un daño medioambiental incalculable.

La derrota de Estados Unidos, los muertos que dejaban a sus espaldas y el repliegue de sus tropas, hizo que la sociedad estadounidense rechazara frontalmente esta intervención.

Lo que interpretamos en *Ni tanto ni tan poco* es una crítica a los conflictos bélicos que siempre dejan las mismas víctimas, inocentes, y que destruyen todo a su paso.

Una crítica al envío de tropas en conflictos sin sentido que lo único que consiguen es devolver muertos, heridos y mutilados; unos conflictos que pretenden colonizar y desterrar cualquier atisbo de cultura que no sea la de los occidentales blancos y de clase alta. Una crítica al capitalismo más letal y brutal.

Historia de una boda, 24x23,2 cm., collage, años 60, N.Y.



Historia de una boda
24 x 23,2 cm.
Años 60, N.Y. de Souza

Figura 73: *Historia de una boda*, 24x23,2 cm., collage, años 60, N.Y., [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 106

Historia de una boda es una composición de formato cuadrado compleja por la variedad de elementos que encontramos en ella.

La escena se lleva a cabo en una especie de bosque oscuro. Entre los árboles del centro y, tras un dromedario tumbado en el suelo, un encuentro de amor, en blanco y negro, se da lugar.

Justo tras el animal, dos mujeres vestidas de época victoriana, una de ellas con vestido de novia, se abrazan y están a punto de besarse. Detrás de las amantes, la imagen de cuatro hombres, en blanco y negro, charla distraídamente, a excepción de un quinto, en color, que parece asomar la cabeza para observar la romántica escena.

Todo esto ocurre tras los árboles, en la oscuridad, ¿será que es algo que hay que ocultar?

En segundo plano, otra escena romántica tiene lugar.

En la esquina izquierda, una mujer vestida de hombre, con traje, lazo, sombrero y bigote postizo, que se peina con la mano derecha, mira con gesto pensativo a la izquierda.

Si le seguimos la mirada, en la esquina izquierda, una muchacha desnuda, en blanco y negro, sentada cual sirena sobre una construcción escalonada, mira sonriente al personaje andrógino.

En el centro de la composición, en primerísimo plano, una niña pequeña, sentada sobre la hierba, reposa su brazo sobre un huevo.

Podemos entender que lo que Amparo está intentando contarnos en este breve relato, que contiene dos historias en una, es la posibilidad de un amor libre, el amor entre dos mujeres.

Antes de los disturbios de Stonewall, en 1969, existía una enorme intolerancia hacia la homosexualidad en la perfecta América blanca, de clase media y heterosexual y así lo hace ver Amparo en esta obra en la que esconde a las amantes entre el oscuro bosque y disfraza a una mujer de hombre para ocultar su feminidad.

Si algo despista en este collage, al menos a mí, es la figura infantil con el huevo; quizá Amparo nos intente decir que miremos cualquier relación amorosa con la inocencia y la bondad de la mirada de una niña.



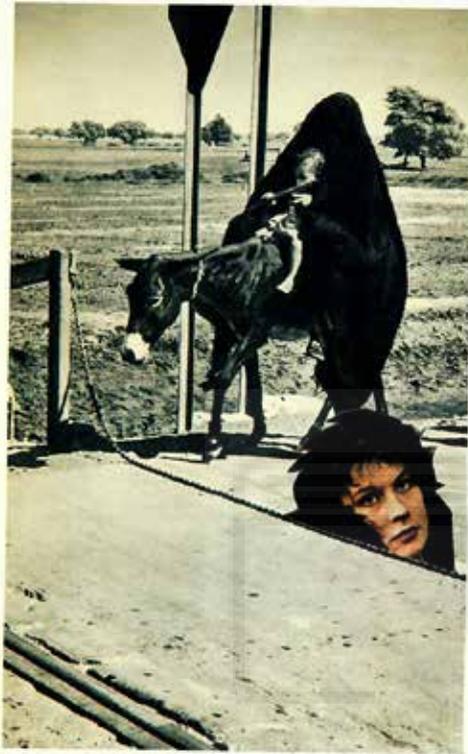
Detalle

- Los fotomontajes de los años 70:

1. *Coffee break*, años 70, N.Y.
2. *La pera de Man Ray*, años 70, Madrid
3. *Paso a nivel*, 1970, N.Y.
4. *El retrato escueto del mundo en que estamos*, años 70, N.Y.
5. *Descanso y trabajo*, años 70, N.Y.
6. *La visión del sol negro*, 1972, N.Y.
7. *Niveles de la lluvia*, 1970, N.Y.
8. *U.S. Mail*, 1970, N.Y.
9. *Necesito unas tijeras*, 1970

biblioteca
ESTAS Miguel Hernández

Paso a nivel, 20,1x12,7 cm., collage, 1970, N.Y.



Paso a nivel
20,1 x 12,7 cm.
1970, Nueva York

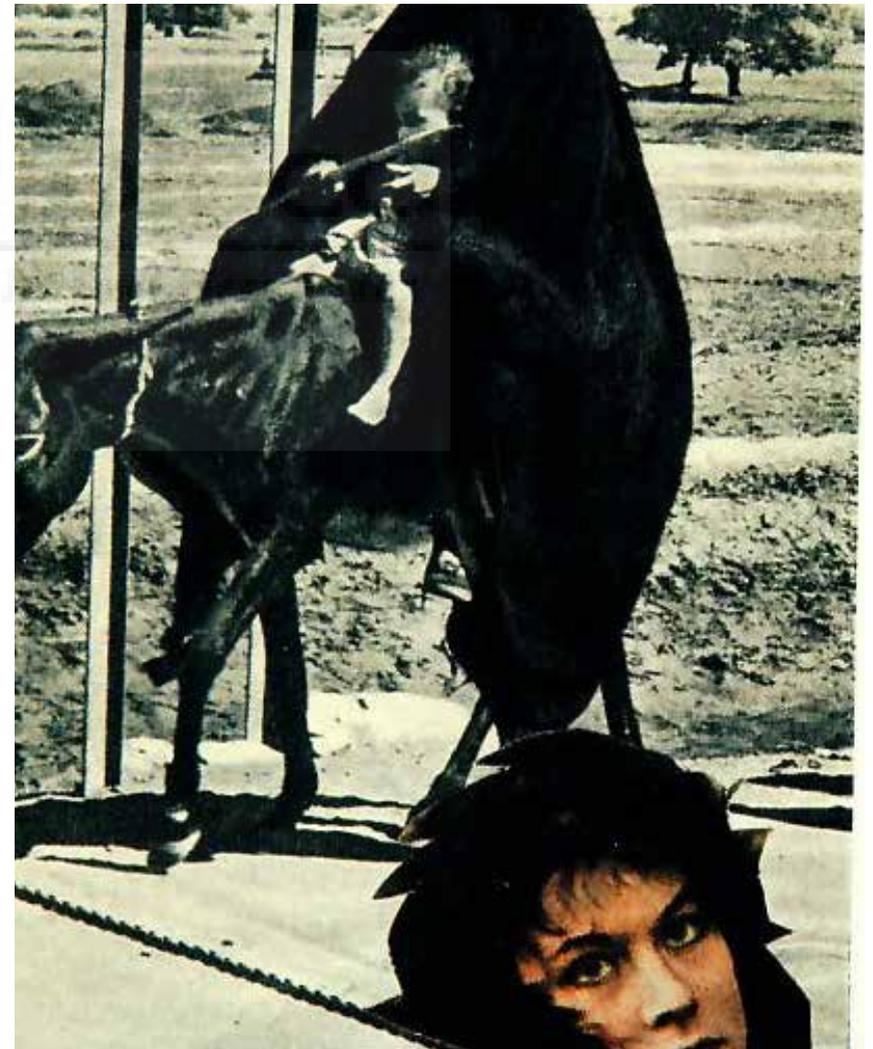
Figura 74: *Paso a nivel*, 20,1x12,7 cm., collage, 1970, N.Y., [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 98

Paso a nivel, de composición vertical, es una de las obras más sencillas pero no por ello menos interesantes.

Este collage se compone, simplemente, de dos imágenes. Como fondo y forma, una imagen en blanco y negro de un paisaje de campo, en la que una mujer, totalmente tapada con una manta negra, y un bebé, subidos a un burro, están a punto de cruzar un paso a nivel.

La imagen que Amparo Segarra añade a esta es una cabeza de mujer, en color, que sale de la cadena bajada que impediría el traspaso de las vías del tren.

Es como si esa cabeza de mujer que mira inquisitivamente, intentara decirle a la mujer que va subida en el burro que, al igual que va a pasar físicamente un nivel, que lo pase, también, en propia piel, que se libere, que baje las cadenas que la mantienen en ese estado de sumisión y servilismo.



Detalle

Descanso y trabajo, 15,3 x 24,2 cm., collage y gouache sobre cartón, años 70, Nueva York



Descanso y trabajo
15,3 x 24,2 cm.
Años 70, Nueva York

Figura 75: *Descanso y trabajo*, 15,3 x 24,2 cm., collage, años 70, Nueva York, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 107

En *Descanso y trabajo*, de composición apaisada, vemos en un primer plano y en blanco y negro, sobre la esquina derecha, una mano masculina de amplias dimensiones que deja caer una gran cantidad de vitolas de puros, marca “Phillies”. Esta marca, fabricante desde 1910, era un icono cultural de una actitud de vida relajada en la que primaba el compartir y disfrutar los buenos momentos.

En la esquina opuesta, la izquierda, observamos una mujer tumbada sobre un sofá gris de corte clásico. La mujer, con el pelo suelto de un rubio dorado, cogido únicamente en la parte delantera para que no le moleste en la cara y ataviada, simplemente, con un bikini de la época de colores anaranjados, parece mirar relajada alguna escena, como quien ve una película en una tarde pegajosa de verano.

El paisaje del fondo, el que parece estar mirando la mujer, es el de una tierra que está siendo trabajada por dos figuras, una masculina y la otra podría ser femenina, junto a unos grandes cestos. La figura femenina parece esparcir semillas, mientras la masculina, rastrillo en mano, las recubre con tierra.

Podemos ver cómo Amparo Segarra juega tanto con imágenes en color como en blanco y negro.

La escena del fondo, la de campo, es de tonos sepia, la mujer en el sofá es de color, mientras que la mano con las vitolas es una imagen en blanco y negro. Esta estrategia en la composición, además de dar profundidad, a lo que también contribuyen las dimensiones de los diferentes elementos, nos dirige la mirada, casi de manera directa, a los caminos más blancos de la escena de fondo, al lugar del movimiento, frente al estatismo de las otras dos imágenes.

El título ya es indicativo de la contraposición que exhibe el collage. Un collage cuya escena parece querer recor-

darnos las desigualdades sociales y económicas. Una crítica al pasotismo e inmovilismo de las clases acomodadas frente a las injusticias de otras más desfavorecidas.

Niveles de la lluvia, 16,8x13,2 cm., collage, 1970, N.Y.



Artista: Fernando Segarra
16,8 x 13,2 cm.
1970. Nueva España

Figura 76: *Niveles de la lluvia*, 16,8x13,2 cm., collage, 1970, N.Y., [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 116

En *Niveles de la lluvia*, de composición vertical, se nos presenta un escenario, de tonalidad beige, con 4 colosales columnas dóricas, que nos sitúan ante un espacio/ templo, bello, armónico, sagrado...

En el primer plano de este escenario, aparecen tres figuras masculinas ataviadas con paraguas negros abiertos, como si estuviese lloviendo.

La figura que se nos presenta en la parte izquierda es un caballero armado sacado como de un cómic o libro ilustrado con colores llamativos, amarillo y rojo. Parece mirar, mientras sujeta el paraguas con la mano derecha, con una media sonrisa, a los otros dos hombres, caballeros de la época, vestidos con traje, corbata, pañuelo y flor roja en la solapa. El caballero armado, apoya la espalda contra una de las columnas, con la pierna izquierda levantada y apoyada también en la columna y la mano izquierda sobre la cadera. Parece flirtear con los otros dos caballeros, que le devuelven la sonrisa, bobaliconamente.

La figura central, que recuerda al Sr. Banks, padre de los niños de la película *Mary Poppins*, aparece de frente pero mirando al caballero armado de la izquierda. Con la mano derecha sostiene el paraguas y la izquierda la lleva metida en el bolsillo del pantalón. Una sonrisa asoma bajo el bigote y esa pose con las piernas abiertas, denota seguridad en sí mismo y dominancia.

La figura masculina que aparece en el lateral derecho, se muestra de perfil sonriendo y sosteniendo el paraguas con la mano derecha y un maletín de piel con la izquierda. Un pie se adelanta mirando hacia el caballero armado, lo que indica interés y/o atracción.

Por encima de los paraguas y, saliendo de las columnas, emergen tres brazos de mujer, de codo a mano; uno desnudo y los otros dos vestidos con manga rosa. Dos de las manos salen con las palmas hacia arriba, como recibiendo el agua de lluvia, mientras que la otra aparece como si fuese a recibir un beso en las manos.

Esta armoniosa composición, llena de misterios e interrogantes nos lleva a preguntarnos, ¿por qué llevan paraguas si no llueve?, ¿acaso es un intento de esconder el encuentro?, ¿¿por qué aparecen las manos en un plano superior?, ¿también como escondidas?...

Si he elegido este collage para analizarlo es por la curiosidad sobre los significados que Amparo intenta transmitir.

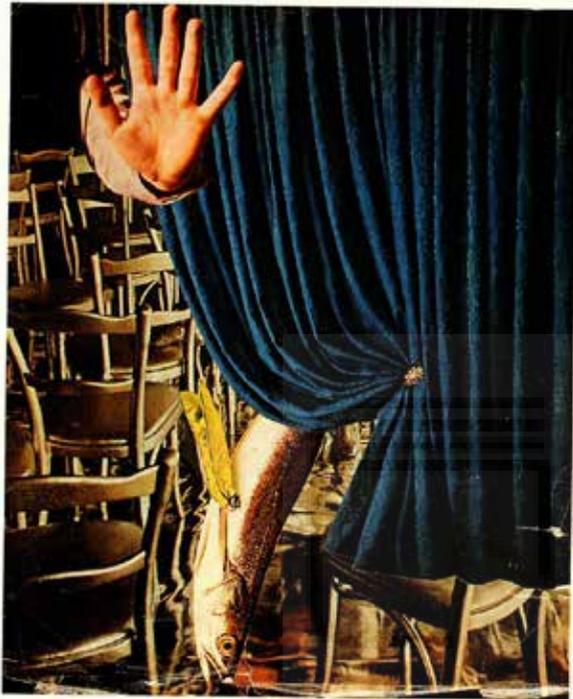
Ya hemos visto que en los collages de Amparo, aunque aparecen objetos que aparentemente puedan parecer anecdóticos, considero que no lo son. *Niveles de la lluvia* viene a ser ya no una crítica, sino más bien una muestra irónica de cómo el hombre se siente atraído por su misma virilidad. La complicidad existente entre la masculinidad; se ríen sus gracias, se aplauden sus historias, en un acto de enamoramiento egocéntrico entre ellos mismos.

Mientras, la mujer, se expone directamente a la lluvia, no necesita cubrirse ni encubrirse, es más, disfruta del placer de la lluvia en la piel, quizá en un plano/nivel de conciencia más elevado.

- Los fotomontajes de los años 80:

1. *La mano del pez*, 1980, N.Y.
2. *Naturaleza muerta*, 1981, N.Y.
3. *Hogaza para todos*, años 80, N.Y./Madrid
4. *Cultura universitaria*, años 80, N.Y./Madrid
5. *Él sabe lo que ve*, 1980, N.Y.
6. *Made by chickens*, años 80, N.Y.
7. *Look at it this way*, años 80, Madrid
8. *Inmigrante*, 1980
9. *Donde está la tubería*, 1982
10. *No hay que mirar*, 1982
11. *La botita de la marquesa*, 1982
12. *Café de Colombia*, 1982
13. *No llevo gafas*, 1983
14. *Sequía en el asfalto*, 1984
15. *EEUU de América*, 1984
16. *Árbol vital*, 1984
17. *El caballo es un animal noble*, 1985
18. *Dónde está la campana*, 1985
19. *Largest denim*, 1986
20. *Arco sin flecha*, 1986
21. *Recicla*, 1986
22. *Paz y boxeo*, 1987
23. *La cuarta hora es todas las horas*, 1987, N.Y./Madrid
24. *S/T*, 1987
25. *Nadie ve el camaleón*, 1988
26. *La India es así*, 1988
27. *El huevo de Colón*, 1989, N.Y./Madrid
28. *La madre y el niño oyen algo de la caracola*, 1989
29. *El motorista se va*, 1989

La mano del pez, 29,2x24 cm., collage, 1980, N.Y.



La mano del pez
29,2 x 24 cm.
1980. Novo teatro

Figura 77: *La mano del pez*, 29,2x24 cm., collage, 1980, N.Y., [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 81

La técnica del collage a veces es como la máxima del arquitecto, perteneciente a la Bauhaus, Mies van der Rohe, *menos es más*; aunque en realidad la copió de Peter Behrens, diseñador industrial que apadrinó a jóvenes arquitectos, entre ellos Mies, esta frase viene a sintetizar un estilo de hacer en el que se ensalza la sencillez y las formas simples en el diseño, la arquitectura y el arte.

En *La mano del pez*, observamos cómo la sencillez hace de esta composición algo casi poético y cómo, el título ya nos indica una especie de sinsentido.

Si Amparo Segarra ha sido considerada una artista surrealista, cosa que ya hemos analizado que no es, quizá ésta sea una de las obras que, de alguna manera, podría llegar a considerarse como tal, por su inconexa relación entre las figuras y el escenario que se nos presenta.

Observamos un fondo de sillas de madera, sencillas, en tonos marrones, muy juntas entre ellas, provocando una atmósfera cargante.

Las sillas asoman por lo que deja ver una cortina, azul oscuro, recogida hacia la derecha con una especie de broche dorado.

Justo en el centro de la composición, asomando por la cortina, vemos un pez boca abajo, plateado, del que vemos todo el cuerpo a excepción de la cola. En la parte central del cuerpo del pez observamos como unas vainas de guisante o unas alas de insecto, señuelo en la pesca. En primer plano, en la esquina superior izquierda, saliendo también de la cortina, un brazo masculino antepone la palma de la mano, como haciendo una señal de parar.

Es una escena enigmática, como un teatro que invierte el espacio. La platea de este teatro se convierte en el escenario y los actores, un pez y una mano que nos detiene.

Cultura universitaria, 25x21 cm., collage, años 80, N.Y./
Madrid



Cultura universitaria
25 x 21 cm.
Años 80, Nueva York / Madrid

Figura 78: *Cultura universitaria*, 25x21 cm., collage, años 80, N.Y./Madrid, [imagen],
Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 114

Composición casi cuadrada, lo primero que la mirada observa, en el centro, es un asfalto en blanco y negro con un agujero del que asoman, en color, una pierna hasta la rodilla y un pie que apoya en ésta, como si estuviesen aguantando que la parte superior del agujero, no se venga abajo.

Detalle

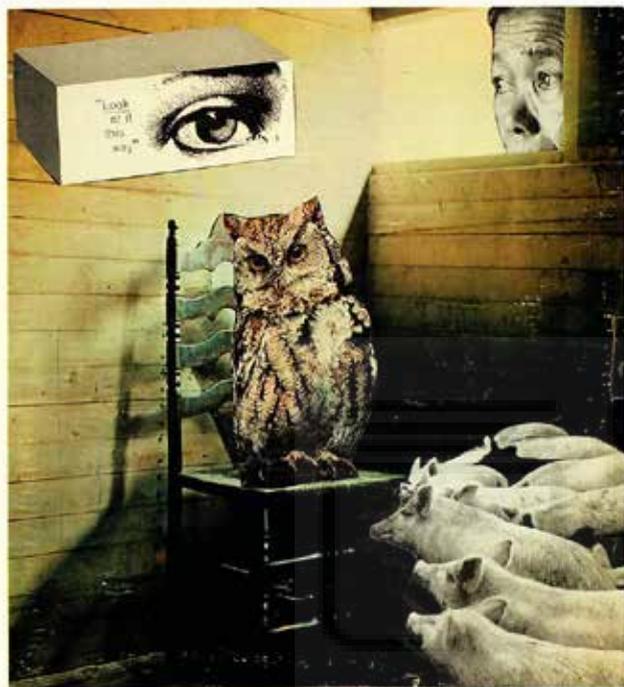


La sensación de que estas piernas aguantan una gran presión nos la da el grupo de chicas universitarias que ocupan toda la parte superior de la composición, rodeadas, en contraposición al asfalto, de pensamientos amarillos. En esta imagen aérea en blanco y negro, van todas uniformadas, con vestido, zapatos, guantes y sombrero y parece que miran hacia el agujero del asfalto, hacia las piernas.

En la esquina inferior derecha asoma una vela encendida; en la izquierda, dos botas militares.

Amparo Segarra, con esta pieza, nos habla de las grietas tan profundas que la sociedad es que capaz de abrir entre unos y otros; de las enormes desigualdades sociales existentes en una sociedad capitalista y que devora a los más desfavorecidos; de las brutales brechas de clase, del elitismo y del esnobismo.

Look at it this way, 25,5x23,2 cm., collage, años 80, Madrid



Look at it this way
25,5 x 23,2 cm.
Años 80, Madrid

Figura 79: *Look at it this way*, 25,5x23,2 cm., collage, años 80, Madrid, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 124

Look at it this way es el título de esta sutil composición. Pero *Look at it this way* también es el título de una novela escrita en 1975 por Justin Cartwright en la que un escritor americano exilia, voluntariamente, a Londres y desde aquí, escribirá artículos sobre la vida en esta ciudad para una revista neoyorquina. De la mano del protagonista, Tim Curtiz, el lector descubre la dicotomía entre dos Londres totalmente diferentes pero interconectados.

Uno oscuro y degradante y otro reluciente y rico pero del que en cualquier momento puedes desaparecer para caer en el lado tenebroso. Tim enlazará la vida de estos dos mundos a través de 4 personajes. Del lado oscuro, William y Bernie; del lado resplandeciente, Miles y Victoria⁷⁷.

No sé si Amparo leería esta novela, pero puede haber indicios de que sí por la composición y tema de esta obra. La escena se presenta en el rincón de lo que semeja una cabaña de madera.

En el centro de la composición, con total protagonismo y sobre una silla de madera y mimbre, una lechuza de color blanco y marrón, mira hacia el lado izquierdo con ojos penetrantes.

A los pies de la silla, a la derecha y en blanco y negro, una piara de cerdos parece adorar a la lechuza.

En la parte superior derecha, a través de una pequeña ventana en la pared y desde el exterior del habitáculo, aparece la mitad de un rostro femenino, probablemente, de origen asiático; en la imagen, en blanco y negro, solo le vemos de nariz para arriba y la mirada se dirige a lo que encontramos en el lado opuesto: un cubo rectangular de color blanco en cuyo frontal vemos, a modo de dibujo, un ojo izquierdo femenino y el título del collage *Look at it this way*, con la palabra *Look*, subrayada.

⁷⁷ Editorial Anagrama, (s.f.), *Miralo de esta manera. Justin Cartwright*, Recuperado de: https://www.anagrama-ed.es/libro/panorama-de-narrativas/miralo-de-esta-manera/9788433911995/PN_279

Es obvio que Amparo quiere que prestemos atención al hecho de mirar. Nos lo señala con la lechuza, con el rostro del exterior y con el ojo del interior.

¿Es posible que haga referencia a la novela de Justin Cartwright?

En mi opinión es muy probable pues, si hacemos un paralelismo con la temática de la novela, en el collage observamos dos espacios diferenciados, el privilegiado e iluminado en el que Amparo posiciona a la lechuza, y el inferior y oscuro en el que posiciona a los cerdos.

Otra dicotomía que podemos señalar es ese estar en el interior y cobijado del ojo femenino y ese otro estar en el exterior del rostro asiático.

Me viene a la cabeza la novela de George Orwell, 1984, y ese “Gran Hermano” que todo lo vigila.

Pero el caso es que siempre son los más desfavorecidos social, cultural y económicamente los que son sometidos y la élite, la que vigila que la piara, no salga de su establo.

- Los fotomontajes de los años 90:

1. *Sistema métrico*, 1990
2. *El entierro*, 1990
3. *Así se nace*, 1990
4. *Repsol*, 1990
5. *Tiempos modernos*, 1990
6. *El niño no sabe*, 1990
7. *El caballo quiere salir*, 1990
8. *Limas*, 1990
9. *Dos candidatos*, 1990
10. *Mujer esclavizada*, 1992, Madrid
11. *Verde ¡bonito!*, 1992
12. *De la cloaca al aire*, años 90, Madrid
13. *Ni tanto ni tan poco*, 1995, Madrid
14. *La mujer liberada*, 1999, Madrid
15. *Votes for women*, 1997, Madrid
16. *Concierto de guitarra*, 1999, Madrid
17. *El caballo es el amigo del hombre*, 1998, Madrid
18. *Del Egipto hasta el autobús*, años 90, Madrid
19. *El caballo es distinto de la planta del cactus*, años 90, Madrid
20. *Orquesta pingüina*, 1998, Madrid
21. *Lanzarote*, años 90, Madrid
22. *Sabido es que el torero no teme a las abejas*, 1997, Madrid
23. *El fin del stalinismo*, 1998, Madrid
24. *En un lugar de la Mancha*, 1998, Madrid
25. *La constante mirada episcopal*, años 90, Madrid
26. *Las velas se apagan*, 1999, Madrid
27. *La huida del canario de Zurita de los Canes*, años 90, Madrid

28. *Lo que queda de Grecia*, 1999, Madrid
29. *Así es como las nubes penetran en la casa*, 1999, Madrid
30. *La alegoría del pan*, 1999, Madrid
31. *Le violon d'Ingres*, años 90, Madrid
32. *Destreza computadora*, 1999, Madrid
33. *Erupción cerebral*, años 90, Madrid
34. *Stop*, años 90, Madrid

Mujer esclavizada, 35,5x25 cm., collage, años 90, Madrid



Mujer esclavizada
35,5 x 25 cm.
Años 90, Madrid

Figura 80: *Mujer esclavizada*, 35,5x25 cm., collage, años 90, Madrid, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 84

El collage *Mujer esclavizada*, de composición vertical, una calle de adoquines azulados que se diluyen, al fondo, en una nebulosa azul.

Si lo analizamos desde el fondo hacia delante, lo primero que nos encontramos en el centro, es una hilera de 4 militares vestidos de gala, a pleno color, con sus cascos, bandos, medallas, guantes y espadas que posan hieráticos mirando al frente.

Más adelante, también centradas, dos mujeres en blanco y negro. Ambas llevan sandalias negras y burka negro, pero la que queda en un plano más atrasado, está desnuda, por lo que le vemos los ojos y un cuerpo delgado con pubis con pelo. La que queda más al frente va vestida con una túnica larga negra y de ella solo vemos los ojos, las manos y piernas de rodilla para abajo.

A la derecha de las dos mujeres, como dos postes de cama dorados, en similar posición que las mujeres, uno un poco más atrasado que el otro.

A la izquierda de las mujeres, en blanco y negro, un hombre maduro, de espaldas y con un simple bañador, levanta la mano derecha como señalando a las muchachas.

Ya el título es más que suficiente para entender el significado y la crítica que hace Amparo en esta obra. Rechaza el patriarcado, la opresión y la sumisión a la que es sometida la mujer, especialmente en las culturas musulmanas.

Al igual que en la época de los esclavos, las mujeres siguen sometidas, por los hombres, a una esclavitud que,

aunque aparentemente más sutil, es igual de humillante y vejatoria. La hilera de soldados que custodia a las mujeres y que representa la autoridad.

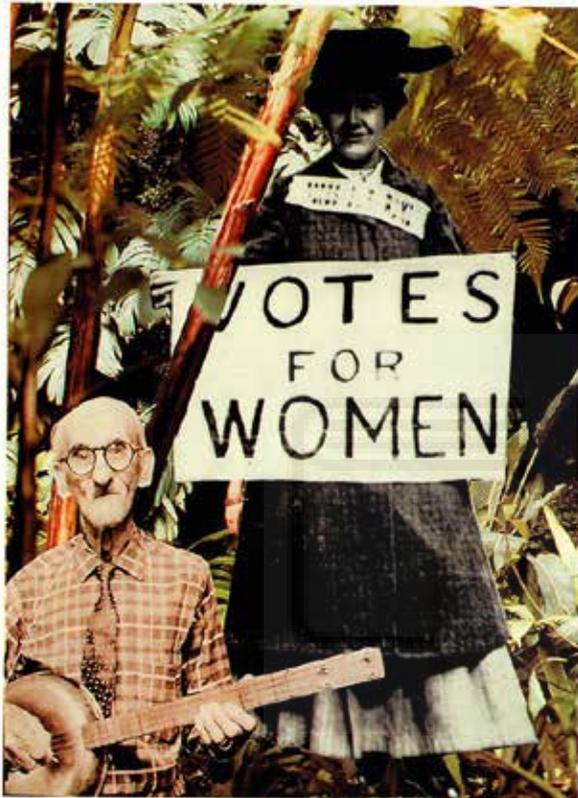
La mano de ese hombre levantada como símbolo de mando y que apunta hacia aquello repudiable, la similitud de los postes con la posición de las muchachas que sugiere una interpretación de cosificación de éstas...

Se trata de un collage muy potente que critica duramente la sociedad machista que Amparo observa.



Detalle

Votes for women, 29,7x21,5 cm., collage, 1997, Madrid



Votes for Women
29,7 x 21,5 cm.
1997, Madrid

Figura 81: *Votes for women*, 29,7x21,5 cm., collage, 1997, Madrid, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 85

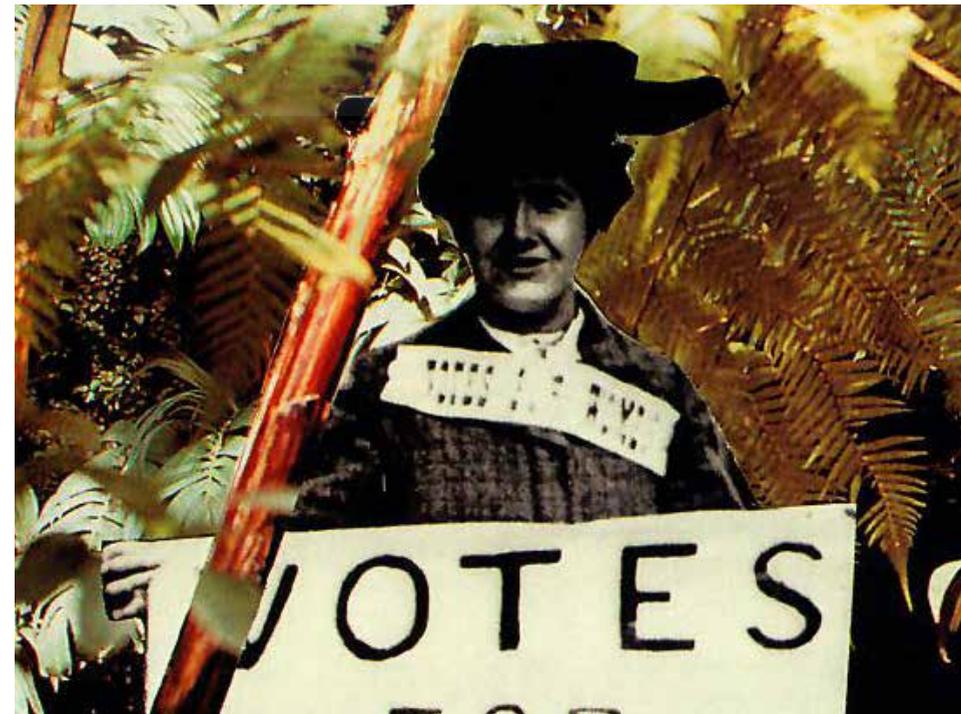
En *Votes for women*, de composición vertical, aparece en blanco y negro, de entre un fondo repleto de verdes plantas, y ocupando la mayor parte de la composición, una de las líderes británicas del movimiento sufragista, Emmeline Pankhurst, y fundadora de la Unión Social y

Política de Mujeres (WSPU) en 1903. Ataviada con vestido, abrigo y sombrero de la época, sujeta con ambas manos una pancarta en la que se lee VOTES FOR WOMEN.

En un primer plano, en la esquina inferior izquierda, vemos, en un tono sepia, a un anciano de cintura para arriba tocando el banjo.

Ambos personajes miran de frente al espectador con una media sonrisa.

Este collage, de carácter más alegre e incluso con aire humorístico, parece ser un homenaje a esas primeras mujeres que lucharon por los derechos que hoy damos por sentados, pero que supusieron un camino difícil que recorrer.



Detalle

Así es como las nubes penetran en la casa, 29,5x21,4 cm., collage, 1999, Madrid



Así es como las nubes penetran en la casa
29,5 x 21,4 cm.
1999, Madrid

Figura 82: *Así es como las nubes penetran en la casa*, 29,7x21,5 cm., collage, 1997, Madrid, [imagen], Extraída de: Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*, P. 110

Así es como las nubes penetran en la casa, personalmente, considero que es uno de los más bellos y poéticos.

En este collage de composición vertical, nos encontramos inmersas en una casa.

La mirada del espectador se posiciona en la puerta de una de las habitaciones del final de pasillo. Justo enfrente, al final de este pasillo, y en la puerta de entrada, una mujer en cuclillas con una mano apoyada en las piernas y la otra como pilar de su cara, nos mira de frente, sonriendo.

Pero nos damos cuenta de que en realidad no nos mira a nosotras, mira a un niña de pelo corto y rizado, con vestido de cuadros azules, que abraza, a modo de consuelo, a un niño rubio con unos pantalones a juego con el vestido de la niña; quizá sean hermana y hermano. Quizá la figura femenina, sea la madre...

La mirada de amor de la figura femenina parece materializarse en el gesto de cariño de la niña hacia el pequeño.

Justo delante de nuestra posición de espectadores, antes de cruzar esa primera puerta, como primer plano, dos machos cabríos pelean cuerno contra cuerno.

Remata, maravillosamente, la escena una majestuosa y blanca nube sobre las cabezas de la pequeña y el pequeño.

Parece una escena sacada de un sueño en el que, al igual que en la vida, detrás de cada puerta, suceden historias de toda índole, de amor y de odio, de reconciliaciones y de luchas, de ternura y de violencia, de soledad y de compañía...

- Los fotomontajes del 2000:

1. *Lagarto asustado*, Madrid, 2004
2. *Las monjas de clausura se divierten*, Madrid, 2004
3. *A favor del viento*, Madrid, 2004
4. *Maternidad*, Madrid, 2005
5. *Va a llover*, Madrid, 2005
6. *Emigración de las aves*, Madrid, 2005
7. *Mariposa perdida*, Madrid, 2006
8. *Instalando la luz en el lugar*, Madrid, 2006
9. *El baño de las gallinas*, Madrid, 2006
10. *La rana con lunares*, Madrid, 2006
11. *El limosnero*, Madrid, 2006
12. *No es la isla de Pascua*, Madrid, 2006
13. *Las vacas extranjeras*, Madrid, 2006
14. *Llega la caravana*, Madrid, 2006
15. *La guerra*, Madrid, 2006
16. *El espontáneo*, Madrid, 2006
17. *No todo es lo mismo*, Madrid, 2006

Además, existen 11 collages, que nombro a continuación, que he descubierto durante la investigación en una página web que los tiene a la venta: <http://www.eegeee3.com/Exposiciones/exposicion%20Amaparo%20Segarra/expo%20Amparo%20Segarra%20pic3.htm>

A donde van las ovejas, 2005, collage 22x35 cm. / *El fantasma se va*, 2005, collage 13,6x21 cm. / *Vacaciones*, 2005, collage, 14,5x18,5 cm. / *La hora de la siesta*, 2006, collage, 17,5x19,3 cm. / *Las raíces lo invaden todo*, 2005, collage, 17x31 cm. / *Los que partieron*, 2006, collage, 27x38,5 cm. /

La horma del zapato, 2004, collage, 29,3x17 cm. / *Sorpresas nevadas para las monjas*, 2006, collage, 27x34 cm. / *Stop*, 2006, collage, 38x28 cm. / *La puerta azul*, 2006, collage, 20,5x32,7 cm. / *La hogaza de pan*, 2006, collage, 19x15 cm.

Por lo que me ha podido comentar al respecto Natalia, a la que le hice saber la existencia de estos collages, puede ser que sean collages que Amparo Segarra regalara en su día, pues sí parece que sean de su autoría por los títulos; Natalia argumenta esto porque, normalmente, los títulos de los collages de Amparo Segarra se los ponían conjuntamente entre ella y Eugenio Granell y, como podemos observar, van en la línea de todos los anteriormente citados.

Debemos tener en cuenta que los collages de 2006 están realizados cuando Amparo cuenta con 91 años y un año antes de su muerte.

Es absolutamente loable y admirable y nos transmite el sentido y el interés por la vida que Amparo tenía. Una mujer incansable, sempiterna que nunca dejó colgada del perchero su creatividad y su talento.

Instalando la luz en el lugar, 13,5x18,5 cm., collage, 2006, Madrid



Figura 83: *Instalando la luz en el lugar*, 13,5x18,5 cm., collage, 2006, Madrid, [imagen],
Extraída de: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/09/26/amparo-segarra-recortar-y-pegar/>

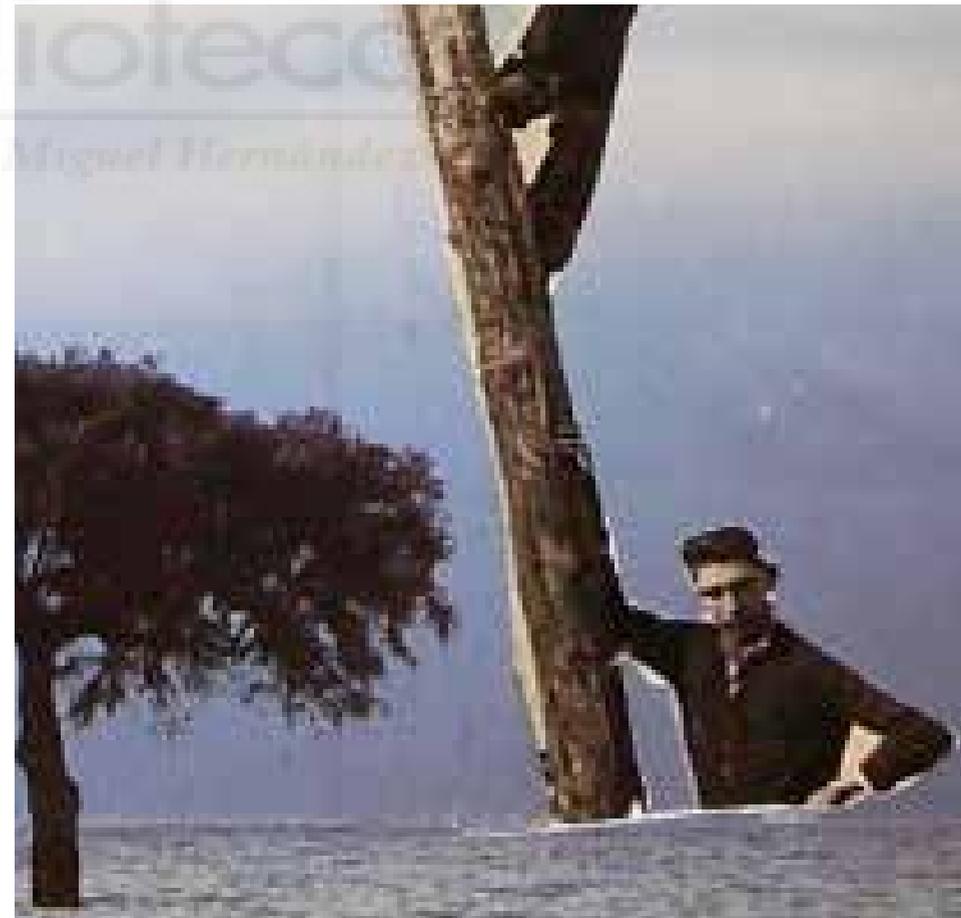
En *Instalando la luz en el lugar* observamos un fondo de mar y cielo cuyo horizonte queda en la parte inferior. En un tercer plano y, ocupando casi la totalidad de la parte derecha de la imagen, como saliendo del horizonte, un poste de luz al que hay subidos dos hombres que miran de frente.

En segundo plano, en el centro de la imagen, saliendo del agua, un árbol parece anclado al mar.

Y en primer plano, en la esquina inferior izquierda, de colores anaranjados, dos indígenas con un casco de am

plio plumaje, con túnicas y de pie sobre unas rocas que salen del agua, se muestran cabizbajos.

Amparo Segarra aquí parece querer mostrarnos la dicotomía entre naturaleza y tecnología, oriente y occidente. Parece ser una crítica a la abusiva destrucción que las sociedades ricas hacen de la naturaleza en nombre de la evolución tecnológica. Parece querer criticar la brutal colonización que se ha hecho de culturas más enraizadas y respetuosas con la naturaleza y el entorno. ¿Hasta dónde están dispuestas, estas sociedades destructivas y abusivas, a llegar en nombre de la tecnología y el progreso?



Detalle

Llega la caravana, 27x41 cm., collage, 2006, Madrid

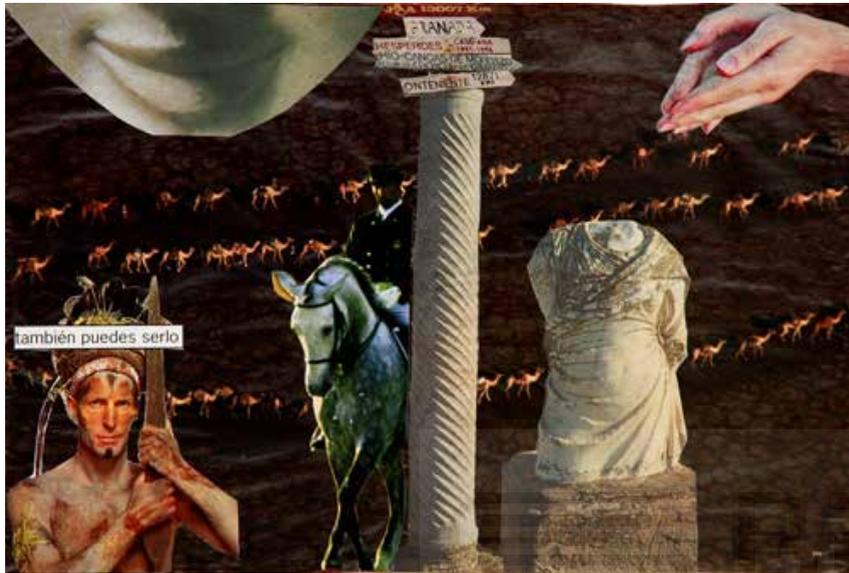


Figura 84: *Llega la caravana*, 27x41 cm., collage, 2006, Madrid, [imagen], Extraída de: <https://www.fundacion-granell.gal/2018/02/06/amparo-segarra-el-collage-y-el-arte-etnico/>

En *Llega la caravana*, vemos un fondo de tierra desértica sobre el que desfilan tres hileras de pequeños camellos que se dirigen hacia la derecha.

Sobre este árido fondo, observamos en la esquina superior izquierda, una barbilla con labios carnosos y sonrientes, de lo que parece ser una estatua. En la esquina superior derecha, dos manos de mujer se juntan en un gesto de recoger o guardar algo entre ellas.

En el centro de la imagen una columna de estilo dórico sobre la que se apoyan 5 flechas de señalización, que indican lugares, como Granada u Onteniente. Detrás de la columna aparece, por el lado izquierdo, un jinete, con

impecable guarnicionería, montado en un caballo blanco. A la derecha de la columna, un torso escultórico con túnica sobre pedestal.

Y por último, en la esquina inferior izquierda, el torso y cabeza de un hombre ataviado con casco indio de plumas, cara y manos pintadas y, entre éstas, lo que parece una lanza. Sobre el casco, un letrero, de letras negras sobre fondo blanco, indica: “también puedes serlo”.

Amparo Segarra en esta obra parece indicarnos algo parecido a la anterior, es decir, cómo la sociedad actual está intentando domar (el jinete a lomos del caballo) la naturaleza a costa de convertir este mundo en un lugar árido y desértico; cómo el ser humano actual está olvidando culturas antiguas que respetaban y cuidaban de la naturaleza; cómo estamos dejando escapar la oportunidad (esas manos que intentan acoger) de devolverle a la Tierra todo lo que hace por nosotr@s; cómo estamos perdiendo el rumbo (las flechas que señalizan) y desoyendo los mensajes de la Madre Naturaleza, que nos mira con sonrisa burlona.

Un total de 158 collages que conforman un legado maravilloso y una visión del mundo absolutamente personal.





¿Pertenece Amparo Segarra al movimiento surrealista?

5.6. ¿Pertenece Amparo Segarra al movimiento surrealista? (En este apartado analizaremos por qué se inserta y por qué considero que no se debería insertar la obra de Amparo Segarra en los conceptos del surrealismo y las mujeres referentes y/o de la época).

En el catálogo que edita el Museo Provincial de Teruel (Diputación Provincial de Teruel) en 1989, titulado *El collage surrealista en España*, se muestran las obras de 21 artistas; 19 hombres, entre los que se encuentra Eugenio Granell, y dos mujeres, Remedios Varó y Amparo Segarra⁷⁸.

Remedios Varó, pareja del poeta Benjamin Péret desde 1936, se inscribe en el movimiento surrealista dentro del cual tuvo relación, entre otros artistas, con André Breton, Max Ernst o la que sería una de sus íntimas amigas, Leonora Carrington. Participó en la Exposición Internacional del Surrealismo en Tokio, en 1937, también en la exposición surrealista de la Galerie des Beaux-Arts en París y después en la Galerie Robert, en Amsterdam, en 1938, en la Exposición Internacional del Surrealismo en México, en la Galería de Arte Mexicano, en 1940... Su obra cargada de misticismo e introspección, su interés por la alquimia, lo esotérico y el psicoanálisis, hacen de Remedios Varó una de las artistas más importantes del surrealismo⁷⁹.

Pero ¿qué es el surrealismo?

André Breton lo resume así: *SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar*

*tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral*⁸⁰.

En el movimiento surrealista prima, por encima de todo, la libertad. *Depende de nosotros no hacer de ella un uso equivocado. Reducir la imaginación a la esclavitud, aun cuando sea en provecho de lo que se llama groseramente felicidad, significa alejarse de todo lo que, en lo más hondo de uno mismo, existe de justicia suprema*⁸¹.

Aunque a la vista de estas declaraciones del propio Breton, libertad solo para algunos...: *Y a la postre, ¿no es lo esencial que seamos nuestros propios amos y también los amos de las mujeres y del amor?*⁸²

Por lo tanto, cero realismo, cero racionalismo, ¡arriba el inconsciente!

Sin embargo, la obra plástica, los fotomontajes de Amparo Segarra, muestran una realización absolutamente premeditada y estudiada. Tanto los componentes, la composición y hasta los títulos de las obras, marcan una enorme reflexión.

Si bien es cierto que en algunas obras muestra algo más de libertad y juego con el subconsciente, como en *La mano del pez*, de 1980, en la mayoría de obras, Amparo Segarra elige concienzudamente cada elemento y la aso-

⁷⁸ Rodón, F. & Trullenque, E., (com.), (1989), *El collage surrealista en España*, Teruel, Museo Provincial de Teruel: Diputación Provincial de Teruel. P. 75
⁷⁹ Varó R., (2020), *op.cit*

⁸⁰ Breton, A., (2001), *op. cit.*, p.44
⁸¹ *Ibid*, p. 21
⁸² *Ibid*, p. 35

ciación que entre ellos se establecerá, muchos de ellos, con un mensaje de crítica y reivindicación social.

Entonces, ¿por qué aparece Amparo Segarra como una artista surrealista en este catálogo?

Amparo Segarra y Eugenio Granell se conocieron en un tren que los llevaba a Burdeos y, una vez exiliados en Ciudad Trujillo, en 1940, Amparo Segarra se divorcia y ambos se casan.

En esta época Granell ejerce de periodista en *La Nación* para la cual entrevistó a André Breton en un artículo del 21 de mayo de 1941, titulado “André Breton nos habla de la actual situación de los artistas franceses”⁸³. La afinidad y la amistad surgió entre ambos y Granell reafirmaría su condición de artista surrealista, aunque como afirmaría en una ocasión, *Yo nací surrealista, de niño dibujaba arquitectura y castillos fantásticos y cuando conocí a los surrealistas supe que yo ya había hecho aquello antes*⁸⁴.

Prueba de ello es su participación en la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería Maeght⁸⁵, en París, en 1947, organizada por el mismo Breton y Duchamp y en la que participaron, junto a Granell, artistas como Max Ernst, Tanguy, Toyen, Dalí, Miró o Penrose⁸⁶.



Figura 85: Breton y Granell en Ciudad Trujillo (Santo Domingo), 1941. Fotografía tomada por el austriaco Kurt Schnitzer (Conrado) [Imagen] Extraída de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38212/1/T37422.pdf> (p. 158)

¿Podemos deducir, entonces, que Amparo Segarra es considerada una artista surrealista por el mero hecho de ser la esposa del artista surrealista Eugenio Granell? Esa parece ser la realidad, un hecho que señalaría la desvalorización de la obra de Amparo Segarra y su sumisión a la biografía de su marido.

Desgraciadamente, es el “pan de cada día” ver cómo la obra, no solo plástica, de muchas mujeres queda relegada a mera coletilla, a obra menor, bajo el ala de sus compañeros varones.

Una gran cantidad de artistas trabajaron en la sombra y tuvieron que ver cómo sus obras eran excluidas, menospreciadas y silenciadas de los movimientos artísticos. En la entrevista que Anatxu Zabalbeascoa le hace a Soledad

⁸³ Guigon, E. & Sebbag, G., (8 abril – 28 mayo, 2010), *Los Granell de André Breton. Sueños de amistad*, Galería Guillermo de Osmá, p. 9, Recuperado de: <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/wp-content/uploads/2015/10/pdf-Los-Granell-de-Andr%C3%A9-Breton.pdf>

⁸⁴ Granell, E., (s.f.), *Fundación Eugenio Granell. La Fundación*, Recuperado de: <https://www.fundacion-granell.gal/la-fundacion/>

⁸⁵ Guigon, E. & Sebbag, G., (8 abril – 28 mayo, 2010), *op. cit.*, p.13

⁸⁶ Pérez, S., (2016), *op. cit.*, p. 158

Sevilla, el 17 de abril de este año, la artista lo explica perfectamente con respecto a la pregunta que Anatxu le hace sobre Elena Asins:

P. Había mujeres que sí exponían. Elena Asins, por ejemplo.

R. Sí. Pero la hija de Elena vivía con sus padres. Estuvo muy poco tiempo con ella. Se entregó a su trabajo sin concesiones. Eso es lo que hacían los hombres. Yo me sentía infravalorada y cuando hablaba con otros artistas entendía que ellos también pensaban así de mí, me veían como una amateur porque era una madre rodeada de niños⁸⁷.

Ocurrió en el movimiento surrealista de una manera clarísima como con Jacqueline Lamba, Valentine Hugo y Nadja compañeras de André Breton; Kay Sage de Tanguy; Lee Miller de Man Ray; Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Leonor Fini, Meret Oppenheim, Luise Straus de Max Ernst; Gala Dalí de Paul Éluard y de Salvador Dalí; Dora Maar de Picasso (aunque éste no perteneciera al movimiento); pero ocurrió en tantos otros momentos, lugares y disciplinas como Alice Guy con Herbert Blaché; Varvara Stepanova con Rodchenko; Sophie Taeuber y Hans Arp; Aino Aalto y Alvar Aalto; Margaret Keane de Walter Keane; Manuela Ballester de Renau; Gerda Taro de Robert Capa... y así, un largo etcétera.

Un ejemplo, que pareciera menor, pero que visibiliza esta dinámica de menospreciar el trabajo de las artistas, es

visible en el catálogo, ya mencionado, de collages que de la misma Amparo Segarra se edita desde la Fundación Eugenio Granell en el año 2000⁸⁸.

Uno de los textos de dicho catálogo lo escribe Emmanuel Guigon, actual director del Museo Picasso de Barcelona. El texto hace referencia al surrealismo, a la historia del collage, a Max Ernst, a André Breton, a Freud, a Jacques Prévert, a Goya... Pero a lo largo del texto, hace escasa referencia a la obra en sí de Amparo y menos aún a un aspecto importante, el hecho de que Amparo Segarra es una mujer. La perspectiva de género brilla por su ausencia.

En uno de los párrafos, apunta lo siguiente: [...] *Podemos imaginar que otro artista, que sea “profesional” como Max Ernst o “aficionado” como Amparo (la palabra es de Gabriel Buffet-Picabia a propósito de Duchamp), podría coger los mismos elementos colocarlos, combinarlos con el objetivo de un nuevo efecto sentido, y, de su colocación, hacer resaltar otra cosa diferente* ⁸⁹[...]

A pesar de los intentos de contactar con Emmanuel Guigon para que me explicara, personalmente, a qué se refiere con la referencia de “aficionado” con respecto a Amparo Segarra y de dónde y en qué contexto Gabriel Buffet-Picabia alude, con esta palabra, a Duchamp, no he conseguido obtener respuesta alguna.

⁸⁷ Zabalbeascoa, A., (17 abril, 2021), *Soledad Sevilla: Me veían como una amateur porque era madre*, El País, Recuperado de: <https://elpais.com/eps/2021-04-17/soledad-sevilla-otros-artistas-me-veian-como-una-amateur-porque-era-una-madre-rodeada-de-ninos.html>

⁸⁸ Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.*
⁸⁹ Fernández, Segarra, N. (com), (2000), *op. cit.* P. 54

Sin embargo, no puedo dejar la cita de Emmanuel Guigon en eso, mera cita, pues requiere cierto análisis. ¿Está Emmanuel Guigon refiriéndose a Amparo Segarra, en un catálogo individual sobre sus collages, como mera aficionada?, ¿qué es lo que en las obras de Amparo Segarra le hace a Emmanuel Guigon referirse a ella con ese término?, ¿realmente considera a Amparo Segarra una aficionada?, ¿es posible que si fuese Amparo Segarra un hombre lo hiciese con semejante definición?, ¿tira pelotas fuera, eludiendo responsabilidad con respecto al comentario, citando a Gabriel Buffet-Picabia?

Quizá, sin poder comentar este asunto directamente con Emmanuel Guigon, no podemos asentir o negar ninguna de estas preguntas, pero lo que sí podemos, al analizar el texto de dicho catálogo, titulado *Los collages de Amparo Segarra*, es aperebirnos de que se trata de un texto encargado explícitamente para un catálogo individual; un texto que debiera hablar de la obra que en él se muestra y de la autora de dichas obras. Pues bien, el texto está formado por 5 párrafos y más de 3.000 palabras y el nombre “Amparo Segarra” solo aparece dos veces, se habla de su obra en dos de los párrafos muy superficialmente y la perspectiva de género, simplemente, no existe.

Eugenio Granell se convirtió en un artista de renombre.

La Fundación, ubicada en Santiago de Compostela, lleva solamente su nombre.

¿Por qué no Granell/Segarra?, ¿por qué, dentro de la Fundación solo existe una sala con el nombre de Amparo?

Parece ser que Natalia, hija de ambos y directora de la Fundación, lleva años intentando cambiar el nombre de ésta para que aparezcan ambos; una iniciativa que pondría, por fin, un cartel luminoso con las palabras “The End” a ese silencio y borrado con respecto a la obra de Amparo Segarra.

bliblioteca
Miguel Hernández



*La delicadeza del pegado:
Homenaje a Amparo Segarra.
Cartas que guían una propuesta
plástica de fotomontajes*

6.- La delicadeza del pegado: Homenaje a Amparo Segarra. Cartas que guían una propuesta plástica de fotomontajes.

A través de una serie de cartas que, a modo de diario, le he ido escribiendo a Amparo Segarra paralelamente a la investigación de este TFM, he realizado una serie de collages-homenaje a su vida y a su obra.

En dichas cartas le voy contando y preguntando a Amparo Segarra cuáles son mis sentimientos y mis dudas acerca de cuanto voy descubriendo. Una especie de diario íntimo entre las dos.

Los fotomontajes que he creado están divididos en dos partes. Una de ellas son los fotomontajes que realizo basándome e interpretando obras suyas, “Interpretando”; la otra parte son fotomontajes hechos utilizando fotografías suyas en diferentes momentos de su biografía, “Amparo Segarra”.

Las cartas

Querida Amparo,

No nos conocemos, pero sirva esta carta para hacerte llegar la historia de mi historia de amor contigo, o más bien de mi historia de amor, en un principio con tu obra plástica, tus collages, para convertirse, a posteriori, en un amor por tu propio relato vital. Si he de empezar por el principio, debo contarte cómo empecé a enamorarme de la práctica artística del collage.

Disculpa si me extiendo un poco, pero toda historia ha de poner a sus protagonistas en situación; y aquí, las “protas”, somos tú y yo. Así que, permíteme presentarme “grosso modo”, para ponerte en antecedentes.

Aquí una servidora, estudió Bellas Artes en la ciudad que te vio nacer un 12 de septiembre de 1915. Enfocada en la escultura y la instalación, una vez terminada la carrera hice de todo menos labores relacionadas con las artes. Finalmente, y afortunadamente, acabé trabajando en una fundación cultural; por fin volvía al arte.

El caso es que durante los 10 años que estuve trabajando en ella, tuve dos hijos y me dediqué de pleno al trabajo y a la crianza; esto segundo mucho más agotador, tanto mental como físicamente. Cuando el segundo de mis hijos cumplió los 3 añitos, entré en una pequeña depresión que me hizo replantearme qué era lo que me hacía sentirme vacía, a pesar de vivir la más bella de las vidas posibles. Tras algunas noches de insomnio, no sólo por la demanda del, aún, bebé, sino por los desvelos de mi mente y, tras alguna llantina bajo el agua ardiente de la ducha, rincón de auto confidencias, caí en la cuenta de que lo que mi mente inquieta, artística y nerviosa necesitaba era volver a retomar la práctica artística, sentir la creatividad por mis venas, adormecidas por la rutina.

Pero ¿por dónde empezar? Las telarañas de mi propia inventiva campaban por doquier; las telarañas de la economía familiar y el espacio en el que habitaba nuestro clan, no daban para esculturas grandilocuentes y costosas. ¿Qué tenía a mano?, ¿con qué, de una manera humilde y algo esquelética, podría empezar? ¡“Et voilà”!, papel, revistas, periódicos, tijeras y pegamento. El collage apareció en mi vida. Y, éste, será nuestro nexo de unión; te lo explico.

En mayo de 2018 se inauguraba, en el IVAM, la exposición “A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)”, una exposición que se mostraría hasta septiembre de ese mismo año.

Casualidades del destino, si es que crees en él... yo de momento lo tengo en la sala de espera de mis “fes”, mi amiga y artista Rosa Ripoll (de la que deberías ver sus cuadros: unas obras que hablan de lo cotidiano, de lo bonito, de lo amable; que cuentan eso efímero que no dejar escapar como arena entre los dedos; que susurran escenas y paisajes de cuento, pero un cuento sin monstruos, brujos o sustos, más bien un cuento donde bailantes árboles y violetas azules disputan el juego del protagonismo en el plano; donde a poco que prestes atención, veladuras trabajadas con la más absoluta exquisitez, te cantan el fluir de un río) me mandaba una foto de unas obras que acababa de ver en el IVAM. Sabiendo ella de mi práctica collagista, estas obras le recordaban a mi trabajo y me las enviaba a sabiendas de que me encantarían.

Y así, se hizo la MAGIA. La magia de querer saber de tu obra, de tu vida, de ti...

Espero que estés bien,

Ta mando un fuerte abrazo,

Esperanza



Querida Amparo,

Aquí estoy de nuevo.

A veces esto de la investigación resulta tan frustrante...

Intento encajar una biografía, la tuya, que se me escapa entre los dedos como arena de playa; intento bucear en las profundidades de la deep web y me desespero al toparme con la indiferencia de la historia ante las mujeres que han formado parte de ella en el mundo del arte.

No quisiera yo desmerecer a ningún artista con pantalones varoniles pero, ¿dónde estáis todas esas artistas que lejos de la mediocridad estuvisteis a la altura de los movimientos, a la altura del resto de compañeros?, ¿quién puso vuestro trabajo a la cola del montón de papeles sobre la mesa?

Pienso en Maria Blanchard, en Manuela Ballester, en Gerda Taro, en Margaret Keane, en Lee Miller y en todas esas artistas que no aparecen en los libros, que firmaron bajo seudónimos masculinos por miedo al menosprecio y el cuestionamiento público. En tu caso he de decirte que, tu hija Natalia, ha realizado un enorme esfuerzo por darle voz y lugar a tu trabajo, pero, porque hay un pero, la Fundación de la familia lleva el nombre de tu marido, Eugenio Granell.

Y yo me pregunto, te pregunto, esta mañana lluviosa, ¿fue, ciertamente, una elección personal la de quedar relegada a un segundo plano?...

Espero que estés bien,

Ta mando un fuerte abrazo,

Esperanza

Querida Amparo,

Según cuenta Natalia, empezaste a cortar y pegar papeles con los artículos y escritos que de tu marido, Eugenio, encontrabas en publicaciones y críticas varias, para, más tarde, ya en la Universidad Puerto Rico, desarrollar una serie de obras, a 4 manos, en las que tú empezabas colocando mujeres ataviadas con vestidos, abrigos, guantes, sombreros y accesorios varios, incluso alguna obra de arte, que Eugenio terminaba dando el toque de color y arquitectónico.

El resultado, unas obras de enfoque didáctico para ubicar a las estudiantes de Puerto Rico sobre los dictados de la moda europea, pues planeaban un viaje cultural. No deja de sorprenderme por qué no se realizaron estos mismos collages dedicados a los estudiantes masculinos. Los dictámenes y exigencias de la moda son exclusivos de la feminidad, ¿será?

*Me resulta fascinante observar cómo, sin estudios artísticos, te resultaba tan fácil visualizar la composición, las piezas...
¿Cómo trabajarías?*

Lo que daría por poder, a través de una mirilla, observar cómo pasabas las páginas de las revistas buscando esa mujer, ese trozo de tomate, ese pilar, ese semáforo, ese avión, esa obra de arte...

Es una especie de adicción, eso del collage, ¿verdad?

*Estoy convencida que tú, al igual que yo, eras incapaz de tener en las manos una publicación, una revista, un periódico... ¡sin desear, a cada página, tener cerca unas tijeras y recopilar material!
Ciertamente, ¡el collage es un vicio!*

Espero que estés bien,

Ta mando un fuerte abrazo,

Esperanza

*Querida Amparo,
¡Hay tantas cosas sobre ti que se quedarán a la deriva...!*

Ya resultará imposible, prácticamente, averiguarlas.

Por eso como mujeres, como artistas, nuestro deber y obligación para con todas vosotras es intentar que no quedéis en el olvido, más allá de los familiares y personas más cercanas y queridas.

El Día de muertos en la tradición mejicana es una fiesta en la que se ofrecen alimentos, flores, velas, incienso... a modo de ofrenda para que las almas de los muertos encuentren el camino de regreso a sus casas para reencontrarse y asentar su memoria. Una celebración que alude a la muerte no como una ausencia, sino como una presencia viva.

La historiografía del arte, las personas que en su día decidieron qué y quién entraba dentro y qué y quienes quedaban fuera, hicieron apagón con una luz que, a las mujeres artistas, os era propia.

Entiendo las investigaciones y estudios que se realizan, que realizamos, para devolveros esa luz como un día de muertos, una celebración, una vuelta a vuestro lugar, el que os fue robado; pero hagamos del día una historia, y de muertos, una vida repleta de obras, creatividad y talento a raudales.

Observo las fotos, porque no las miro, las observo, con las que he podido hacerme.

Observo una mirada inteligente y llena de luz, a pesar de tantos pesares.

Espero poder hacer mérito de ella en toda esta, tú, historia y traerte de nuevo bajo ese foco de escenario, para hacer un poco de justicia.

Espero que estés bien,

Ta mando un fuerte abrazo,

Esperanza

Querida Amparo,

¿Qué es el collage para ti?

Seguro que estarás de acuerdo conmigo en esto: un ritual, un instante mágico, un volar lejos.

Rodear la mesa de trabajo junto a un café caliente, un soporte, tijeras y pegamento; llenarla de revistas, libros, papeles de envoltorios de regalos, incluso de caramelos, objetos encontrados...

Abrir las revistas, los periódicos, al acecho de imágenes de objetos, cosas, lugares, miradas... cual niña que busca un tesoro en tierras aún por descubrir.

Recortar un ojo y dejar una sola oreja para añadir un escarabajo y medio limón; quitarle el pico a un colibrí y añadirle hocico de oso hormiguero, cortarle las patas y sustituirlas por un bicicleta. Pareja de inseparables sobre un fondo de templo griego convertido en disco de los 80.

Pero el collage también nos ofrece la posibilidad de ser críticas, e incluso mordaces, con aquello que nos resulta incómodo o injusto, con las opresiones hacia personas de distinta raza, clase, religión o identidad; con eso que nos eriza la piel por las desigualdades, el dolor, el horror o la barbarie.

El collage es toda esa magia creativa que convierte lo imposible en la más bella, extravagante, loca, reivindicativa, divertida e inteligente de las posibilidades.

Espero que estés bien,

Ta mando un fuerte abrazo,

Esperanza

P.D. Sé que en la distancia, te veo sonreír, y asentir.

Querida Amparo,

Hoy es 8 de marzo, el Día Internacional de la Mujer, y aquí estoy escribiéndote, pensándote, estudiándote...

Porque no dejar que mujeres y artistas como tú queden en la desmemoria, también es reivindicar, también es luchar.

Espero que estés bien,

Te mando un fuerte abrazo,

Esperanza



Querida Amparo,

Reviso cuanto voy recopilando de tu biografía y cuán admirable me resulta verificar que lo tuyo era talento; un talento innato que te hacía ya no sólo sobrevivir al ambiente, más o menos hostil, sino medir meticulosamente y mutar con el entorno.

Resulta asombroso descubrir que, sin haber estudiado arte y confección, mas que los obligados deberes de alumna de la época, en la que coser, entre otras labores, era una de las facetas instructoras por antonomasia de cualquier muchacha casamentera que se apreciara, fueras capaz de elaborar el vestuario de una obra de teatro.

Resulta maravilloso averiguar que, sin haber estudiado interpretación, al llegar a Puerto Rico e imbuirte del ambiente universitario, artístico y teatral, fueras capaz de representar papeles protagonistas.

Y resulta inaudito introducirse en tus collages, porque en tus collages una debe entrar de lleno, admitiendo que no habías estudiado en ninguna escuela de arte, más que las visitas a los museos que realizabas estando interna en el Instituto Madame Lamie, en Argenteuil.

Espero que estés bien,

Ta mando un fuerte abrazo,

Esperanza

Querida Amparo,

Estos días estoy analizando minuciosamente parte de tus collages.

Cuanto más miro y observo y remiro y reobservo... me doy cuenta de que hay pocas cosas que dejases en manos del azar o la casualidad en tus obras.

Haciendo un pequeño paralelismo con otro de tus talentos, el de diseñar y crear vestuario, nos encontramos con que no hay mucho margen de error, no hay hueco para el azar en ello. Sí para la creatividad y la imaginación pero, una vez puestos en materia, la estructura y composición debe estar clara en la cabeza.

Por ello, por más vueltas que le dé al asunto de ¿es tu obra surrealista o no?, caigo siempre del lado del no.

Tu hija Natalia me comenta en una de nuestras conversaciones que “nunca hubo un propósito definido al crearlos. Cuando empezó a ponerle títulos, mi padre la ayudó y creo que se divirtieron mucho juntos en esta tarea”.

Quizá entiendo que esto ocurriera con los primeros collages de los años 50, en los que colaboráis, pero la obra que realizas después, tú sola, no es resultado de una indefinición, más bien al contrario.

Espero que estés bien,

Ta mando un fuerte abrazo,

Esperanza

Querida Amparo,

Ayer tuve la suerte de poder visitar 4 de tus collages pertenecientes a la colección del IVAM.

En las catacumbas que atesora el museo, Cristina me permitió deleitarme con “Ni tanto ni tan poco” (del que parece haber dos versiones), “U.S. Mail”, “Coffee break” e “Intermission”.

Pude apreciar la delicadeza y perfección en el recorte de las piezas y la inteligencia en la composición. Pude observar detenidamente cómo el pegado del fondo a veces deja esas burbujas que afean mis collages, pero que en tu caso me parecieron de una sutileza adorable. Quizá esto se deba a un defecto de admiradora...

El caso es que conforme iba llegando al IVAM temía que ver tus piezas físicamente me defraudaran, por esto de las expectativas, pero para nada, cumplieron con creces.

Espero que estés bien,

Te mando un fuerte abrazo,

Esperanza

Querida Amparo,

Aquí me tienes de nuevo.

Estoy realizando unos collages sobre ti, utilizando fotos tuyas; me resulta curioso ver cómo te reconozco en todas tus fotografías; cómo se me hace tan familiar tu sonrisa; cómo, incluso, tu mirada parece hablarme a mí; resulta extrañamente delicado sentir la complicidad en tus ojos.

Quizá no devenga en algo curioso ni extraño, quizá simplemente sea.

Espero que sigas bien,

Te mando un fuerte abrazo,

Esperanza.



Querida Amparo,

Conforme voy avanzando con este maravilloso trabajo sobre tu vida y tu obra, se cierne sobre mí una dicotomía extraña. Por un lado me siento cada vez más cercana a ti, a lo que te movía y te incentivaba a desarrollar tu talento y tu creatividad; conocer el periplo de tu biografía y estudiar tus obras minuciosamente me permite aprehender esa ironía, ese humor ácido, a veces incluso mordaz, esa inteligencia y esa generosidad que alude a la naturaleza, a los más desfavorecidos y a las mujeres. Pero por otro lado y, ahora que voy a enfrentarme a la parte del trabajo en el que desarrollaré una obra plástica personal interpretando obras tuyas, se apodera de mí un vértigo poderoso que, desde la cima del respeto y la admiración, me dejan petrificada, inmóvil por la responsabilidad de estar a la altura.

Seguiremos caminando, pese al temor...

Espero que sigas bien,

Te mando un fuerte abrazo,

Esperanza.



Querida Amparo,

Parece que llega el final de este maravilloso viaje juntas. Ha sido un lujo, un placer, aunque a veces frustrante, lleno de experiencias y emociones enriquecedoras, al menos para mí. Un reto que me ha hecho crecer y creer que la inclusión de la historia de las mujeres en la historiografía del arte, será una realidad. Habrá que seguir apuntalando las ruinas y continuar construyendo las historias de tantas mujeres, como tú, que se quedaron en el camino sin voz.

A poco que empaticemos (algo que se ha vuelto, hoy en día, una quimera) con tu relato, advertimos el enorme talento que, ya no solo se quedó sin voz, sino, más allá, cuántas cosas que decir tenías y quizá no llegaste a soltar por la situación de una época que no dio el suficiente valor a las mujeres, y menos a las mujeres artistas.

Espero haber realizado un trabajo del que puedas sentirte orgullosa, allá donde estés.

Espero haber realizado un trabajo que aporte un granito de arena más al desierto de la historia del arte con nombre de mujer.

Espero haber estado a la altura y, si no fuese así, al menos sabrás que cada palabra que hay escrita en esta, nuestra historia juntas, está teclada con todo el respeto y el amor que siento hacia ti.

Espero que sigas bien,

Te mando un fuerte abrazo,

Esperanza.



Los fotomontajes
Interpretando

Esperanza Durán,
Prado de ciudad,
Fotomontaje/papel, 29,7x42 cm.
2021





Detalle



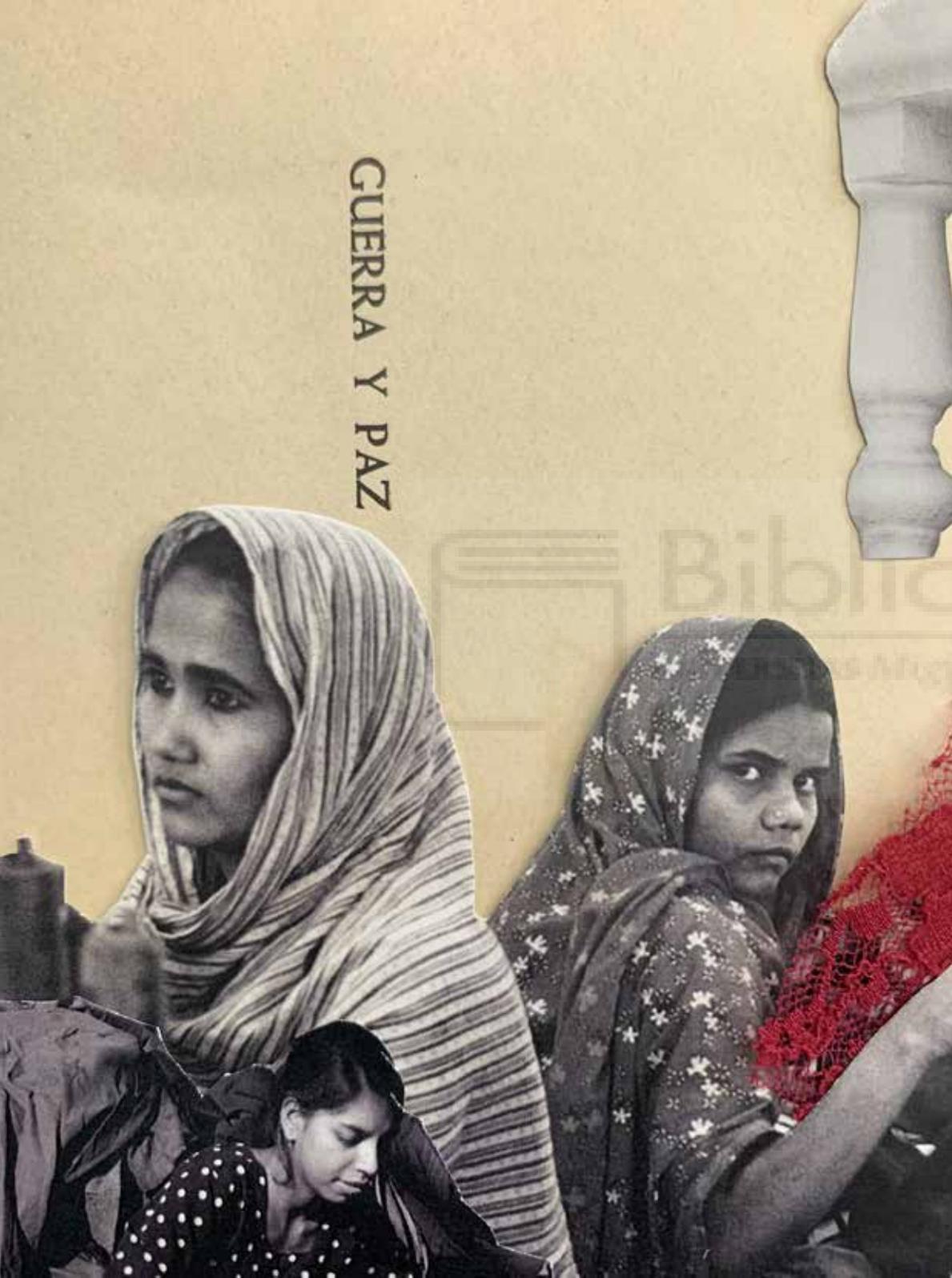
Esperanza Durán,
Toddlers and tiaras,
Fotomontaje/papel, 42x29,7 cm.





Esperanza Durán,
Guerra y Paz,
Fotomontaje/papel, 42x29,7 cm.
2021

GUERRA Y PAZ



Biblioteca
Miguel Hernández

Detalle



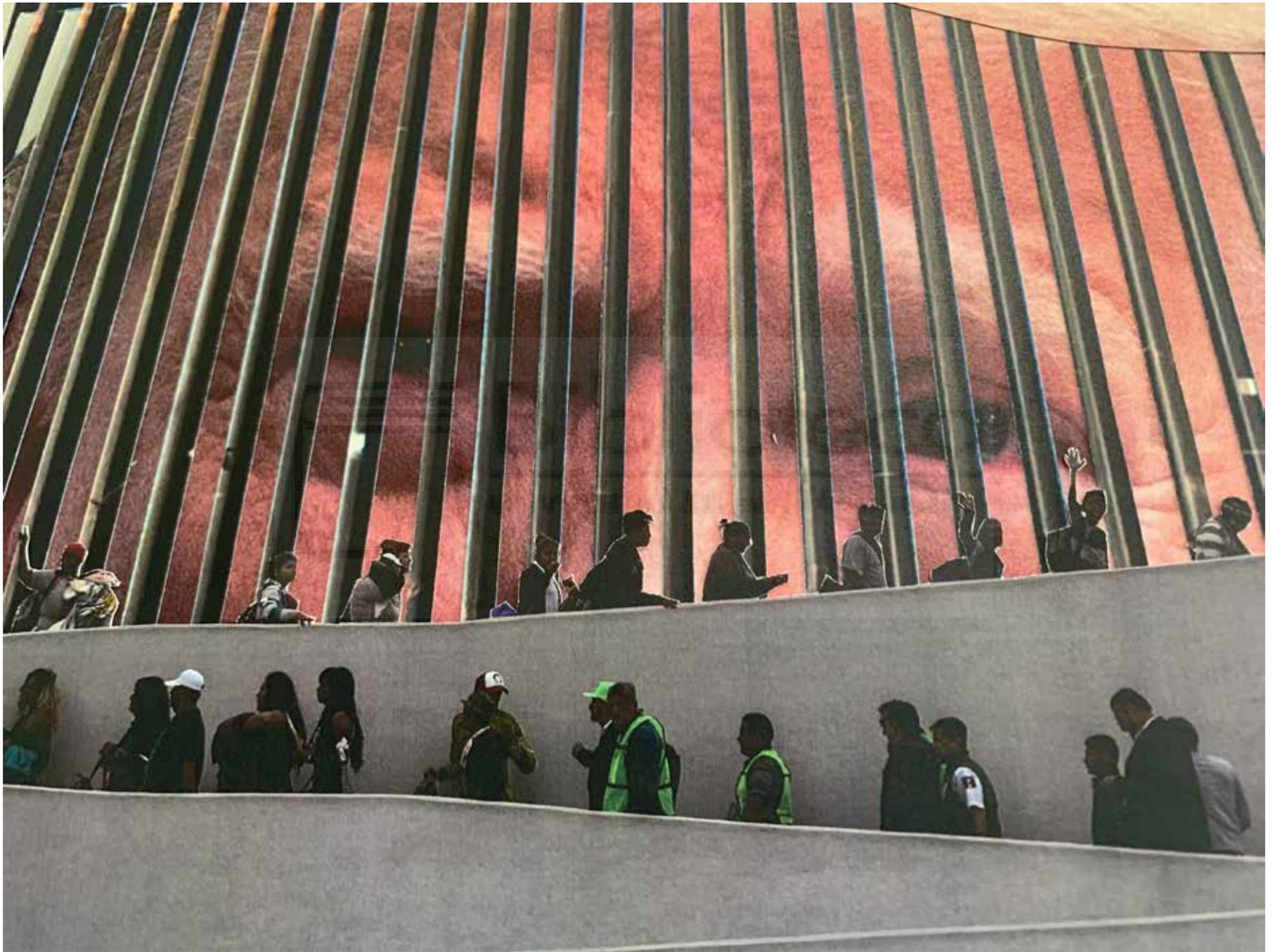
Esperanza Durán,
Rights for Women,
Fotomontaje/papel, 29,7x42 cm.



Detalle



Esperanza Durán,
Llega la caravana,
Fotomontaje/papel, 42x29,7 cm.
2021 131

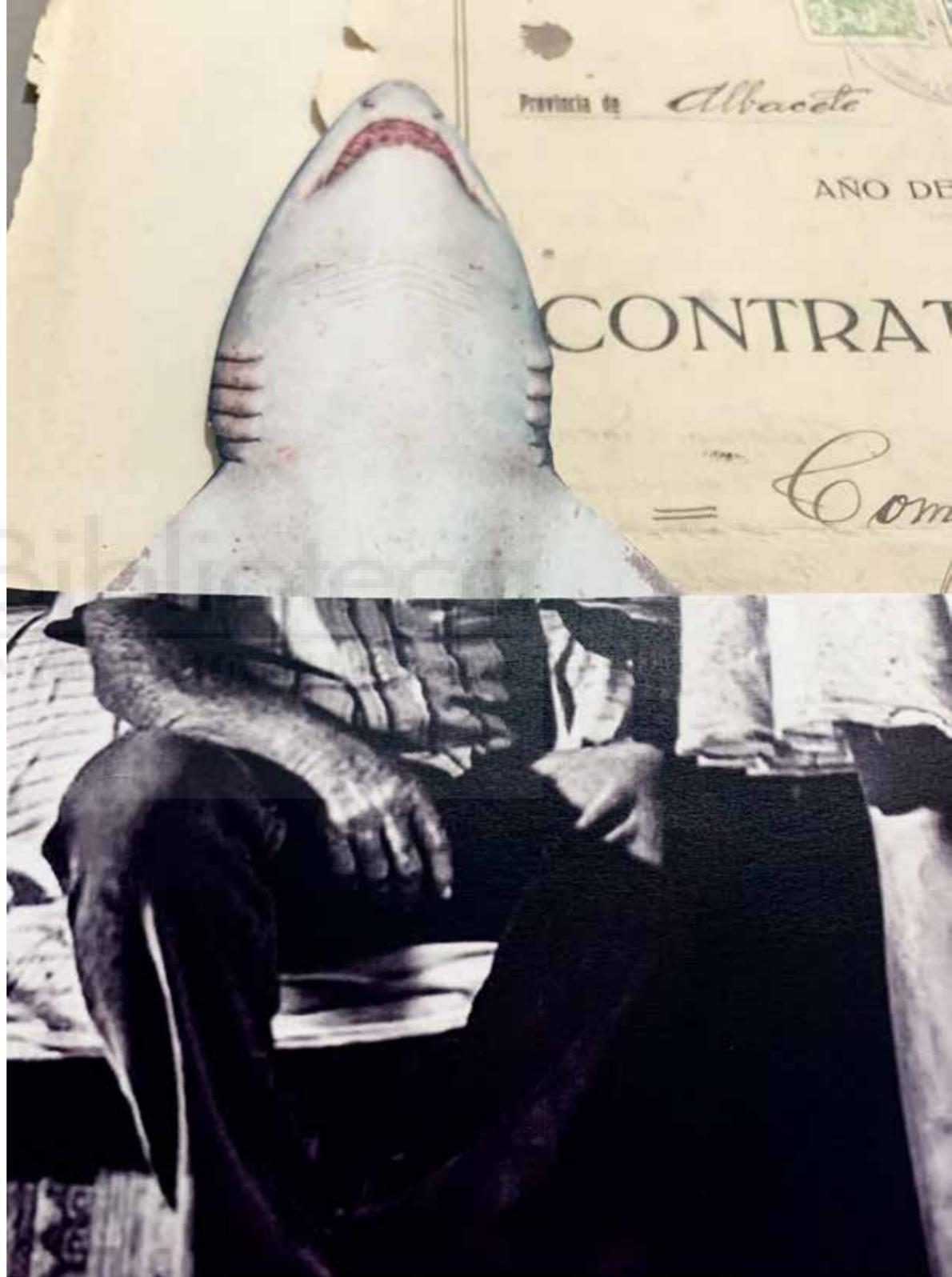


Detalle



oteca
Miguel Hernández

Esperanza Durán,
La mano del tiburón,
Fotomontaje/papel, 29,7x42 cm.



Detalle



Los fotomontajes
Amparo Segarra

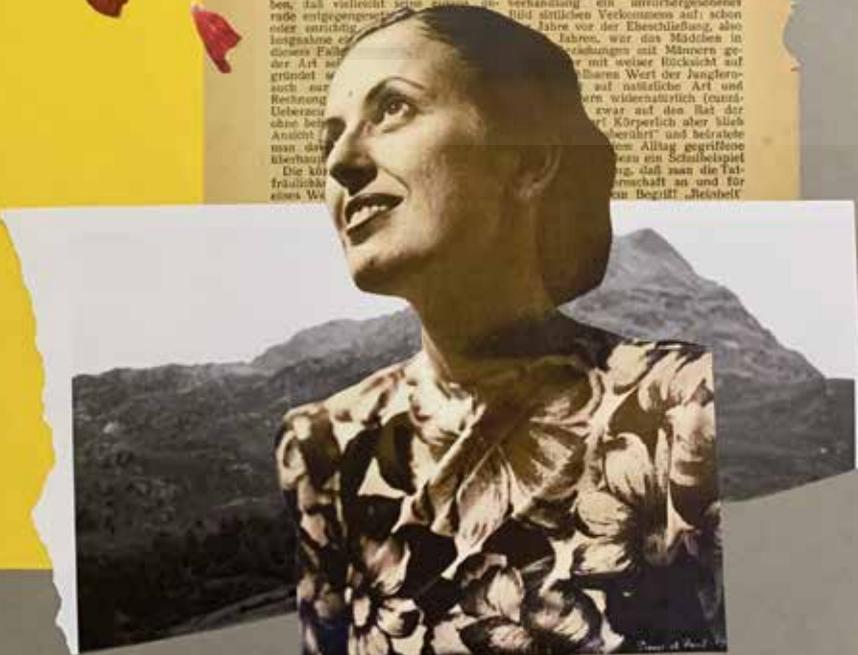
ral eine doppelte Unmoralbedeutet. Was die Frau „unmoralisch“ tauft, das konnte sie nicht gut wissen, so lang sie unfrei und unentwickelt war, sondern erst da, wo sie Herz und Hände frei bekommt und ihre Kräfte entwickeln kann, aber sich selbst zu entscheiden. Es war, gelinde gesagt, doch sehr unklar vom Stande, die Frau so unbeschädigt in Erotik, Familie und Gesellschaft zu erhalten, und heraus über ihre Unlogik, ihren Wankelmut, ihre Liederlichkeit – und Detaillosigkeit zu ransudieren! Ich möchte sehen, ob nicht jede gesunde Frau ihre Freiheit und die damit erst gewöhnliche Urteilskraft nicht in erster Linie dem Manne und der Familie so gute Krassen lassen wird – denn das ist und bleibt ihr reichstes und eigenstes Betätigungsfeld, auf dem sie sich für sich und für Alle auszuzeichnen soll und darf“.

Durán: Abt. st. Gascón-Schmucker.

Die Reinheit des Weibes

Zuallererst möchte ich ausdrücklich betonen, daß mir eine einheitliche Lösung bzw. Definierung der „wahren Reinheit“ infolge der verschiedenen Anschauungsweise der Weiblichen, beinahe würde ich sagen des einzelnen denkenden Menschen, nicht unmöglich scheint. Jedoch die folgende Anmerkung möge daher nicht als die ursprüngliche Übersetzung des Verfassers gewöhnlich werden; sondern möge sich der Fälschung hingeben, daß vielleicht seine ursprüngliche entgegenge-

setzte Unabhängigkeit zweier Ausdrücken über die man ins Klare kommen will, stelle ich mit Absicht an die Spitze meiner Ausführungen. – Was heißt also die Reinheit eines Mädchens, wenn nicht in seiner körperlichen Unberührtheit, wie es doch die Meisten – auch heute noch! – annehmen? Nun, wer läßt an den Körper denkt und das Traumbild seiner Reinheit nur in dem ersten Besitze des Weibes verkörpert sieht, der mag ja Recht haben mit der Behauptung, daß er nur eine Jungfrau lieben und ehelichen könne und wolle. Denn an der Tatsache ist nicht zu rütteln, ein Jungfrau hat wirklich noch niemand anderer vorher besessen. Doch hat ein Weib nichts Besseres, nichts Wertvolleres als seine körperliche Unberührtheit? Wie ist es denn z. B. mit jenen unzähligen „unberührten“ Mädchen bestellt, die ihrer geistigen Verfassung nach durch und durch verdorben sind und „geistlos“? Dienen der gemeinsten Art vorstehen? Die sich ihre Jungfräulichkeit nicht aus innerem Überwachen schütten, sondern bloß aus der beschwundenen Ueberzeugung, daß sie den besten Männerpartnern bedürftig, weil eben die Männer in ihrer schlaffen, selbststündigen Verfassung so große Stücke darauf hätten? Mir ist ein Fall bekannt, der auf diese Weise ein grelles Licht wirft. Einer meiner nächsten Verwandten besaß ein 19-jähriges Mädchen, das als Jungfrau in die Ehe trat. Als es dann nach einigen Jahren wegen Unfruchtbarkeit der Frau zur Scheidung kam, sollte die Gerichtsverhandlung ein unvorhergesehenes Bild stütlichen Verkommens auf, schon Jahre vor der Eheschließung, also lang Jahre vor der Eheschließung, war das Mädchen in diesem Falle in Beziehungen mit Männern getreten. – Ich bringe dies hier mit weiser Rücksicht auf den hohen Wert der Jungfräulichkeit auf natürliche Art und Weise, um nicht willkürlich (man darf zwar auf den Rat der Natur hören) „berührt“ und betrachte das Mädchen als ein Beispiel für die Reinheit, die man die Jungfräulichkeit an und für sich den Begriff „Reinheit“



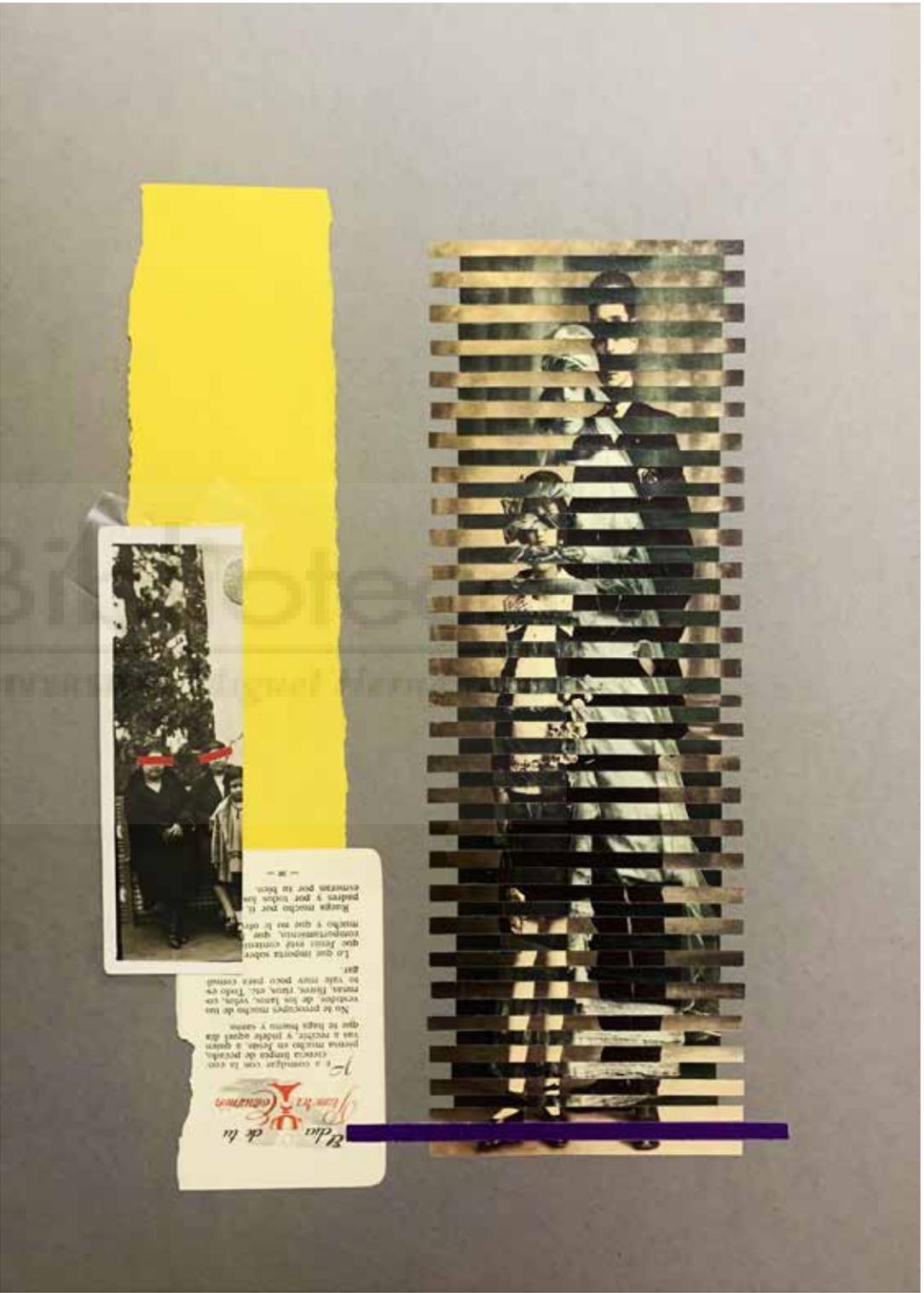
Boteca
Miguel Hernández

Esperanza Durán,
Pétalos de ideales
Fotomontaje/papel, 29,7x42 cm.
2021



Esperanza Durán,
El refugio de un abrazo
Fotomontaje/papel, 42x29,7 cm.
2021





No te preocupes mucho de las
 ventas de los años, sólo es
 una cosa, pero para el mundo
 no vale nada para el mundo
 que se haga bueno y sano.
 No te preocupes mucho de las
 ventas de los años, sólo es
 una cosa, pero para el mundo
 no vale nada para el mundo
 que se haga bueno y sano.
 No te preocupes mucho de las
 ventas de los años, sólo es
 una cosa, pero para el mundo
 no vale nada para el mundo
 que se haga bueno y sano.





A LOS NIROS
*que han de hacer su
Primera Comunión.*

¿Crees bien en lo que sig
sifica aquel gran día en
el cual habéis de recibir por pri
mera vez a Jesús Sacramentado.

Será un día de alegría, porque
es grande el beneficio que Dios
os hace.

La fiesta que se hará en la
Iglesia significa que Jesús está
contento de veros a vosotros, y
que los Ángeles, y sobre todo
vuestro Ángel Custodio, os
acompañarán en aquella solem
nidad.

El vestido nuevo representa
que vuestra alma ha de estar
adornada con la vestidura de la
gracia (Irías a comulgar con
vestido sucio)? ¡Buenos hábitos de
comulgar en pecado.

— 27 —



Esperanza Durán,
Realidades entrecruzadas, paralelismos vitales
Fotomontaje/papel (díptico), 29,7x42 cm.

Firmar la obra

(Conclusiones)



7.- Firmar la obra (Conclusiones)

A la vista queda de todo cuanto he investigado y plasmado en este trabajo que, a pesar de los difíciles momentos que le tocó vivir a Amparo Segarra Vicente, supo sacar el lado positivo de la vida y rascar en su propio talento para darle a su historia ese halo de luz y creatividad que hemos visto a lo largo todas estas páginas. Un talento que aplicó a su creación artística y a su vida cotidiana.

Se evidencia también, que a lo largo de la Historia, las mujeres han sido sujetos creadores y no simplemente objetos de creación. Las mujeres siempre han estado del lado de la creación plástica brillando con luz propia, otra historia es que, con alevosía, la historiografía del Arte tradicional y los señores que la han contado y escrito hayan tapado, con sábanas tupidas y gruesas, toda esa miríada de vidas dedicadas a la creación, en cualquiera de sus facetas, artística, literaria, cinematográfica... La sociedad y el mundo del arte no ha sido justo con las mujeres artistas y sus obras; el reconocimiento que han recogido sus coetáneos “hombres” no ha sido ni mucho menos más meritorio, sino simplemente, masculino.

Pero si algo ha dejado huella en mí, tras esta investigación, es advertir cuántas miradas brillantes, con sus correspondientes obras, se han quedado olvidadas por el camino. Duele casi pensarlo.

La mirada de Amparo Segarra es una de ellas.

Intentar rebuscar y bucear para desentramar y volver a tejer su historia no ha sido fácil. He de reconocer la gran ayuda que me han brindado desde la Fundación Eugenio Granell y la predisposición del IVAM, pero aun así, hay historias merecedoras de ser narradas y que andan sumergidas en el fondo de pozos tapados por una gran maleza.

Di casi por casualidad con la obra de Amparo Segarra e inmediatamente supe que a esa mirada debía observarla de frente y de cerca. ¡Qué suerte la mía!

La obra de Amparo habla de esa sociedad desigual en la que la mujer vive sometida, en la que las clases sociales más bajas viven oprimidas y en la que las culturas foráneas son maltratadas y aniquiladas por desmerecer el respeto del hombre blanco. Unas obras comprometidas que danzan con la crítica social, el humor, la mordacidad y una inteligencia hermosísima.

Pero la obra de Amparo Segarra no ha sido valorada; ha sido tratada como obra de “aficionada” por el hecho de ser mujer. Amparo vivió, como su hija Natalia apuntó, a la sombra de su marido Eugenio Granell. Él sí recibió coronas de laurel. Pero, ¿habría sido Amparo más reconocida si hubiese sido un hombre? Rotundamente sí. Y no es este, como hemos visto, el único caso en el que, parejas de artistas formadas por un hombre y una mujer, resulta ser él el elegido por la historiografía del Arte.

Y si rastrear la vida de Amparo Segarra y su obra ha sido un regalo, más aún ha sido poder sumergirme en su obra para realizar la mía propia.

Si he de ser sincera, ya que estamos y hemos llegado hasta aquí, he de decir que me aterraba enfrentarme a versionar las obras de Amparo Segarra; quizá por aquello de las expectativas y por esto de no desmerecer su obra. En un principio intenté eso, versionar, y el resultado apenas alcanzaba a pasable. Isabel Tejada me guió hasta llevarme donde más cómoda me siento y donde Amparo estaba ubicada, en la crítica ácida, en la ironía, en la mordacidad... y en lugar de versionar, interpreté; y así me sentí más yo y, por tanto, el resultado mejoró considerablemente.

En mi creación plástica, ya sea a través del collage o el fotomontaje, de la fotografía o de la instalación, no pretendo perseguir la estética simplemente, considero que el arte y las mujeres artistas debemos posicionarnos. En prácticamente toda mi obra plástica lo hago. Así que, estaba, por fin, en mi salsa.

Los fotomontajes en los que le hago un homenaje a la mujer, Amparo Segarra, surgieron casi sin pensar. Sabiéndome casi de memoria su biografía, habiendo empatizado con las posibles emociones vividas, trabajar con su figura, su mirada, sus momentos, me llevó a realizar una obra sutil y delicada, pero siempre posicionada.

Por todo esto, sirva este trabajo para hacer memoria, para hacer justicia y para dejar constancia de una artista cuya creación plástica merece ser reconocida por la Historia del Arte.

Gracias Amparo Segarra por esta lección.



Bibliografía



8. Bibliografía

- Alonso Chouza, A.M., (2015), *Max Ernst. Novelas collage*, Grado en Historia del Arte, P. 18. Recuperado de: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1363/Max+Ernst;+novelas+collage.pdf?sequence=1>
- Anaya, V., (4 septiembre, 2014), *Wangechi Mutu, ensamblaje de elementos a través del femmage*, Wiriko. Artes y culturas africanas, Recuperado de: <https://www.wiriko.org/artes-visuales/wangechi-mutu/>
- Andrés, T., (2015), *Recorrer la biografía de Amparo Segarra*, La piedra de Sísifo, Recuperado de: <https://lapiedradesisifo.com/2015/05/05/recorrer-la-geografia-de-amparo-segarra/>
- Autor desconocido, (2003), *El arte de Barbara Kruger*, Barbara Kruger, Recuperado de: <http://www.barbarakruger.com/link-tous.shtml>
- Blanco Martínez, R., (2005), “Inventar la vida. La tarea de Amparo Segarra”, en *El odre de Agar*, Ed. Edymion, p. 123-128.
- Bonet, J.M., (com.) (2019), 1939. *Exilio republicano español*, Madrid, Ministerio de Justicia, Recuperado de: <http://ateneorepublicanodelasrozas.es/wp-content/uploads/2020/02/1939-Exilio-republicano-espanol-catalogo.pdf>
- Borja-Villel, M., Peiró, R. (com), (2009), *Nancy Spero. Disidanzas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2008-006-dossier-es.pdf>
- Breton, A., (2001), *Manifiestos del surrealismo*, Ed. Argonauta. Recuperado de: <https://static1.squarespace.com/static/556f539fe4b0c8c104205021/t/57f400293e00be286e59cf10/1475608661976/Andr%C3%A9+Breton-Primer+Manifiesto+del+surrealismo+2.pdf>
- Calvo, C., (2012), *Curriculum resumido*, Carmen Calvo, Recuperado de: <http://www.carmencalvo.es>
- Carrasco, M., (21 febrero, 2019), *Ira Lombardía: “Deberíamos la historia del arte respecto al género”*, ABC de Sevilla, Recuperado de: https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-lombardia-deberiamos-revisar-historia-arte-respecto-genero-201902210925_noticia.html

Cobo, D., (septiembre 2015), *Rescatando la Historia: la educación de las mujeres en España en los últimos dos siglos. Notas de una investigación empírica a través de entrevistas en profundidad*, [Tesis de Maestría, Universidad de Cantabria], Recuperado de: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/7785/CoboGutierrezDavid.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Combalía, V., (2012), “Amparo Granell”, en *2012 Centenario Eugenio Granell*. Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, p. 99-109.

Consuelo Naranjo, C., Luque, M. D. & Robatto, M., (coords.), (2011), “Capítulo 5: el arte en otro retorno de los galeones. Los artistas del exilio español de 1939 en Puerto Rico”, en *El eterno retorno: exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*, Ed. Doce Calles. P. 185, ISBN 10: 8497441257/ISBN 13: 9788497441254.

Cuesta, M., (2020), *Humor absurdo: una constelación del disparate en España*, Móstoles, CA2M.

De Golferichs, A., (5 abril, 2013), *Entrevista a Eulàlia Grau*, camilayelarte, Recuperado de: <http://www.camilayelarte.org/2013/04/entrevista-eulalia-grau.html>

Editorial Anagrama, (s.f.), *Míralo de esta manera. Justin Cartwright*, Recuperado de: https://www.anagrama-ed.es/libro/panorama-de-narrativas/miralo-de-esta-manera/9788433911995/PN_279

Elizegui, R., (2019), *Collage firmado por mujeres. 50 artistas contemporáneas*, Promopress Editions.

Espinoza, D., (5 agosto, 2019), *Martha Rosler: El feminismo tiene que reinventarse cada cierto tiempo*, La Tercera, Recuperado de: <https://www.latercera.com/culto/2019/08/05/martha-rosler-fotografa-feminismo/>

Fernández Segarra, N. (com.), (2000), *Collages de Amparo Segarra*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell.

Fernández Segarra, N., (2 julio, 2015 – 6 marzo, 2016), *Amparo Segarra. Aracne*, Folleto de exposición, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.

Fernández Segarra, N., (12 marzo – 21 junio, 2015), *Amparo Segarra. La creadora*, Folleto de exposición, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.

Fernández Segarra, N., (2019), *Homenaje a Amparo Segarra. Retratos de compañeros en el exilio y otros*, Fundación Eugenio Granell.

Foley, D., (3 abril, 2020), *Una entrevista con Anita Steckel, una controvertida artista feminista, que utilizó la erótica para desafiar y burlarse del patriarcado*, The last bohemians, Recuperado de: <http://lastbohemians.blogspot.com/2016/04/an-interview-with-anita-steckel.html>

Fonseca Gusiñer, J., J., (2005/12), *Ángela García. Misses y labores*, Ángela García, Recuperado de: <http://www.angela-garcia.com/mises.html>

Franco, C., (1996), *El juego de los espejos: colección surrealista*. Fundación Eugenio Granell, Ed. Ayuntamiento de Pamplona.

Gaitán Salinas, C., (2019), *Las artistas del exilio republicano español: el refugio latinoamericano*, Ed. Cátedra.

García de Carpi, L., (2005), *La imagen de la mujer en la obra de Eugenio Granell*, Fundación Provincial “Rafael Boti”, Diputación de Córdoba.

Garsán, C., (15 noviembre, 2020), *El pop feminista de Ángela García Codoñer se lleva el premio Alfons Roig*, Valencia Plaza, Recuperado de: <https://valenciaplaza.com/el-pop-feminista-de-angela-garcia-codoner-se-lleva-el-premio-alfons-roig>

Gràffika, (9 febrero, 2015), *Grete Stern y sus fotomontajes comprometidos con el feminismo*, Gràffika, Recuperado de: <https://graffica.info/grete-stern/>

Grandas, T., (2013), *Eulàlia Grau. Nunca he pintado ángeles dorados*, Macba, Recuperado de: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/eulalia-grau-nunca-he-pintado-angeles-dorados>

Granell, E., (2018), *Coincidencias. Poesía completa*, Madrid, Edición de Óscar Ayala, Huerga & Fierro editores/Poesía.

Granell, E., (s.f.), *Fundación Eugenio Granell. La Fundación*, Recuperado de: <https://www.fundacion-granell.gal/la-fundacion/>

Grau, E., (2020), *Biografía corta*, Eulàlia Grau, Recuperado de: <https://cdn.website-editor.net/4524bd39317e4f33bf8a-034121cb24c9/files/uploaded/CV%2520EXPLICATIU.pdf>

Guigon, E. & Sebbag, G., (8 abril – 28 mayo, 2010), *Los Granell de André Breton. Sueños de amistad*, Galería Guillermo de Osma, p. 9, Recuperado de: <https://www.philosophieetsurrealisme.fr/wp-content/uploads/2015/10/pdf-Los-Granell-de-An-dr%C3%A9-Breton.pdf>

Kerr, M., (2004), *Transformaciones extremas de Wangechi Mutu*, AK Interactive, Art On Paper, Vol.8, No. 6, julio / agosto de 2004, Recuperado de: https://www.saatchigallery.com/artist/wangechi_mutu

La mirada del mamut, (5 mayo, 2015), *Grete Stern. Feminismo y fotomontajes*, La mirada del mamut. Maneras de mirar, Recuperado de: <https://lamiradadelmamut.com/2015/05/05/grete-stern-feminismo-y-fotomontajes>

Langston, I., (16 agosto, 2012), *Cortar y pegar: obras de Franz West y Martha Rosler*, Moma, Recuperado de: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/16/cut-and-paste-works-by-franz-west-and-martha-rosler/

La Torre, A. (com.), (2014), *Carmen Calvo. Todas las sombras que el ojo acepta*, Madrid, Centro de Arte Tomás y Valiente, Recuperado de: http://www.carmencalvo.es/catalogos/Carmen_Calvo-Todas_Sombras.pdf

La Torre, A. (com.), (2013), *Carmen Calvo. Anónimo e impropio*, Barcelona, Galería Alejandro Sales, Recuperado de: <http://www.carmencalvo.es/catalogos/Anonimo%20e%20impropio.pdf>

Lombardía, I., (2020), *Neo dioses e hipermitos*, Ira Lombardía, Recuperado de: <https://www.iralombardia.com/neo-gods-hyper-myths>

Lopo, M. (2006), “Amparo Segarra. Alén dos Pireneos”, en *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, n° 11, p. 141-151.

Melanie, (25 diciembre, 2013), *Badass Lady CReatives [en la historia]: Varvara Stepanova*, designworklife, Recuperado de: <http://designworklife.com/2013/12/25/ladies-in-history-varvara-stepanova/>

Ministerio de Educación y Formación Profesional, “La enseñanza profesional de la mujer en Francia”, en *Revista de Educación-Información extranjera*, Curso 1958-59, Vol. XXXIII, N° 95, P. 74, Recuperado de: <http://www.educacionyfp.gob.es/revista-de-educacion/dam/jcr:faced417-5c64-4435-9014-a94924209b65/1959re95informacionextranjera-pdf.pdf>

Museo Nacional Thyssen-Bornesmez, (s.f.), *Max Ernst. Brühl, 1891- París, 1976*, Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/ernst-max>

Navarro Santos, M. (com.), (2007), *Los sueños del durmiente: encuentros con el foto-collage de Juan Ismael*, Tenerife, Obra Social de Caja Canarias.

Nochlin, L., (1971), *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, Recuperado de: <https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>

Noticia en profundidad sobre las artes, (2000), *Miriam Schapiro: obras sobre papel, una retrospectiva de treinta años*, World Wide Art Resources, Recuperado de: <https://www.absolutearts.com/artsnews/2000/04/26/26890.html>

Pérez, S., (2016), *Artistas españoles exiliados en el Caribe: el caso de la República Dominicana y Vela Zanetti*, [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, p.157, Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38212/1/T37422.pdf>

Pinillos, L., (2021), *Hannah Höch*, Woman Art House, Recuperado de: <https://womanarthouse.com/2021/01/23/hannah-hoch/>

Quílez India, M., (2018/20), *Barbara Kruger*, Diseñadoras gráficas, Recuperado de: <https://www.disenadorasgraficas.com/archivo/barbara-kruger/>

Ramírez Muñoz, M.A., (2020), *Desnudo e identidad en la obra de Anita Steckel y Joan Semmel*, Trabajo Fin de Máster, Universidad Oberta de Catalunya, Recuperado de: <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/109566/6/mramirezmuTFM0120memoria.pdf>

Rodón, F. & Trullenque, E., (com.), (1989), *El collage surrealista en España*, Teruel, Museo Provincial de Teruel: Diputación Provincial de Teruel.

Rosler, M., (2019), *La dominación y lo cotidiano. Ensayos y guiones*, Ed. Consonni

Saatchi Gallery, *Wangechi Mutu*, Saatchi Gallery, Recuperado de: https://www.saatchigallery.com/artist/wangechi_mutu

Sánchez Oms, M., (2012), *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, [Tesis doctoral], Universidad de Zaragoza, Extraído de: <https://zaguan.unizar.es/record/9894/files/TESIS-2012-130.pdf>

Segarra, A., (1993), “La guerra civil ha terminado”, en *Nuevas Raíces: testimonios de mujeres españolas en el exilio*, Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevas-raices-testimonios-de-mujeres-espanolas-en-el-exilio--0/html/ff70dc16-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_31_

Sosa Sánchez, R., (10 noviembre 2008), “Mujeres del surrealismo, sus vínculos personales y su exclusión del movimiento”, en *Revista Unam Digital Universitaria*, Vol. 9, nº 11, ISSN: 1067-6079. Extraído de: <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art91/art91.pdf>

Tejeda, I & Folch, M., J. (com.), (2018), *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas. 1929-1980*, Valencia, IVAM.

Trinidad, E., (17 julio, 2018), *La casa y las artistas*, emmatrinidad, Recuperado de: <https://emmatrinidad.wordpress.com/2018/07/17/la-casa-y-las-artistas/>

Turner, JK., (28 octubre, 2020), *Redefiniendo la negrura: Nichole Washington*, The undefeated, Recuperado de: <https://theundefeated.com/features/black-artist-series-redefining-blackness-nichole-washington/>

Valente, F., (15 febrero 2018), *Sonia Navarro: “Las mujeres artistas tenemos menos visibilidad que los hombres en el mundo del arte”*, ABC, Recuperado de: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sonia-navarro-mujeres-artistas-tenemos-menos-visibilidad-hombres-mundo-arte-201802150140_noticia.html

Varó R., (2020), *Remedios Varó: Nota biográfica*, Remedios-Varó, Recuperado de: <https://www.remedios-varo.com>

Veguez, R., (2019), “Capítulo 7: Francisco García Lorca (1955-1963)”, en *En las montañas de Vermont. Los exiliados en la escuela de Middlebury College (1937/1963)*, Recuperado de: <https://schoolofspanish.middcreate.net/centenario/libro/index>

Villaverde Solar, D., (2019), “Mujer, guerra y arte: simbolismo en los collages de Amparo Segarra”, en *Millars espai i historia*, nº47, Universitat Jaume I, Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3801>

Washington, N., (2020), *Nichole Washington. Artista visual*, Nichole Washington, Recuperado de: <http://nicholewashington.com/about>

Wright, S., (s.f.), *Declaración del artista. El viaje de aquí para allá. Mi recuerdo del futuro*, Suzanne Wright Studio, Recuperado de: <http://www.suzannewrightstudio.com/bio>

Zabalbeascoa, A., (17 abril, 2021), *Soledad Sevilla: Me veían como una amateur porque era madre*, El País, Recuperado de: <https://elpais.com/eps/2021-04-17/soledad-sevilla-otros-artistas-me-veian-como-una-amateur-porque-era-una-madre-rodada-de-ninos.html>

Videos

A.D., [Office of Community Engagement], (2 septiembre, 2020), *2020 Suzanne Wright Artist Talk*, [Archivo de vídeo], Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=G8Bkdqi__-w

Hauchard, L. & Viand, A., [Fisheye Le Mag], (10 noviembre, 2020), *Elles X París Photo: Ira Lombardia*, [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=20KjmVmrOOQ>

Hoy es arte, [hoyesarte], (2 enero, 2014), *Entrevista a Carmen Calvo: “Si pierdes la ilusión estás muerta”*, [Archivo de vídeo], Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=-t8M9cUhGvM&feature=emb_imp_woyt

ICARM, (18 febrero, 2020), *Entrevista a Sonia Navarro por su exposición “Lindes, Camino memoria”*, [Archivo de vídeo], Recuperado de: <https://www.laopiniondemurcia.es/videos/cultura/2020/02/18/entrevista-sonia-navarro-exposicion-lindes-33940693.html>

IVAM, [GVA Ivam], (2016), *Caso estudio Grete Stern en el Ivam*, [Archivo de vídeo], Youtube, <https://youtu.be/gxF0Ftk1e-hs>

The Met, [The Met], (s.f.), *Women and the Critical Eye- A Conversation with the Artist Wangechi Mutu*, [Archivo de vídeo], Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=TMUFl__m1KI

Rtve, (11 abril, 2013), “La aventura del saber. Exposición de Eulàlia Grau”, en *La aventura del saber* , [Archivo de vídeo], Recuperado de: <https://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-exposicion-eulalia-grau/1759354/>

Sosa, I., (2018), *Woman as Protagonist The Art of Nancy Spero 1993*, [vídeo], Recuperado de: <https://vimeo.com/240664739>





Recortes de una vida.

Amparo Segarra Vicente