



CIRILO POPOVICI

J. Francés

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Juana Francés nace en Alicante y empieza por estudiar la carrera de piano en la que se diploma como profesora. Al mismo tiempo se dedica a la pintura cursando la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

En 1951 hace su primera aparición como pintora exponiendo en Madrid. Es su época figurativa que corresponde a una serie de manifestaciones tanto personales de las que cabe citar la del Ateneo de Madrid de 1951 y colectivas como la de la Bienal de Venecia de 1954. Luego, abandona la figuración para abordar la abstracción informal utilizando, también, los nuevos materiales, como arena, bitumes, plásticos, etc. Obras de esta última factura son expuestas en una personal celebrada en el Ateneo de Madrid,

14146

14.146

J. F. 2015

CIRILO POPOVICI

*Profesor de la
Universidad de Madrid.*

*Miembro de la Asociación
Internacional
de Crítica de Arte*



**DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL**

J. Ferrer

R-40-256



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

Depósito Legal: BI-156-1976

ISBN: 84-369-0470-2

Impreso en España.

VIDA

No es muy frecuente que alguien que se prepare para ser concertista, llegue a ser pintor profesional. Este es el caso de Juana Francés. En efecto, desde muy niña —a los siete años— empieza el estudio del piano y ello no para jugar como hacen los niños que se despiertan con un piano en su casa, o como las chicas cuya madre les quiere dar una educación de «salón» para añadirla a la respectiva dote, sino a base de unas siete horas diarias de Clementi y con profesora que no le admite ni una nota falsa. Luego vienen Chopin, Rachmaninov y Beethoven que son sus preferidos. Por fin, llega al Conservatorio al que absuelve con el título oficial de «Profesora de piano». No le faltaban condiciones musicales y virtuosísticas a la joven Juana Francés para lanzarse a los podiums de las salas de conciertos. Pero, mientras tanto, sucedían unas cosas bastante extrañas.

En los ratos libres que le dejaba la música, nuestra pianista gustaba de manejar un lápiz con el cual hacía diversos dibujos. Era, por así decirlo, un violín de Ingres, pero al revés. Era, cierto, un entretenimiento, pero era también algo más que eso. Lo curioso es que esta niña jamás dibujaba según su fantasía, que es —como se sabe— lo propio del dibujo infantil. Ella se dedicaba a copiar, sobre todo, fotografías, con la mayor exactitud posible, lo que suponía ya una especie de programación formal que es el primer eslabón de alguien que lleva dentro el arte plástico.

Así, que habrá que extrañarse menos al saber que terminado el Conservatorio, nuestra futura artista optó por matricularse en la Escuela de San Fernando de Madrid. Y allá tuvo que empezar de nuevo, empezar de cero, una nueva y nada cómoda ni fácil carrera. Esta vez, la de pintora. Correcto es decir la de artista plástica, pues como se verá luego, no gastó mucho pincel y tampoco virtió ríos de óleo.

Lo que Juana Francés recuerda con más satisfacción de su estancia en la Escuela —en la que termina con Matrícula de Honor— son las clases de Adsuara y, sobre todo, del insigne Maestro Vázquez Díaz. Juana Francés, es cierto, no muestra una excesiva admiración para la enseñanza académica, pero tampoco ostenta un desprecio por sistema, a lo mejor la considera como un mal necesario, y nada más. Lo que le pareció más positivo, más que toda la enseñanza recibida, ha sido el ambiente juvenil, la fogosidad y las ilusiones que se forjaban en la Escuela.

Ha sido allí donde la artista, todavía en cascarón, recibe su primer «shock» de pintura libre, revolucionaria, eso es, **auténtica**, y que han sido los Impresionistas franceses. Eso prueba que, en ciertas ocasiones, el Impresionismo puede funcionar como vanguardia y ello es explicable si pensamos que la mayor fractura histórica de la pintura la produjo precisamente el Impresionismo, que desbarató todo lo que se hizo por espacio de cuatro siglos. Es así como Juana Francés comprende mejor a «La Lechera» de Goya y a otras cosas más, que veremos a su debido tiempo, pero de las cuales conviene citar su **inconformismo** que, ya lo sabemos, es, antes que nada, una estructura mental.

De este ámbito bullicioso hacían parte, entre otros, Manuel Conde (que también iba a trocar el pincel por la pluma de la poesía), Agustín Ubeda, César Manrique, Farreras, Mampaso, Pistolesi o Perales, gente ahora más que conocida en el ámbito nacional y también internacional del arte.

Respecto del inconformismo de aquella generación, no deja de ser aleccionadora la pequeña revolución que armaron al haber descolgado aquellos jóvenes a los venerables cuadros que ornaban las paredes de la Escuela para sustituirlos con los suyos propios. Así, protestaban contra la prohibición de celebrar, en la misma Escuela, una mostra colectiva de sus obras, a las que la oficialidad **las** consideraba como demasiado «atrevidas». Estábamos en el año 1950. Pero ese «gaudeamus igitur» tuvo que acabar y cada uno de sus héroes a enfrentarse con su Destino. El de Juana Francés

ha sido, por lo pronto, una beca que le concedió el Gobierno Francés para París. Así que ahora podemos apuntar hacia la primera salida de nuestra pintora a aquella ciudad (pues habrá luego otras más).

¿Quién no es el artista —joven o viejo— que no quede deslumbrado ante el «espectáculo» que es París? Allí Juana Francés encuentra a sus Impresionistas en «carne y hueso» en las salas del «Jeu De Pomme» y los contempla una y otra vez verificando así sus reacciones escolares, pero ya a otro nivel. Sin embargo, he aquí un dato curioso pero nada inexplicable: es que a pesar de la admiración que profesaba a los Impresionistas nunca en su trayectoria (hasta el momento) se han podido detectar conatos impresionistas o posimpresionistas. En el trasfondo de su universo plástico había como una reacción que —tal como veremos más tarde— la empujaba hacia otros procesos más bien anti-impresionistas. Con ello nuestra artista hace una figura muy aparte dentro de su generación.

Pero en París sucede también otro acontecimiento, pues allí —en el Louvre— descubre otra de sus grandes pasiones artísticas, a los primitivos italianos Paolo Ucello, Pierro de la Francesca o Mantegna, cuyo «constructivismo» no deja de influir en su obra posterior, pues en ella siempre está presente un contrapunto entre un impulso anárquico, rebelde, innovador y un caparazón ordenador, racional y equilibrado.

A su vuelta de París —estancia demasiado corta— nuestra pintora empieza su trabajo y expone por vez primera en una colectiva (1951).

Al reunir algunas obras se decide, después de muchas vacilaciones —debido a sus excesivos escrúpulos—, a tomar una decisión «heroica» y hace su «estreno» con una personal en la galería «Xagra» de Madrid. De aquella época he podido ver un cuadro que representa un taller de pintura y sobre el cual tendré la ocasión de informar más tarde.

Sigue un período en el cual la artista expone en diversas colectivas y personales de las que se hará mención también en el curso del presente trabajo. Mencionaré tan sólo la exposición en la Galería «Biosca» (1953). Sobre este período la artista no está muy dispuesta a hacer confesiones, pero lo cierto es que no deja de trabajar. El resultado de ese trabajo aparece en 1956 en otra exposición que celebra en el «Ateneo» de Madrid. De esta muestra nos queda el testimonio de una obra verdaderamente excepcional, cuyo tema es una mujer que se tapa la boca con la mano y que lleva por título «Silencio».

De entre los visitantes —algo más asiduos— de esta exposición estaba también un escultor recién llegado de Montevideo. Se trataba del hoy famosísimo Pablo Serrano. Ese encuentro va a ser decisivo en su vida, me confiesa la artista (y tanto, pues es hoy su mujer). Desde ese momento para el biógrafo de Juana Francés se le presenta un nada cómodo problema. ¿Cómo eludir, abstraer, «depurar» esa biografía de la permanente presencia del escultor Serrano? Ello complica el trabajo, pero a mí me parece que toda biografía escrita sobre esta artista, debería ser completada con otra de Pablo Serrano (y, por supuesto, al revés). Lo que

es seguro, es que pocas veces se ha dado en la historia del arte español tan total fusión por parte de una pareja de artistas y que a pesar de esa compenetración, se hayan quedado cada uno con su identidad propia, insoslayable e indiscutible. Más de una idea pictórica o escultórica habrá salida de esta ósmosis estética, de esta convivencia que constituye la más auténtica ecología de un espacio artístico.

Estando yo en París, en la primavera de 1956, el crítico Moreno Galván me presenta un día a un hombre rojizo de pelo y barba (cortados a lo Van Gogh y apellidado Pablo Serrano) el cual —a instancia del crítico— me enseña unas reproducciones de algunas obras tuyas de grandiosa arquitectura, lo que daba una idea, desde el primer momento, de quién era el hombre. Nos quedamos de volver a vernos pero ni rastro de ellos. Más tarde me enteré de que esperaban a Juana Francés que debía llegar de Madrid, para dar juntos una vuelta por Europa, y, efectivamente, así lo hicieron. De los recuerdos artísticos de esta gira, la pintora me cuenta que se quedó sobre todo con Vermeer de Delft, que según ella —opinión que me parece más que acertada— es el más grande pintor del mundo, y el retablo de Grunewald de Colmar. El viaje se termina por Italia, que será siempre la gran Escuela **viva** del Arte.

Ha sido mucho más tarde cuando conocí personalmente a Juana Francés (el tono personal de este escrito es indispensable: yo soy un biógrafo, por así decirlo, **de visu**, pues de muchas cosas que se contarán aquí soy presencial). Entonces ella había cambiado comple-

tamente de estilo adhiriéndose al abstracto aformal en su más agudo registro que es el que, prescindiendo de los últimos residuos de la pintura al óleo, emplea en dosis masivas lo que se ha dado en llamar los nuevos materiales. (Sin embargo quiero puntualizar que esos materiales no eran tan nuevos y sabido es que los cubistas, los dadistas y los futuristas empleaban papeles o arenas, pero ello a título de collages accesorios y no como materia base y exclusiva, como es el caso de dicho aformalismo).

No creo inútil reproducir aquí la explicación que me dio Juana Francés, respecto de la transformación de su manera de obrar que es también una manera de ser.

El año 1953, marca el principio de un giro radical en el arte español. Se trata del famoso «Curso de Arte Abstracto», en Santander y dirigido por José L. Fernández del Amo, a la sazón Director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. El revuelo que ha despertado aquel acontecimiento —con todas sus polémicas— transgredió los límites de las aulas y contribuyó de un modo decisivo a la creación de un nuevo estado de conciencia en las jóvenes generaciones de artistas españoles. Lo que es extraño— o tal vez no tanto— era el nivel recesivo del arte que se elaboraba en España y cuya programación quería ser moderna pero no llegaba a ser más que modernista (seudomoderna). Las diversas «escuelas» con tales pretensiones que afloran por doquier —y sobre todo en Madrid y Barcelona— ofrecen en este sentido testimonios harto convincentes.



Creo que ha sido este clima que despertó una reacción —que no iba en contra del arte español convencional— entre la juventud artística española y hubiese sido imposible que un temperamento tan inquieto y sensible como es el de Juana Francés se quede al margen de ese nuevo contexto estético. Como me decía la misma artista, se estaba esperando que sucediese algo en el arte de aquí.

Es cierto que el proceso figurativo que preocupaba a nuestra artista le encontraba nuevas soluciones y muchas no faltas de ingenio, pero —como dice ella— no se trataba de mejorar, sino de cambiar, de buscar otros parámetros para su estética. Pero, aparte de un irreversible desgaste iconográfico, se apoderó de ella una especie de hastío que le producía la técnica de que usaba: la pintura al óleo. Pensaba que ya estaban bien los 500 años desde que la inventaron los hermanos Van Eyck. Lo que Juana Francés anhelaba era experimentar otros materiales. Y se le ocurrió una idea de las más inverosímiles que puedan pasar por la cabeza de un pintor. Pero hay que ir por partes.

Juana Francés demostró siempre una viva curiosidad para la naturaleza y ello no tanto por las formas y las materias que la integran. Por eso, y por haber nacido al mar, era normal que el agua y la arena le interesaran más. Y entonces se preguntó: ¿por qué no pintar no la playa (que es agua y la arena juntas) sino con arena? Ahora bien, esta arena marítima tiene un grano demasiado homogéneo y por ello monótono. No obstante, habría que experimentar la arena, pero no ésta. Es entonces cuando se le ocurrió buscar en los arenales del río lo

que ella necesitaba. Nuestra pintora, después de contemplarlos mucho, se dio cuenta de que aquéllos ofrecían una infinita variedad de formas, de tamaño (de grano) y de matices dentro de su general gama áurea. Era, por así decirlo, un material «ya pintado». Tan sólo hacía falta trasladarlo sobre la tela. Pero ahora se suscita el gran problema del «cómo».

* * *

Como ya dije, ha sido en aquella época cuando conocí a Juana Francés y precisamente en una exposición que celebraba Pablo Serrano en Madrid. Desde entonces fuimos casi inseparables junto con mi mujer la pintora María Droc, así que escribir su biografía a partir de ese momento es, en cierto modo, como escribir mi autobiografía. Ello supone en cierto modo un riesgo, el que comporta todo acto autobiográfico, es decir, en primer lugar, un corte de perspectiva, pero en cambio supone la gran ventaja del testimonio directo.

Nuestra vida, la de «los Serrano» y de «los Popovici» ha sido una auténtica bohemia (y lo digo a pesar de la caducidad y el romanticismo de esa palabra), pues no de otro modo podría llamarse aquella pobreza dorada de ilusiones. Juana Francés tenía entonces un taller en un piso sito en la calle de Orellana, donde estaba nuestro «cuartel general», pues allí se ventilaba y se pasaba por la criba toda la problemática del arte y con mayor predilección la del abstracto. Parecía que el arte era el único lenguaje que sabíamos hablar. A nuestro cuarteto se asociaban alguna vez también otros ar-

tistas: pintores, escultores o poetas que aumentaban aún más la temperatura dialéctica del momento.

* * *

Así pasó el tiempo. Hasta que, por fin, en 1959, Juana Francés se decide a exponer su producción en el Ateneo de Madrid. Yo fui encargado con la confección del catálogo. Al leer hoy lo que escribí hace quince años me doy cuenta de que, lo que evoluciona no es sólo el artista, sino también el crítico. Yo los veía entonces como desconectados de su «ecología», o sea, como a algo autosuficiente, cuando en realidad la obra de arte responde a un sinfín de connotaciones, a un proceso interior, y que luego se formaliza en algo sin aparente relación con sus antecedentes, «objetivos».

Tengo que abrir un paréntesis y retroceder a 1957, cuando Juana Francés es admitida en el grupo «El Paso» entonces en vía de formación y cuando expone en esta calidad en la Galería Buchholz de Madrid, que fue la primera salida pública de dicho grupo.

A pesar de su cambio radical hacia lo abstracto, nuestra artista acusa más tarde una cierta oscilación, pues se perciben en su obra unas ligeras insinuaciones paisajísticas, que ella misma confirma, titulando tales obras como «paisajes de España». Lo cierto es que en la obra de Juana Francés siempre se ha podido detectar un ritmo pendular entre lo real y lo irreal, como también zonas anfibia y simultáneas entre estas modalidades.

No es éste el lugar para la estadística de las participaciones colectivas de Juana Francés, tanto en España como en el extranjero, pero recomiendo al lector que eche un vistazo en los anexos de este libro para convencerse del excepcional papel representado por la obra de nuestra artista. Pondré de relieve tan sólo sus brillantes participaciones en los máximos certámenes a nivel mundial y que son las Bienales de Venecia y de Sao Paulo.

Sin embargo, Juana Francés, lejos de detenerse en sus búsquedas y a pesar de haber conseguido éxitos tan personales como han sido, por ejemplo, los de su fase abstracta, siguió sin interrupción y siempre atenta a los más nuevos indicios de cambio que acusaba el arte, hasta llegar a su última iconografía (la del ántropos) y que tanto impacto produjo, sobre todo en la muestra que presentó en el mes de mayo de 1974 en Madrid, con la cual se pone punto final a este breve e incompleto trabajo cuya única pretensión es ofrecer una imagen de la personalidad y de la obra de esta eximia artista, definitivamente incorporada en la historia del arte español y no sólo de éste. Ello no quiere decir que Juana Francés haya dicho su última palabra y tocará a otros seguir y consignar su futura trayectoria artística.

PREFERENCIAS

En sus frecuentes vaivenes por el mundo Juana Francés ha podido, no sólo conocer, sino familiarizarse con la obra de los más señalados intérpretes de este tiempo. Pero como ha sido enviada con bastante frecuencia (ver el curriculum) a la Bienal de Venecia ha sido allá donde esta información adquirió mayor densidad.

Las preferencias de un artista no significan siempre una suscripción a un determinado doctrinarismo estético, pero sí suponen una curiosidad y una abertura que pueden constituir, más que nada, ciertas connotaciones respecto de su propia obra o si se quiere una cierta ecología. En este sentido podría aducir en un ejemplo que conozco personalmente y que es el del gran pintor surrealista Víctor Brauner que profesaba un verdadero culto a Zurbarán (¿será tal vez una «coincidentia oppositorum»?).

De entre los artistas que más la impresionaron han sido el italiano Burri el gran inventor de los «Nuevos materiales», desde sus arpilleras o sus simples telas «manchadas», hasta sus «cuadros» metálicos. No menor impresión le han producido el popart de Rauschenberg por lo ingenioso de sus collages, los dramáticos y potentes «signos gráficos» de un Kline, el «expresionismo sulfúreo» de un De Kooning. Asimismo me recuerda la obra de un Dine o de un Rosenquist. En lo que respecta al hiperrealismo tan en boga hoy, Juana Francés me confiesa que ése no le «toca» en absoluto, pues, según ella, no es más que una reedición pretenciosa del viejo realismo-académico-fotográfico. En fin de cuentas todos esos elementos referenciales constituyen un «test» sobre la estructura mental de nuestra artista y que bien puede explicar algunas —por lo menos— facetas de su arte. Para abundar aún más en este «test» quisiera mencionar aquí el fuerte impacto que le produjo la Exposición Antológica del Dadaísmo en el Museo de Arte Moderno de París (1967) y donde quedó literalmente sobrecogida, por las obras de un Marcel Duchamp, Man Ray, Hans Arp, pero sobre todo de Schwitters que es su preferido, y ello no sólo por su plástica, sino también por su poesía. Juana Francés me afirmó que el dadismo es el gran manantial del vanguardismo de hoy, desde «l'arte povera» hasta el arte conceptual. Sin embargo, quisiera apuntar aquí una observación suya respecto de esta corriente y observación donde se revela su agudo sentido crítico, cuando me dijo textualmente: «Es curioso cómo la doctrina del anti-arte del da-

dismo significaba en su tiempo una negación radical de todo arte posible y que, en cambio, sus prolongaciones actuales estén consideradas como arte auténtico».

Las preferencias de nuestra pintora van también hacia el viejo futurismo del cual ella se queda con la «pintura metafísica», de Giorgio de Chirico, el cual —añade ella— se volvió tan inesperadamente un defensor del arte convencional, al que profesa ahora, y un acérrimo del actual vanguardismo que, en definitiva, representa una idéntica actitud revolucionaria pero del siglo XXI. Tampoco pasa por alto al surrealismo del cual se queda con Magritte.

Por razones muy comprensibles de delicadeza, la pintora no me quiere señalar sus preferencias de entre los artistas españoles actuales. Sin embargo, a este propósito me lanza el nombre de Goya. (Aunque no fuera más que una paradoja no me parece muy descaminada, sobre todo si miramos a los pretendidos vanguardistas que nos circundan).

PINTORA DE SU TIERRA

El nivel de la pintura de Juana Francés ha suscitado hacía ya tiempo el interés de la crítica internacional. En este sentido es sintomático que críticos y ensayistas de la solvencia de un Marchiori, Restany o Lassaigue —me atengo por ahora a los extranjeros— le hayan dedicado páginas tanto más encomiásticas, cuanto que es conocida su parquedad laudatoria. No tengo la intención de abundar en estas páginas, pero sí quiero atenerme a una cuestión en que éstos coinciden y que constituye todavía un terreno polémico a saber, la estructura «racial», del arte.

Pero antes quisiera apuntar que Juana Francés, según su propia confesión, jamás se ha planteado el problema de realizar **ex profeso** un arte español castizo, pues lo que le interesaba, era decir que sus programaciones no incidían en tal dimensión racial. Tampoco esta

vez cederé a la tentación de hacer un inciso personal en tal problemática, sino me limitaré a relatar objetivamente opiniones sobre la materia, o sea sobre ese casticismo de nuestra artista que por venir de gente foránea pueden ostentar una valoración que, a lo mejor, escape a los nativos que por los árboles no vean el bosque. Así, pues, y a título de documentación, ahí van las digresiones de los susodichos críticos.

Dice a este respecto Marchiori que uno se siente inclinado a situar estas obras en un ambiente cultural y humano de carácter español, según un esquema más bien literario que atribuye a España aspectos sádico-místicos en una perspectiva de antigua crueldad, de forma que la ermita del místico se parezca, a fin de cuentas, a la celda húmeda del condenado a prisión. En las composiciones de Juana Francés la normalidad cotidiana se tiñe también de una atmósfera inquietante en la que actúan, suavemente transformados, los elementos de una tradición a menudo inhumana en su regla inflexible o su afortunada anarquía. El hidalgo que recorría a lo largo de imprevistas etapas, itinerarios de sabia locura de un mundo creado en una perspectiva exclusivamente fantástica.

Es una mujer de su tierra —comenta a su vez Pierre Restany— y su tierra es española. Es una mujer de su pueblo, y ese pueblo tiene los pies sobre la tierra, más aún, ese pueblo está enraizado en su tierra como las cepas de vino en las entrañas del viñedo. Por la geografía, la historia, la sensibilidad, el español está fijado, enraizado a España: éste es el sello mismo de su modernismo. Evidentemente, el

español del siglo XVI era conquistador o místico. Muy a menudo las dos cosas. El español del siglo XX está clavado, crucificado a su pedazo de Europa: sólo su cultura lo salva del aislamiento y de su introversión.

En cuanto a Lassaigne su predilección se centra en torno al universo humano de Juana Francés, cuando nos habla de ese mundo de extrañas criaturas fijadas con la precisión del entomólogo en los alvéolos de una colmena y que se comunican entre sí por algún insólito teléfono. Sus rodajes de robots —sigue el crítico francés— prestados al reino animal o industrial toman una resonancia humana triste y desolada, imágenes de la vida presente, de la inexplicable soledad de los seres. Pues —concluye Lassaigne—, como los homúnculos de los alquimistas, esos seres hechos de materiales y de muelles anónimos ostentan todas las etiquetas de la condición humana. Sufren, piensan, esperan, nos preguntan.

FIGURA

La primera fase de la pintura de Juana Francés se atiene a una figuración —seres y cosas— realizada en una materia densa, espatulada y generalmente en gamas grises con algún destello que otro de color vivo. Puede señalarse de esta época un cuadro que representa un taller de pintura, pero lo que interesa más es por una razón formal, pues allí se perciben unos rectángulos (las telas que pintan los protagonistas de dicho taller) y que en la evolución ulterior de la artista constituirán uno de sus repertorios formales más utilizados.

Siguiendo esa fase (por cierto muy breve) Juana Francés aborda casi de golpe un estilo que bien podría insertarse dentro de la gran corriente (histórica) y cuya actualidad —bajo sus distintas facetas— sigue vigente todavía hoy.

No es mi intención de explicar ahora las razones de la gran

corriente de sobra conocida que es el expresionismo. Me refiero al expresionismo histórico, esto es, el alemán de los finales del siglo pasado. Sin embargo, se hace preciso señalar que él de Juana Francés se caracteriza por su particularidad, pues bien puede decirse que se trata de un expresionismo al revés. En efecto, la nota dominante del histórico es su «estilo» gesticulante, exacerbado, estridente y sobre todo grotesco. Es un estilo centrífugo donde los personajes —que son el tema de preferencia de Juana Francés— parecen dislocarse de sus parámetros lógicos. En cambio los personajes de Juana Francés —y hasta los objetos— que operan una especie de trasmutación anímica ostentan un movimiento de introspección, de quietud, de ensimismamiento. Sus ademanes son reverenciales, recogidos, sacralizados en cierto modo. Ningún grotesco. (Por eso a ese expresionismo puede añadirse el adjetivo de **hierático**). Están como a la espera de algo imposible, o irrealizable y de aquí su increíble tensión. Están más allá de lo real. Por eso yo llamaría esta fase de Juana Francés como a un expresionismo hierático. Así el personaje con los brazos cruzados, o la mujer sentada con dos niños a su lado, y cuya mirada parece traspasarnos. O bien, el «retrato de la madre» con su cara y ojos cerrados, o por fin el «retrato» de aquella mujer con la mano en la boca, verdadera pieza antológica.

Aquí, en este expresionismo hierático, la materia se fluidifica, la espátula deja el lugar al pincel y los cromatismos se ensombrecen hasta cobrar un acento fúnebre, como los violetas o negros profundos que contornan a los

personajes como si fuesen de Rouault pero algo más sutil.

Una parte de la estética actual (p. ej. un Moles), al enjuiciar la obra de arte hablan de dos clases: unas que ostentan una información o un mensaje estético —o sea, formal— y otras uno de tipo semántico.

De acuerdo con esta teoría parece ser que el expresionismo de Juana Francés hace converger estos dos mensajes ofreciendo así una obra completa, puesto que —como se ha podido ver— se trata de un proceso semántico cuya formalización es altamente estética.

ABSTRACCION

La segunda fase de la abstracción aformal se puede caracterizar, también, por una innovación que supone el abandono de la pintura de caballete —ingrediente que la tenía todavía atada a la gran tradición pictórica— y por el uso de otros materiales. Es cierto que también con anterioridad se han utilizado materiales heterogéneos y extraños al óleo —como los collages— sobre todo en papel como se dio especialmente en el cubismo. Sin embargo, a pesar de ello, nunca su empleo ha llegado a universalizarse, tal como se hizo en esta fase de la nueva pintura aformal. En España, su uso tuvo las más insospechadas aplicaciones: así, las telas metálicas de Rivera, la arpillera de Millares, la madera «tratada» de Lucio Muñoz, el cuero repujado de Martín de Vidales, el cemento de María Droc, etc. A Juana Francés y por las razones ya señaladas le «to-

có» la arena, mezclada con ínfimas piedrecitas. Esta vez los nuevos materiales no funcionan como meros ingredientes auxiliares, sino que, o bien cobran una total autonomía, o bien se comportan como soporte de un determinado proceso gráfico. Este último es el caso de nuestra artista.

En ese juego dialéctico se puede verificar una «oscilación del gusto» estético que hace prácticamente imposible postular una estructura inmovible del arte. Hablar de materiales nobles o, por el contrario, de materiales «vulgares», es prueba de un total desfase y falta de sensibilidad, no sólo histórica sino, también, estética, lo que es más grave aún. Es por lo que no hay que extrañarse de si, aun hoy día, los «arenals» de Juana Francés pueden inscribirse dentro de una axiología de primerísima actualidad, máxime si pensamos que «lo feo» es el epicentro de la nueva vanguardia.

* * *

Ahora, sobre la geografía de las telas de Juana Francés empieza el desarrollo de un proceso gráfico donde la necesidad y el azar quedan en una perpetua pugna. Aquí en la artista opera otro cambio. En efecto, el azar lo constituye el complejo gestual que por lo imprevisto y lo sorprendente que ostenta, nos sumiría en la mayor perplejidad. Y, sin embargo, se percibe allí un esfuerzo significativo, o sea, una semántica que supone una nueva exigencia informativa y comunicante.

Todo eso viene a cuento de la opinión muy difundida de que lo gestual no es más que un

puro automatismo, algo así como una primera articulación del lenguaje y ello en el sentido de que los colores, las manchas, las palabras, los sonidos deben ser portadores y no transmisores de significados (ver en este sentido la teoría de Max Bense en su **Aesthetische Information**, pág. 63). Sin embargo, los distintos elementos plásticos pueden funcionar no sólo como meras señales, sino como auténticos **signos** que corresponden a una determinada semiótica; así, una simple línea, por sus posibilidades gráficas (recta, curva, en zig-zag, continua, interrumpida, o en sus infinitas posibilidades combinatorias), constituye un auténtico lenguaje —contrariamente de lo que pueda pensar un Bense a este propósito—, portadora de más de un significado. Claro, no se trata de denotar aquí realidades externas, segmentos del mundo óptico —lo mismo sucede, **mutatis mutandis**, en la música—, sino de unas realidades, esta vez de orden interno, o sea «estados de ánimo», que no por su falta de iconicidad podrían ser considerados incomunicables.

* * *

Es, pues, de toda evidencia que esos cuadros de Juana Francés donde la acción, ya «tachista», ya lineal (o bien en sus combinaciones), despide una aguda tensión emocional. En efecto, las grandes masas bituminosas que se superponen sobre los fondos donde la arena emerge como una luz dorada en infinitas vibraciones, ofrecen el grandioso e inquietante espectáculo de la incesante irrupción de los

estados anímicos de la artista y que chocan con la quietud del fondo. Es como si estas masas quisieran envolver, apresar y reducir a añicos los arenales que, sin embargo, quedan inmovibles ante ese gigantesco ataque, ante esa gigantomaquia.

* * *

En cada hombre laten unos impulsos pánicos, dionisiacos y que se rebelan contra toda estabilidad por perfecta que sea. Más aún, son tanto más desgarrados, cuanto más perfección haya en lo que se debe dislocar. Lo que Juana Francés quiere comunicar, es decir, manifestar por su mensaje, es la bipolaridad de su alma. La lectura de estas obras no deja, pues, duda respecto de la existencia de un tal mensaje y confirma la precedente premisa de la posibilidad informativa y comunicativa de esos cuadros.

EL HOMBRE EN LA CIUDAD

He hablado ya de la ambigüedad que se percibe a través de la trayectoria de Juana Francés, entre su intencionalidad iconográfica y la abstracción. Llega un momento al que considero crucial para esta trayectoria y en el que nuestra pintora acusa una inclinación categórica hacia la figuración. Esta vez, su semiótica será de índole antropocéntrica. No es la primera vez cuando le sucede eso, pues como hemos ya visto también en su época expresionista estaba preocupada intensamente por el problema del ser humano. Pero entonces se trataba más bien del hombre visto dentro de unas connotaciones generales menos específicas. Ahora el hombre está expresamente denotado y ello dentro de unas características diferenciales, es decir (no del hombre en general), sino del «hombre de la ciudad».

Lo que sucede es que Juana Francés no podría haberse quedado al margen de la nueva filosofía —diría yo la nueva sociodinámica— que empezaba a agitar al ultrasensible mundo del arte y es por ello porque asistimos a la aparición de un vasto repertorio que ella pone en circulación, simbolizado por lo que con tanto acierto ella denomina al ciudadano dentro de su contexto social.

Me parece no sólo justo, sino también útil, ofrecer la versión de la misma artista sobre un tema tan provocativo, versión que ostenta la calidad de un gran mensaje que ella dirige al espectador. «...He pretendido simbolizar la realidad que rodea al hombre en la ciudad actual. Esta ciudad que él ha creado con orgullo, pero que está siendo su desgracia. El hombre —añade ella— es arrollado por las mismas fuerzas que él ha creado. Se siente el Dios de la ciudad, pero también su víctima. Está envuelto en un mecanismo de vértigo febril».

Comentando sus propios personajes dice que éstos le parecen como implacables e inmovibles. Pero ello no es todo, puesto que la artista no se limita tan sólo a una «descripción» del individuo, sino que intenta una representación del ámbito social «de nuestra sociedad» en donde todo está archivado, numerado, clasificado. No deja de ser sintomática la diagnosis que Juana Francés aplica a este contexto antropológico que para ella supone una auténtica transformación del hombre en una cosa, o sea su cosificación.

EL ANTROPOS

Si —como es sabido— la primera revolución en la trayectoria de Juana Francés ha sido el abandono de la figuración para abordar la abstracción, bien podría considerarse como otra revolución —pero al revés— su paso de lo abstracto a lo figurativo. Pero, para darse cuenta del significado actual de esta terminología, es preciso, en el caso de nuestra artista, cotejar sus antiguas iconografías con las que está realizando ahora.

No voy a incidir en la dialéctica que supone el enfrentamiento entre esas dos grandes corrientes artísticas, sino que me limitaré a señalar tan sólo que esta dialéctica no debe entenderse a niveles axiológicos, sino puramente morfológicos (estructurales). Lo que sucede es que los actuales movimientos del arte, o mantienen abierta la dicotomía existente, o bien prescinden pura y simplemente de ella, tal como se da en

el caso del arte conceptual, meditativo, ambiental, «arte povera», etc., que ni siquiera se consideran arte en el sentido tradicional del vocablo, o bien, finalmente, operan diversas integraciones entre ambas, como se da, con ciertas particularidades específicas, en la obra de Juana Francés.

Por otra parte, cabe recordar que tanto la abstracción como la figuración actuales son radicalmente distintas de las corrientes históricas que responden a tal etimología. Desde ese punto de vista, y como queda dicho, la antigua iconografía de Juana Francés emplea un lenguaje absolutamente distinto del actual.

Siguiendo su línea evolutiva, llega un momento en que se hace perceptible una brusca interrupción, un hiato, en que la imagen abstracta entra en crisis: es paradójica, anfibia, real e irreal al mismo tiempo. La formalización del proceso se queda como suspendida, pero no deja de entreverse su intención de saltar de un mundo a otro. Kandinsky, en su famoso libro «De lo espiritual en el arte», indica este salto con la famosa fórmula del «passage de la ligne», que para él era el de lo real a lo irreal, esto es, de la figuración a la abstracción. Lo mismo sucede con la obra de Juana Francés, aunque, como ya dije, al revés. Es precisamente este salto el que yo señalo como indicativo de una revolución. Consecuencia inmediata: el proceso que se operaba desde dentro hacia fuera cambia bruscamente de dirección. Hasta ahora la imagen se resolvía en función de tensiones internas; ahora sucede lo contrario, lo individual se objetiviza. El men-

saje que informaba sobre una situación interna, ahora nos informa sobre una situación externa.

EL HECHO SOCIAL

Esta, por así llamarla, «nueva objetividad» de nuestra artista se traduce en una programación de índole social. Respecto a ello, no me parece inútil, aunque se ventilen cosas ya conocidas, recordar que el arte está hoy totalmente sumergido —como todas las actividades del espíritu— en un ámbito social en el que se desenvuelve cada vez con más asiduidad, aunque existan corrientes que a primera vista puedan ostentar estéticas distintas y hasta contradictorias, cuestión que intentaré aclarar más adelante. No es menos cierto que lo que llamamos lo social haya sido desde siempre una coordenada sobre la cual se ha desplazado con mucha frecuencia el arte, pero, repito, nunca como hoy ha llegado a niveles tan elevados.

La preocupación del productor de arte, como la de todo productor intelectual, se proyecta en el hecho social y su gravitación se centra en la condición humana como punto referencial de máxima tensión.

Esta tensión opera su actualización en la obra de Juana Francés mediante la acción de un mensaje que indica un máximo cociente informativo. La informática actual nos enseña a este propósito, y en cuanto norma general, que cuanto más información y menos redundancia lleva el mensaje, tanto más eficaz será su impacto sobre el destinatario. Ello debido, más que a nada, a lo inesperado, a lo sorprendente y hasta a lo inverosímil de su carga informa-

tiva. Así se explica por qué un preludio de Bach lleve más información que uno de Chopin y por qué un árbol» de Mondrian más información que uno de Corot.

En lo que respecta a la articulación sintáctica del mensaje, o dicho de otro modo a la formalización del proceso, es lógico que Juana Francés eche mano de sus experiencias anteriores, y ello, como se ha dicho, por la transposición de la imagen abstracta en una figurativa. En esta reversibilidad se pueden registrar diversas fases.

Efectivamente, aun en su época abstracta —hacia su final—, la obra acusa en su ambivalencia (ya aludida) la integración de unos collages heterogéneos cuyo repertorio consiste en diversos materiales de derribo, como trozos de madera, de botellas rotas, de ladrillos, etc. Es posible que tales materiales, por su «condición mundana», ofrezcan a las respectivas obras una primera intención objetivante, pero ello a un nivel más bien subliminal. Es como una especie de inserción de un espacio real en el espacio irreal de la tela. Al mismo tiempo, se percibe una congelación del gesto, cuyo «aformalismo» tiende a contraerse en un movimiento circular, u ovoide, pero todavía sin una característica definida. Por otro lado, en la materia en que se «mueve» la grafía están ya las protoformas de sus últimas representaciones.

El momento siguiente es ya decisivo, pues el proceso ideológico encuentra su formalización iconográfica a nivel del mensaje cuyo contenido informativo se perfila en la constitución de un ser todavía en estado larvario, pero ya inscrito en el «código genético» que supone

esta fase del proceso en que, al lado de los materiales de derribo ya aludidos, se alinea un vasto repertorio de objetos. Ese ser se presenta como una forma cefaloide sostenida por un par de pedúnculos provistos, con frecuencia, de dos ruedecillas. (El rotópedo nos sugiere —y no tan vagamente— la famosa metáfora platónica de que el hombre es «un carro sostenido por dos ruedas»). Yo lo llamo el ANTROPOS. De su debida identificación se hace responsable el aludido repertorio de objetos que le sirven como materia anatómica. A todas luces, se trata de objetos desfuncionalizados, pero que se refuncionalizan según una operación que veremos a renglón seguido.

En efecto, es preciso apuntar, ante todo, que si a nivel icónico ese ántropos se realizara con los signos convencionales de la pintura o del dibujo, al faltar o al quedarse muy reducido el factor sorpresa, la información que podría traernos quedaría limitada a un puro efecto ilustrativo y, por su evidente redundancia, con escaso valor informativo. En cambio, esa iconografía a base del repertorio de signos que introduce la artista para su construcción, es tan extravagante, absurda e improbable, que el impacto sobre el espectador es totalmente coercitivo. No podemos llegar a otra conclusión cuando nos fijamos en la misma estructura del repertorio y, sobre todo, en su discontinuidad, pues sabido es que la discontinuidad implica las más agudas dificultades para conseguir las síntesis perceptivas, de acuerdo con nuestra **Gestalt**.

La estadística de dicha programación es sumamente heterogénea: bombillas, enchufes, con-

densadores de radio, materiales de pequeña relojería, objetos de óptica, amén de un sinnúmero de objetos de difícil identificación. Todo ese repertorio está distribuido con el mayor acierto y la máxima variedad, de modo que nunca se repite de un ántropos al otro. Es obvio que todas estas cosas de derribo, una vez sacadas de su lugar de origen, encuentran una nueva función: dejan de ser enchufes eléctricos o condensadores de radio, para convertirse en ojos y orejas. Lo que para la estética tradicional es una «profanación» para la de hoy es una necesidad.

Quisiera señalar otro hecho respecto al homínido: salta a la vista que se trata de un ser que, aun dentro de sus rasgos terratológicos, deja trascender un irresistible susto, una angustia existencial, una trágica premonición. Esta es la tesis de la artista, y a eso colabora tanto la materia grumosa, áspera, opaca, a base de tonalidades grisáceas, como el repertorio del desgaste. En la consecución de sus fines los medios de Juana Francés no tienen fallo.

EL HOMBRE DE LA CIUDAD

Para Juana Francés, ese rotópedo es el hombre-ciudadano, el «hombre de la ciudad» tal como ella lo señala. Sin embargo, en la estructura del mensaje, la ciudad se nos revela, no como una mera localización topográfica y arbitraria, sino como el complemento dialéctico del ántropos. Se trata de una ciudad atáxica, fantasmal, de donde ha desaparecido cualquier rastro vital. Allí todas las edificaciones convergen hacia una plaza vacía donde el único

morador es el ántropos, quien, como el Beranger de Ionesco, está esperando lo inexorable. Esta soledad absoluta del escenario es simbólica, pues representa precisamente la soledad del «hombre en la ciudad». La pintora recurre a una ficción para hacer potenciar al máximo una realidad.

Es cierto que, en muchas de sus obras, aparecen varios de esos individuos. Sin embargo, cada uno está rigurosamente compartimentado y aislado de los demás por unos obstáculos abismales. La artista ha trazado alrededor de cada uno unos marcos rigurosamente definidos por su rigidez. La escenografía es sumamente esquemática y en ella se erigen unas especies de paralelepípedos con evidente función referencial. Para reforzar aún más esta idea de aislamiento, Juana Francés crea en el espacio bidimensional de la tela una profundidad tridimensional pseudo-real. El ambiente cromático del escenario está realizado en tonalidades oscuras, sombrías, con contrapuntos de un amarillo sulfúreo: es justamente lo que hace falta para rematar lo tétrico de un paisaje urbano.

El efecto espectral del espectáculo está conseguido por una materia apenas insinuada (excepto, claro, el ántropos) y exenta de todo lo que podría aparecer como «pintura», es decir, con propio valor substantivo, y ello para quedarse como mera adjetivación del grafismo asegurándose de ese modo la plena coherencia del mensaje.

Pero he aquí una paradoja: la ciudad que cobija al ántropos es la ciudad moderna, la megalópolis, la termitera infrahumana; de acuerdo con su realidad inmediata, la representación

de ésta debía aludir precisamente a su colosalidad y, por otra parte, a la vorágine que supone su dinamismo. Pero el icono visible es, como he dicho ya, un vacío. Sin embargo, ese **vaccum** constituye una información simbólica, no de una materialidad ilustrativa, sino de una proyectiva, la del hombre-ciudad. Es su «réplica» urbanística. El vacío visible es emblemático y, debidamente descodificado, nos informa sobre lo que yo llamaría la estructura profunda del ántropos: la soledad de individuo en la masa, ante la cual no acusa sino un sistema de reflejos condicionados. La masa, a su vez, no es para la artista un producto selectivo, sino una adición estadística. En ese ántropos se reconocen a niveles variables el hombre unidimensional de Marcusse, el hombre mass-media de Mac Luhan, el «futurista» del «Brave New World» de Huxley, el hombre inauténtico de los existencialistas, el alienado de los utópicos pesimistas y otros más de fácil descubrimiento.

LAS TORRES

En sus continuas exploraciones hacia una información más densa, y asimismo más original, sobre el **status questionis**, Juana Francés nos presenta el ántropos en otro contexto, el de participación. Para ello ha inventado unas construcciones espaciales altas, de unos tres metros sobre una base rectangular de uno, a las que ella llama torres. Esos elementos inciden sobre el mensaje poniendo de relieve dos situaciones distintas pero convergentes. La primera se define por una información po-

lémica cuyo tema es la sustitución del espacio arquitectónico de la ciudad por un espacio comercial especulativo, cuya víctima es el hombre. Aquí, la densidad humana por metro cúbico toca sus máximos niveles y está simbolizada por un sinnúmero de individuos distribuidos, también aquí, en compartimentos estancos. La segunda situación está determinada por el hecho —sumamente significativo— del lugar donde está colocada la torre. Efectivamente, la torre —en realidad hay varias— se encuentra dentro del mismo recinto de la exposición circundada por los espectadores. Ahora ya no se trata de un espectáculo de perspectiva visto desde fuera, sino de un espacio «ocupado», también, por el espectador, el cual —como decía— participa del espectáculo integrándose en él. Está dentro del mismo espacio informativo de la obra. Quiero decir que se integra en la obra de arte como un componente más. Nada de extrañar, pues, si en esta convergencia de situaciones el espectador experimenta un «contagio» que traduzca así en una vivencia la agresiva semántica de estas torres. Con ello, el mensaje de Juana Francés extralimita sus estructuras informativas para convertirse en una vivencia integral de la obra. De este modo, tanto por sus premisas como por sus conclusiones, dichas torres, igual que toda la escenografía de la «ciudad», se convierten en un auténtico espacio social. La transmutación operada significa nada menos que **el mensaje es el espectador.**

Dentro de esa fase del ántropos surge un paréntesis en que se dan dos situaciones que podrían parecer antagónicas. Por un lado es

la constante presencia del ántropos, el cual, aunque pertrechado de un repertorio sígnico más simplificado y de una materia más liviana, o sea, más blanquiza y menos grumosa, no altera su personalidad esencial. Por otra parte, la artista echa mano de algunos materiales que la tecnología actual ha puesto a disposición —con harta abundancia— al arte de hoy. Con tales materiales Juana Francés desarrolla una extensa gama de obras, bien en plexiglás, bien en diversas combinaciones de éste con metales pulidos. Las primeras de entre estas obras están concebidas a base de placas organizadas en profundidad y totalmente transparentes. Otras obras son unas cajas de diversos tamaños en plexiglás, todo bañado en una luz difuminada, «oscura», reflejada por lámparas de neón distintamente cromatizadas.

En cuanto a las combinaciones plástico-metálicas, diré por lo pronto que nuestra artista tuvo que vencer no pocas de las dificultades que supone la manipulación de materiales tan reacios al destino artístico, como también las que implican el equilibrio o el contrapunto de las masas que están en juego. Valga como ejemplo la monumental caja circular con doble cara en plástico transparente sostenida por un grupo escultórico de formas abstractas en hierro niquelado, óptimo test del ingenio de Juana Francés.

El referido repertorio constituye, como hemos dicho, el material de construcción del homínido. Pero en algunas obras aparece también otro elemento que es un teléfono. La importancia que la artista le otorga (es una especie de protagonista del escenario) lo eleva al ran-

go de archisímbolo. Su interpretación es obvia, pues, de entre todas las cosas que asaltan al «hombre de la ciudad», el más nocivo es el teléfono. Por esta razón la pintora le concede un tratamiento plástico especial, o sea, el de una representación muy relevante y detallada.

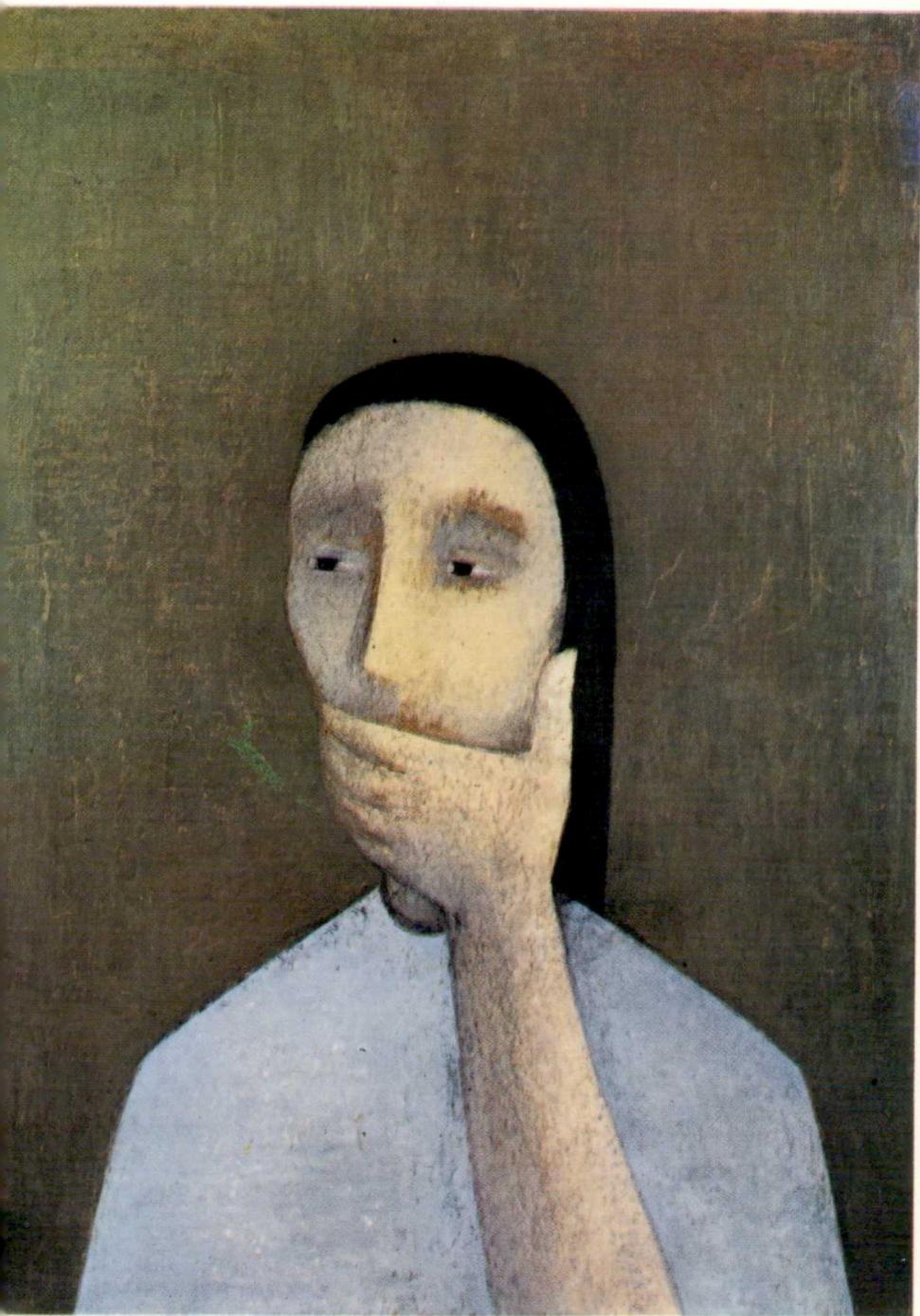
Pero, ¿por qué esta preferencia que da la artista al teléfono y no a otros objetos que asedian al hombre en su vida cotidiana? Es cierto que también la prensa, la radio, la televisión o el transistor nos invaden con su presencia, pero, en definitiva, depende de nuestra gana de aceptarlos o no y ello en determinados momentos del día o de la noche.

En cambio, el teléfono es coercitivo, pues debido a nuestra red de relaciones sociales o intereses profesionales, se vuelve un medio de comunicación absolutamente indispensable, pero que, en contrapartida, mantiene y estimula nuestra **alienación** y fomenta un ámbito existencial inauténtico.

La red telefónica de la ciudad se convierte así en una cadena que ata a todos los ántropos que la habitan. Este artefacto no es más que una invisible esclavitud que el estilo de la vida moderna impone al hombre interfiriendo así el último reducto de intimidad que todavía puede quedarle.

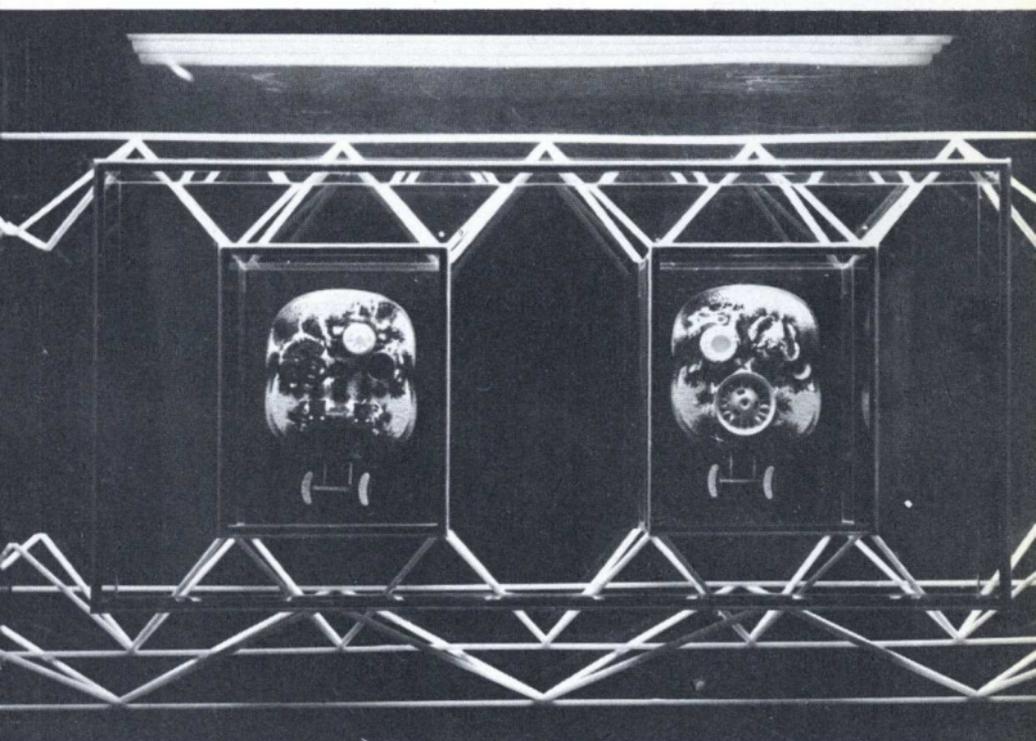
Las aludidas construcciones —tal vez con mínimos retoques— serían suficientes para expresar una información puramente estético-formal, es decir, in abstracto. Sin embargo, la inmersión del rotópedo en el contenido de las cajas —lo que bien podría parecer una discontinuidad del proceso— crea una tensión cuyo efecto instantáneo es el «traslado» de lo for-

mal al espacio semántico del ántropos, pero sin que por ello la forma pierda su propio valor. Respecto de esa semántica supletoria de las cajas, es preciso notar que, en cuanto envoltorio que encierran al homínido, por su ostentación, esplendor y riqueza, bien podrían simbolizar el ámbito de la nueva tecnología con todas sus secuelas —hiper-industrialización, sociedad de bienes de consumo, etc.—, pero que, a pesar de ellas, acapara y esclaviza al hombre. Aquí el hombre está herméticamente aislado y bajo el peso de una soledad tan fría y tan deshumanizada, o quizá más, que la del «hombre en la ciudad». Tal vez esta connotación de tipo social que implican las cajas necesite de una lectura más atenta para su descosificación, pero, una vez percibida en toda su dimensión real, no deja de cobrar todo su significado. Ahora el mensaje nos informa sobre la situación del «hombre en la sociedad», lo que confirma una vez más el pesimismo radical del mensaje que nos dirige esta artista.

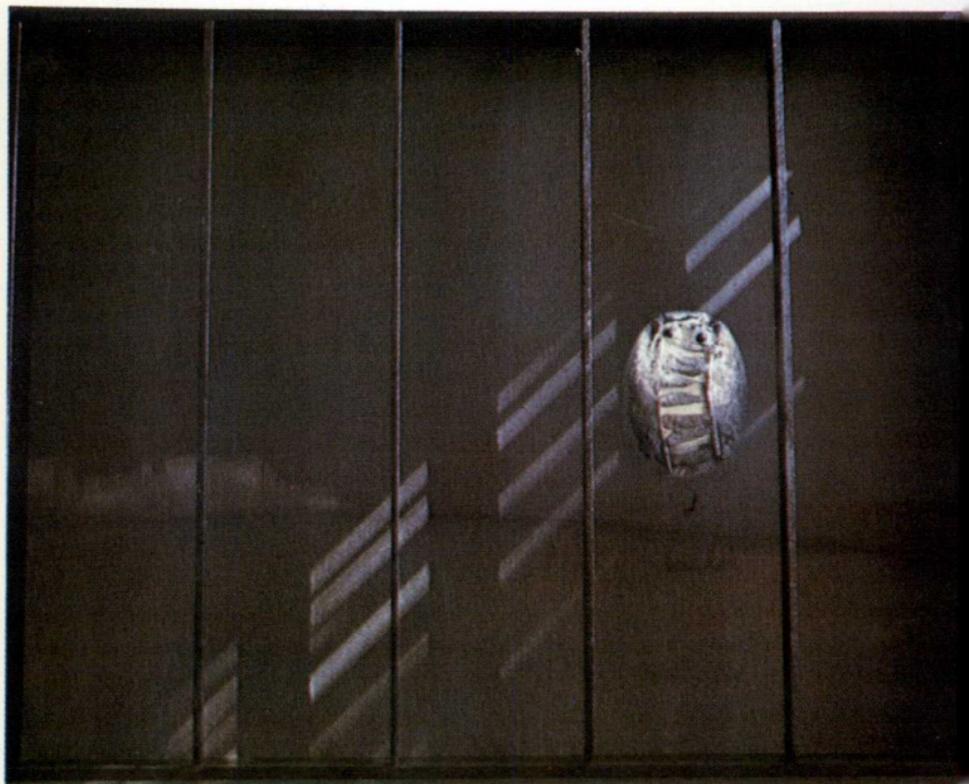




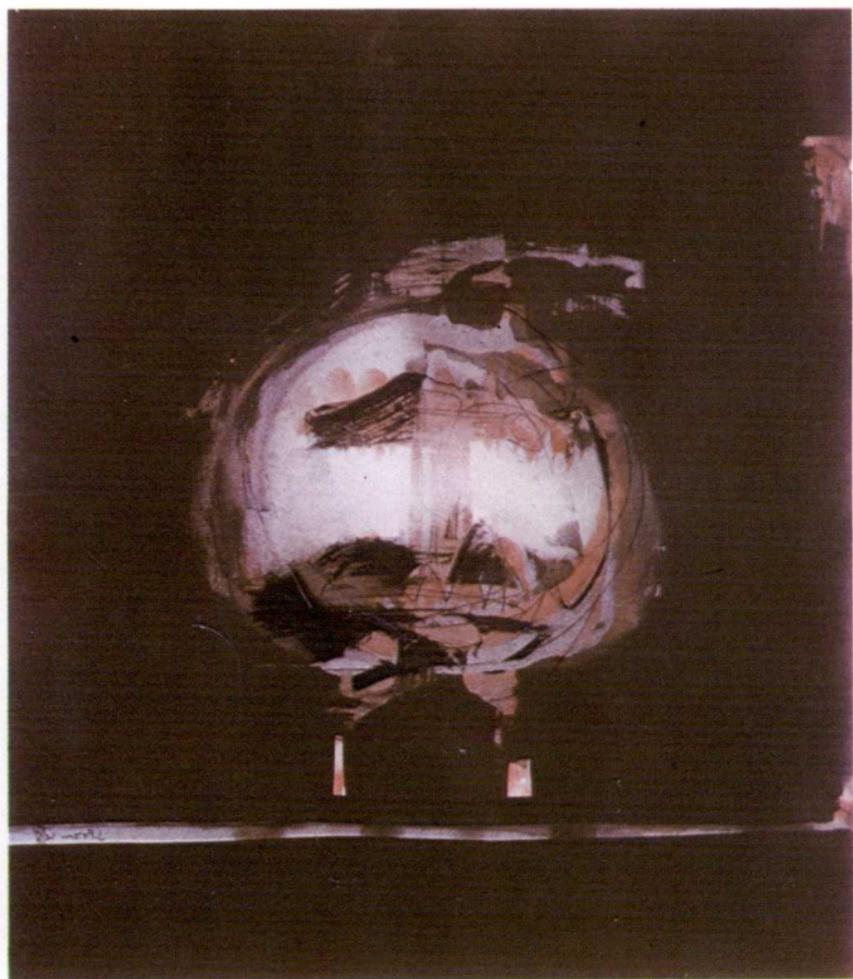
Torres. *Participación*, 1973-74



Hominidos angélicos, 1970

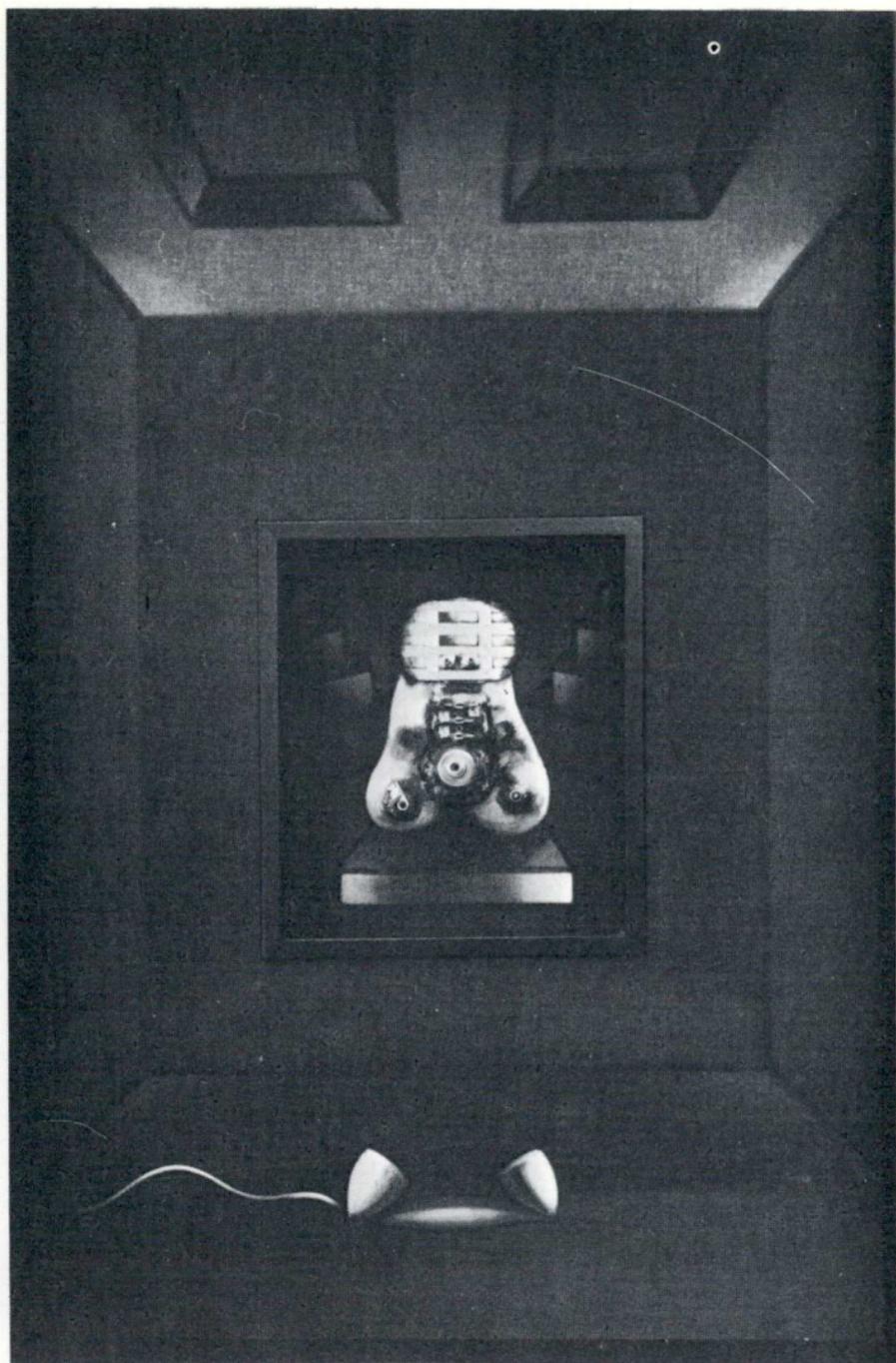


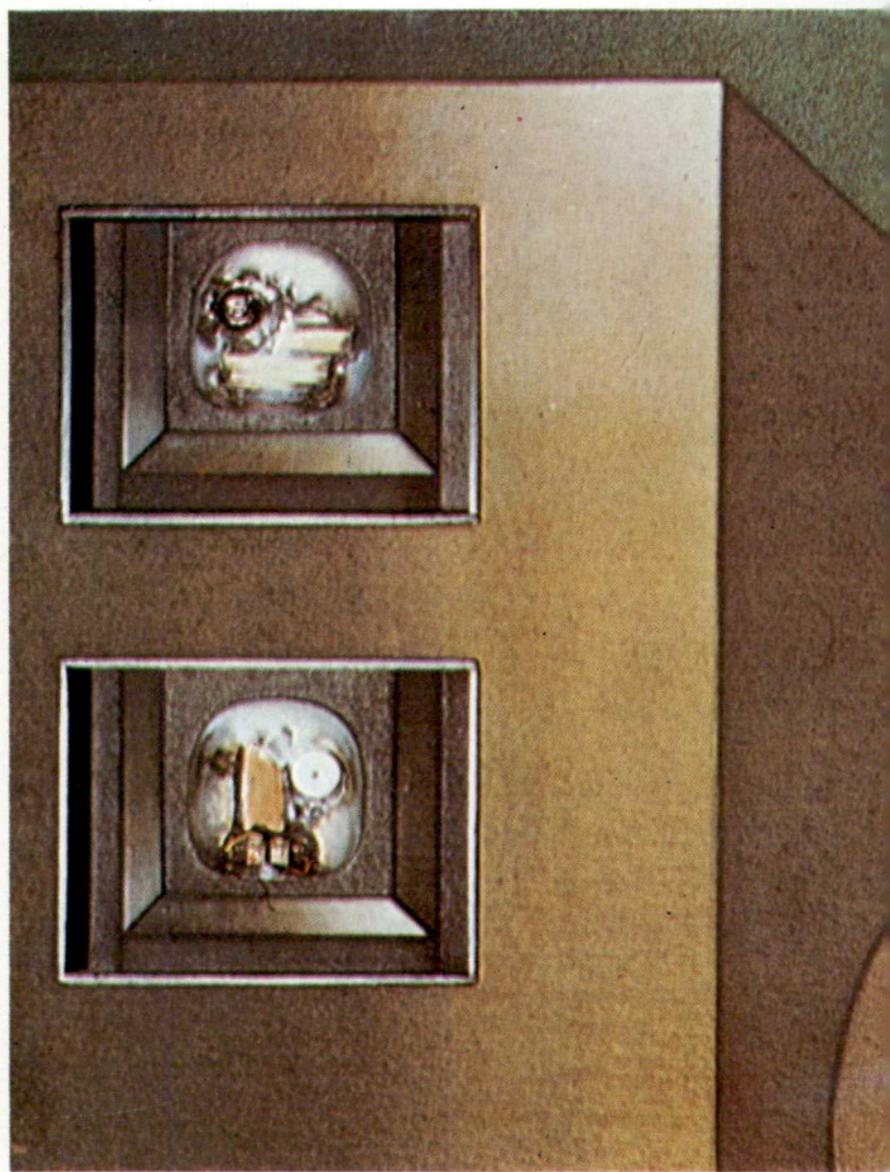
Fragmento, 1966



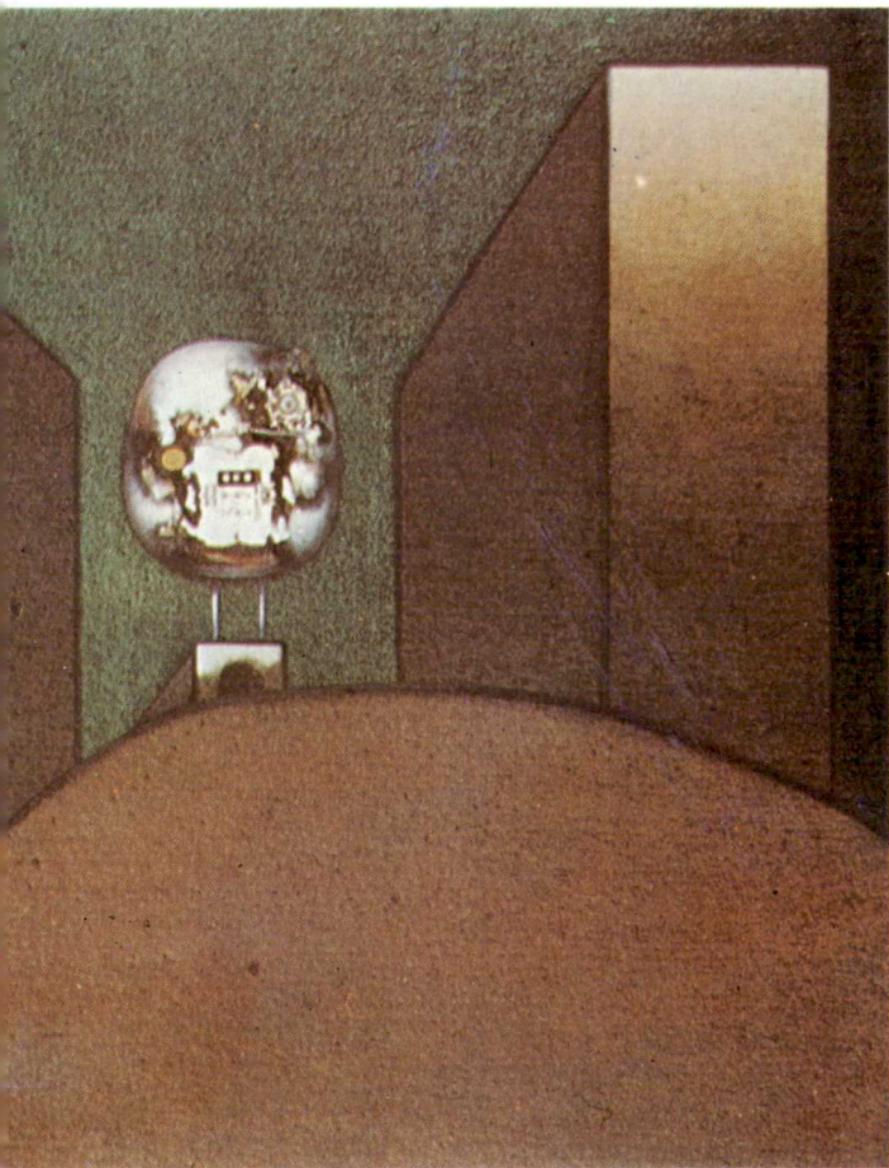
Pintura sobre papel, 1965

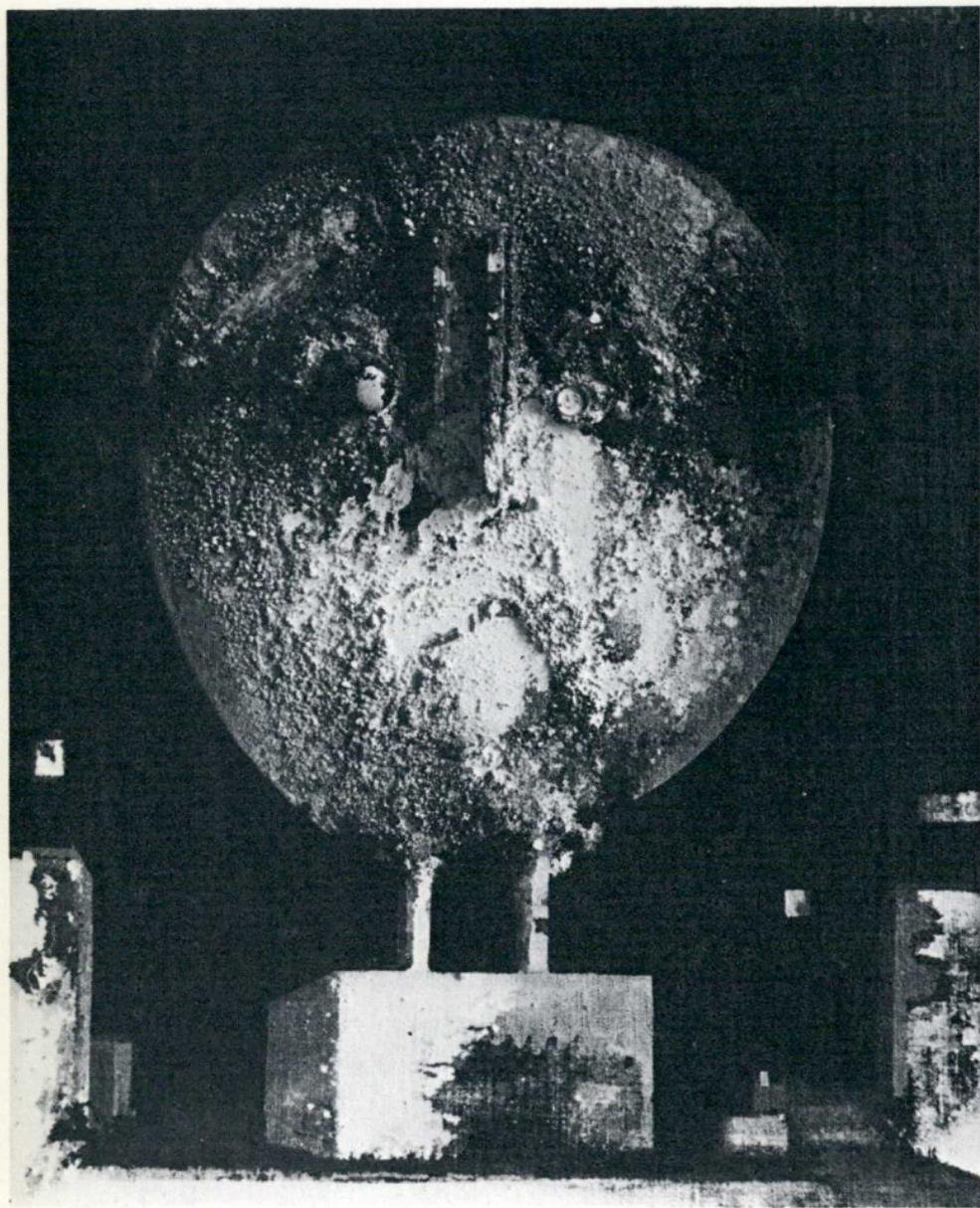






Ser y ecología, 1971



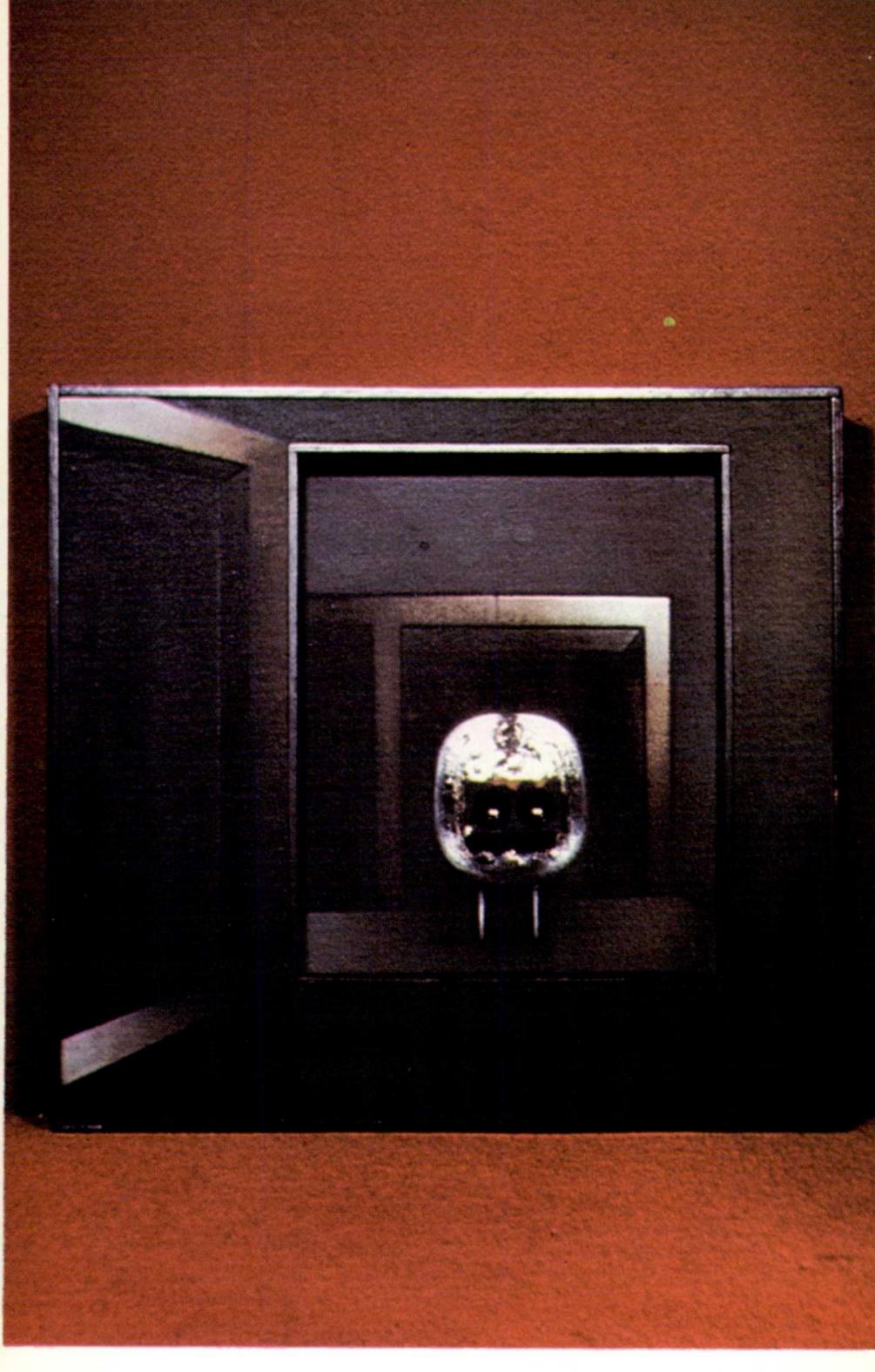


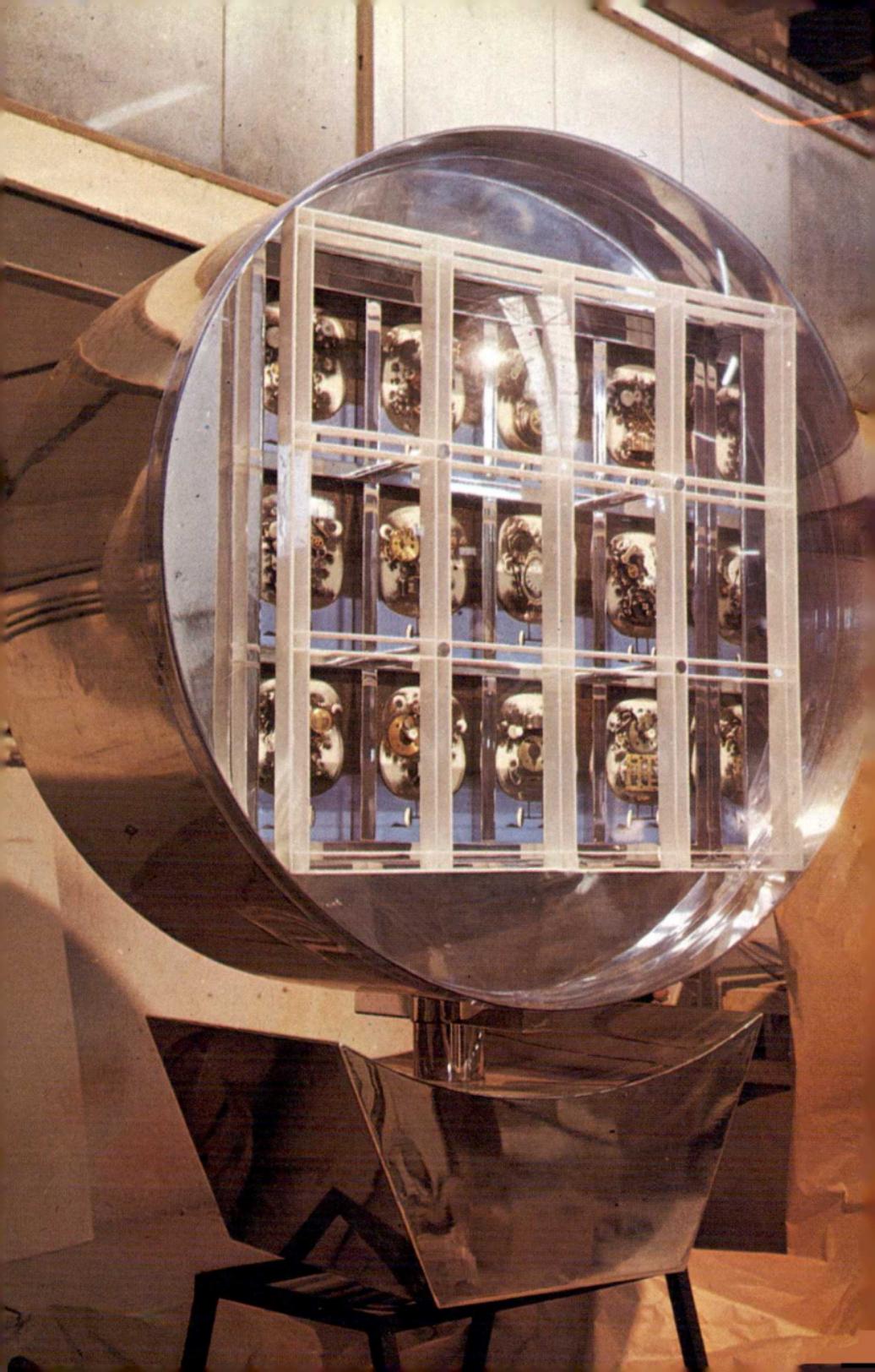
Personaje sobre negro, 1964



Cuadro n.º 70, 1958

Jefe contable, 1966 →

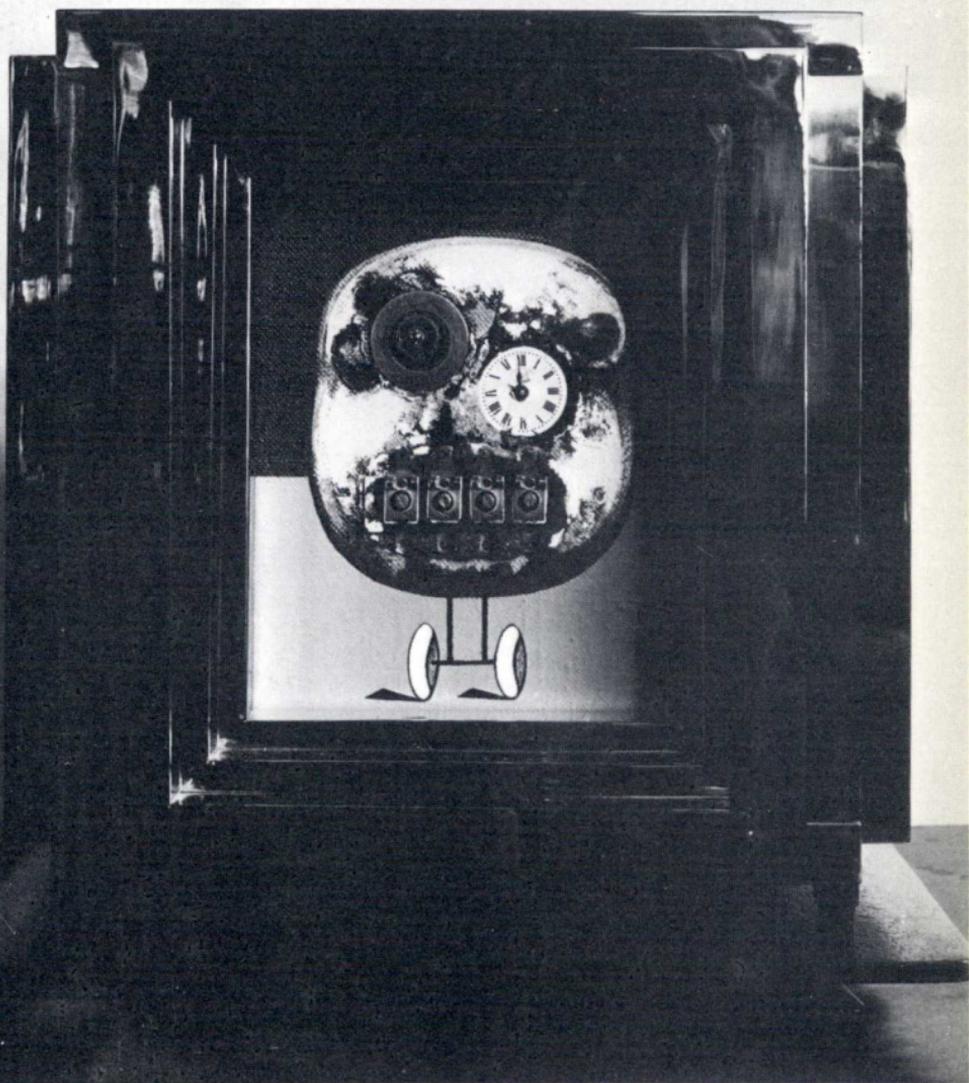




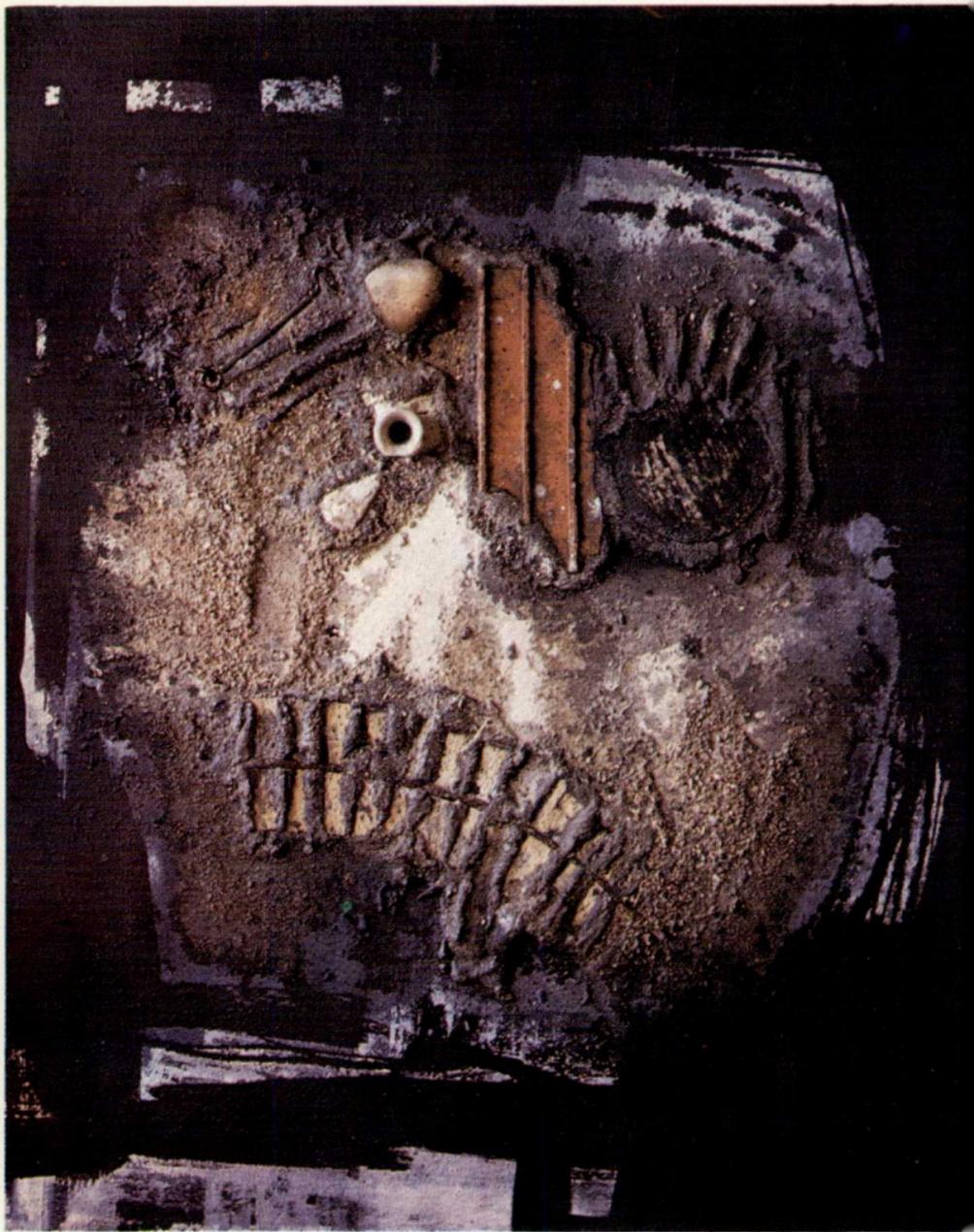


← *Los poetas robots*, 1970

Cuadro n.º 88, 1963



Rotópedo, 1970



...Es diferente, 1963

DIBUJO

Parece ser que la iconografía del **ántropos** de Juana Francés necesita también de otro lenguaje, esta vez más esquemático y menos enfático que el que acusa el homínido ya reseñado. Esta vez, el proceso implica unas connotaciones que se descifran con más rapidez y sintetismo a través de una grafía más simbólica que la del ejemplar «real». El código para descifrar tales connotaciones es —con cierta aproximación— casi el mismo que el del ántropos, pues la transformación operada no modifica esencialmente su identidad. Es como si fuese el retrato «al lápiz» de un personaje real «en carne y hueso». Y, si decimos que el personaje es una información, entonces su retrato sería la «información de una información». Este juego lexical ostenta, no obstante, su moraleja: en efecto, si se tratara de una reproducción (o imitación) del mis-

mo, entonces la nueva imagen tendría un significado nulo, o casi, pues nada nuevo —desde el punto de vista informativo— nos traería con respecto al originario. Mas, y puesto que la imagen nos ofrece un apreciable índice de originalidad y diversificación con respecto al «modelo», entonces sí que es lícito homologarla como «auténtica», o sea, acusa su propia autenticidad.

En cuanto a la representación tópica de esta segunda imagen, nos consta que los espacios están realizados por procedimientos de perspectiva y ello para poder emplazar, con todo acierto, a nuestro héroe. Otra vez, la función ambiental —el hombre en la ciudad— la desempeñan unos edificios que por su arquitectura recuerdan a los anteriores.

La grafía está instrumentada por un dibujo filiforme que teje, literalmente, la imagen y que se resuelve en densidades cuyo registro va desde el puro hilo de araña hasta las masas oscuras y tupidas de un tejido. Hay allí un juego contrapúntico que se desarrolla sobre unos amplios espacios blancos que cobran así su oportuna **valoración** plástica.

CRITICAS

GIUSEPPE MARCHIORI

Los pequeños y oscuros escenarios de Juana son ventanas que se abren no hacia la luz de un día, sino sobre la intimidad de una casa o de un alma: son marcos misteriosos a través de los cuales se observa y se es observado.

Mientras sus pinturas anteriores se hallaban en la órbita de lo informal, las actuales rechazan formas de ser que, no obstante, le habían servido a Juana para la búsqueda de una expresión dramática; en su conjunto, constituyen una visión más madura, más decidida, que, a pesar de ello, debe ser interpretada según la misma clave.

El arte metafísico ha buscado lo «maravilloso» en la vida cotidiana; y lo «maravilloso», con frecuencia, se aproxima, aunque bajo aspectos distintos, a este instante de acción fijado sobre el lienzo,

de forma indirecta, por la presencia de objetos que parecen como recién abandonados sobre una mesa o un estante por la mano del hombre.

Uno se siente inclinado a situar estas obras en un ambiente cultural y humano de carácter español, según un esquema más bien literario que atribuye a España aspectos sádico-místicos en una perspectiva de antigua crueldad. De forma que la ermita del místico se parece, a fin de cuentas, a la celda húmeda y oscura del condenado a prisión. En las composiciones de Juana Francés la normalidad cotidiana se tiñe también de una atmósfera inquietante en la que actúan, suavemente transformados, los elementos de una tradición a menudo inhumana en su regla inflexible o en su afortunada anarquía. El hidalgo que recorría a lo largo de imprevistas etapas itinerarios de sabia locura de un mundo creado en una perspectiva exclusivamente fantástica, no hubiera imaginado nunca que se pudiesen vivir otras y mucho más peligrosas aventuras a través del hilo telefónico.

Y, justamente, el teléfono olvidado sobre el negro alféizar puede representar, con alusiones implícitas (en una determinada forma de ver), el símbolo de una historia no contada, relacionado con la pintura de Juana. La sugestión de lo surreal siempre ha sido el prodigio del arte menos declarado, cargado de significados, pero resuelto, sin embargo, en un plano de metafísica poesía. Juana llega a la imagen con la misma claridad del arte metafísico que se funda en la ciencia del siglo XV y en el dibujo nítido. Y la imagen adquiere un relieve acentuado por la perspectiva que determina el lugar de las mágicas y extrañas apariciones.

Son los ojos que escrutan y reflexionan desde un espacio no mensurable, que es el de la conciencia. Son los ojos que ven y han visto las historias que Juana nos cuenta y que deben ser interpretados más allá del halo de misterio en el que se disipan ¿sueños, apariencias? Los símbolos pueden referirse a muchos aspectos de la vida, a hechos secretos, a invenciones de la fantasía. El espíritu es moderno, como puede verse por la puesta en escena que destruye la realidad sustituyéndola por la sugestión. Se tiene la impresión de estar metido en una aventura inevitable e inexplicable, que alcanza la cumbre del horror y de lo absurdo en la perspectiva del negro escenario. Es éste el campo de una acción interrumpida, que es posible reconstruir, inventar o destruir, y que Juana sugiere desde el tiempo que se ha formado, desde el tiempo de su historia, que refleja el de una tradición ilimitada; es el presente más el pasado, en el instante elegido por Juana para representar, en las austeras variaciones de blanco y negro, toda una historia, más allá del efímero juego de los efectos formalistas. La pintura se convierte en sustancia de cosas verdaderas, en realidades bajo el impulso de la fantasía.

Una realidad compuesta, que está lejos del juego, de la búsqueda experimental y del engaño ilusionista. Juana se ha revelado en la profundidad de su ser, en su arcana espiritualidad mirándose con ojos mágicos, negros y blancos, dibujados sobre el negro de un espacio sin tiempo. La pintura en este caso es revelación, y vuelve a ser revelación, más no sólo por un instante.

PIERRE RESTANY

Existe un Arte Moral y existe una moralidad del arte. Creo que es importante distinguir bien estos dos aspectos de nuestra época. En última estancia el Arte Moral equilibra la estética dentro de la ética: se identifica el gesto con el comportamiento. Marce Duchamp ha vivido excelentemente el arte como un antides-tino individual. En contraposición existen los moralistas del arte, aquellos para los cuales la búsqueda de la expresión repite, en su evolución, los diversos estadios de su compromiso con el mundo. La longevidad de Picasso encuentra su justificación en esta búsqueda encarnecida y febril de la imagen siempre cambiante del destino colectivo. Si el Picasso de hoy ya no nos concierne en el aspecto de la comunicación formal, su grandeza permanece, pues es de orden sociológico más que cultural.

Nuestra generación no está dominada por Picasso, sino por Duchamp. Al maestro del hacer lo hemos sustituido por el maestro del pensar y del actuar, al Homo Faber, el Homo Ludens. Un casuista diría que Picasso asume la angustia del comportamiento cotidiano en el siglo y que Duchamp ha adquirido la serenidad y la distancia monástica, el apartamiento de la regla.

¿Dónde se sitúa Juana Francés? ¿A qué distancia entre estos dos pilares extremos que son los dominios de lo secular y de lo regular? Es una mujer de su tierra, y su tierra es española. Es una mujer de su pueblo, y ese pueblo tiene los pies sobre la tierra, más aún, ese pueblo está enraizado en su tierra como

las cepas de vino en las entrañas del viñedo. Por la geografía, la historia, la sensibilidad, el español está fijado, enraizado a España: este es el sello mismo de su modernismo. Evidentemente el español del siglo XVI era conquistador o místico, muy a menudo las dos cosas. El español del siglo XX está clavado, crucificado a su pequeño pedazo de Europa: sólo su cultura lo salva del aislamiento y de su introversión.

En definitiva, Juana Francés es un poco eso: una sensibilidad profundamente realista y tangible, enraizada en su tierra y, además, con una motivación cultural y un humanismo con dimensiones de nuestro segundo Renacimiento. El universo de Juana Francés no es triste, es trágico como España en su destino, como el español en su lengua, sus placeres y sus amores; pero al mismo tiempo es implacablemente, sociológicamente, moderno, es decir, actual en sus dimensiones afectivas, en su relación individuo-sociedad.

De su período informal, Juana Francés ha conservado un reflejo de impersonalidad en el tratamiento de la pasta, el gusto al anonimato de la materia. La morfología pictórica alcanza ahí las estructuras sociales. A partir de ese sustrato fundamental todo no es más que declararse. Juana Francés es, en cierto sentido, la urbanizadora de nuestras soledades y la contable de nuestras angustias. Sus planos y sus cuentas están establecidas en función de esas dos constantes objetivas que afectan la condición humana: por dentro la soledad, el vacío, la nada; por fuera: la agresión multiforme.

Entonces se plantea un problema: ¿esta constante objetiva desemboca en la amargura de la desesperación? No. En ningún caso. Enseñar al hombre las amenazas y los peligros que lo rodean, no significa que se dude irremediabilmente de él. Por el contrario, es la máxima prueba de amor. Amar al hombre en sí, es temer en cada instante su alienación, el abandono de su dignidad, y, por ende, la pérdida de una posible reciprocidad del amor. Y amar al hombre es evidentemente también tener fe en él, creer en sus valores permanentes, en su virtud, que debe estar necesariamente en el corazón de todas las cosas. Cuanto más adelanta la ciencia, más evidente se hace esta verdad en su sencillez. Sin la presencia universal de esta virtud humanista el científico perdería su derecho a la imaginación. El nuevo humanismo que reposa en los valores de control de la conciencia, es realista y lúcido: su optimismo es un optimismo razonado. Es bueno de vez en cuando el hacérselo recordar: es lo que hace Juana Francés, encargada de la higiene mental de nuestra civilización. Ella lo hace sin estruendo teatral, pero también sin excesivo rigor. Este urbanizador-contador nos administra la cura de higiene como es debido, evitando la brutalidad policiaca y la rudeza médica.

Hay, por supuesto, un peligro ligado a la facilidad de nuestra naturaleza: estas señales de alarma corren el riesgo de convertirse en los fetiches domésticos de nuestra conciencia, en los altares familiares de nuestros temores. Lo dudoso se convertiría entonces en símbolo

y la iconografía habría ganado una síntesis idiomática, suplementaria.

Los grandes signos de nuestra condición, envueltos de esta manera en los algodones de nuestro bienestar intelectual serían exorcizados.

¿De qué sirve entonces haberse dado todo este trabajo? Cuando el Vaticano se convierta en una segunda Cruz Roja, cosa que no podrá tardar, los historiadores del futuro se preguntarán con estupor, por qué le fueron necesarios veinte siglos a la solidaridad humana para cambiar de sigla, para pasar de la Cruz de Roma a la Cruz de Ginebra. Todo lo que Juana Francés arriesga en su andar está ahí. Esta sociedad que ella acusa en silencio de prepararse para atraparla en la tela de araña de sus «Mass Media». Como artista y como testigo le incumba al jefe máximo el preservar en ella esa forma activa del amor que llamamos virulencia, de la cual una sutil dosificación provoca en otros el fermento creador en todas las actualizaciones positivas ¡buena suerte, Juana!

VICENTE AGUILERA CERNI

Sí: misterio y lucidez aunados. Porque si en cada hombre, en cada existencia, hay una zona enigmática. Un campo donde nuestro conocer va entrando, a tientas y sin asideros, también es cierto que la razón y la intuición poética pueden rasgar esas penumbras con lúcidos destellos. Difícil alianza esclarecedora.

Perspectiva inquietante. Y, al mismo tiempo, posibilidad de iluminación de la conciencia, apertura en nuestro sentido perceptivo de la realidad.

Cuando contemplamos la nueva etapa creativa de Juana Francés, súbitamente, de modo irremediable, se nos viene a las mientes, no sólo el nombre de Kafka, sino todo el universo de sugerencias que lleva consigo: espectros, frustraciones, conflictos, imposibilidades, la sensación de no estar, de no poder, de no ser uno mismo, de no hallar salida en el laberinto, de sentirse intrincamiento y vacío, instrumento y alienación... esto es algo inmediato, la parte quizá más accesible de un contenido con el que comienza a definirse y a justificarse la misteriosa lucidez de unos cuadros.

Luego, siempre guiados por la mano de su imaginación poética, un acto de inteligencia nos hace comprender que las imágenes, al emerger de la oscuridad, están expresando una contradicción. La deshumanización de lo específicamente humano —la voluntad, la conciencia, la libertad, la acción transformadora— es un símbolo humanoide, una mezcla de óvulo —que siempre es proyecto— y mecanismo —que es repetición inconsciente—. Pero ese símbolo está en un ambiente impenetrable, prisionero, encajonado. Entonces nos es dado entender que allí, en los cuadros, se refleja la dialéctica de una situación humana, la de los espíritus acondicionados y tecnificados, la de la técnica masificadora y alienante.

¿Se trata, simplemente, de una acusación tópica contra la técnica deshumanizadora? Si

damos otro paso adelante, percibiremos que hay mucho más. De repente, se toca el mismo núcleo existencial del hombre de hoy. Alcanzándolo a través de un hecho socialmente comprobable, conservamos el rumbo dentro de la tiniebla. Como los ciegos, vamos leyendo al tacto. Y se van configurando palabras: soledad, angustia, indeterminación... y, al mismo tiempo, extrañamente, inesperadamente, una esperanza apenas comprensible, apenas reconocible, apenas lograda como signo, como vocablo, como vehículo comunicativo.

Proponiéndose representar fuerzas y situaciones, Juana Francés ofrece un camino y una realidad. Llega hasta lo más recóndito. La sociología se le vuelve poética del anonadamiento, averiguación existencial. No busca el subconsciente por las vías del surrealismo, sino el centro doloroso de la conciencia, los símbolos de un universo cuyos extremos se hallan en la realidad cotidiana y en los abismos de una pavorosa iconografía trascendente que roza pesadillas de ciencia-ficción. Porque hay un presente acuciador y un porvenir peligroso.

Entonces, lo ofrecido es una alternativa. Con lenguaje denso, intranquilizador y rotundamente eficaz, propone una elección. No hay pesimismo en el drama plasmado, sino aviso, llamada, señal de alarma, signo de reconocimiento moral, términos cuyo resultado inevitable es un acercamiento a la conciencia de lo necesario, social y humanamente hablando.

Esta pintora —sin rodeos: esta gran pintora— del mundo y el hombre amenazados, con su misteriosa lucidez, con su reveladora sim-

bolización, hace brotar de sus negaciones un claro gesto afirmativo.

Saludemos jubilosamente la preocupación humanista que alienta en la actual poética de Juana Francés.

JOSE M.^a MORENO GALVAN

Habrà que recordar a la pintura de Juana Francés previa a su paso por el aformalismo. ¿Pero habría realmente que recordarla? Los que la conocimos entonces estamos obligados a recordarla, nos obliga su misma pintura actual con sus alusiones, con sus referencias, con esa misteriosa reminiscencia del pasado que tiene siempre todo arte que posee un pasado, es decir, una historia personal: la huella de una secuencia anterior a todas las metamorfosis.

No importa que, como en este caso, lo que se recuerda sea esa etapa primaria —prime-riza— de todo pintor —necesariamente ingenua— en la que, de manera consciente, se anda tanteando los caminos pero también en la que, de manera involuntaria, se apunta ya una dirección. Ya la recuerdo: lo que tenía entonces —y lo que supervive ahora— era un afán incontenible por definir de manera centrípeta a la forma. Entonces, en aquella etapa, sus alusiones eran mucho más directas: se referían a personas y a cosas identificables como tales, una mujer, un cacharro, una flor. Pero mujer, cacharro o flor emergían no desde un universo discernible, sino desde su infinita soledad, es decir, desde la sombra, desde una opacidad

sin tregua en la que los segundos términos, si no se negaban, tampoco se definían. De esa manera, su figura, mujer, cacharro o flor, se llenaban con la luz de un protagonismo inusitado y capitalizaban en su persona todo un ámbito mucho más insinuado que definido. Entonces, no importa la dosis de tanteo dubitativo que hubiese en todo ello, sus figuras, como en los grandes retratos de la edad del humanismo, no eran meros objetos del espacio, sino los sujetos del espacio.

Juana Francés pasó también por el aformalismo. Llamo así, para no entrar en disquisiciones innecesarias, a la peculiar forma de su pintura anterior a la presente. Aformalismo: ésa no es más que una definición sintética. Quiero decir que pasó de la forma centrípeta a la forma centrífuga; es decir, de la forma definida y concentrada a la forma disgregada. El aformalismo fue un mandato universal. Y significó un auto de fe para toda la pintura. Se trataba, como trata todo auto de fe, de purificar. Eso ha significado el tránsito aformalista para Juana Francés.

Resurrección. ¿Qué ha ocurrido en la pintura de Juana Francés después del exterminio? Que el contenido narrativo de su pintura se ha transformado en contenido simbólico. De paso, de la experiencia aformalista ha sido extraído un nuevo factor para esa pintura: la materia.

Sus formas, reagrupadas de nuevo, continúan ligadas a la misma programación centrípeta. Emergen no ya desde la sombra absoluta, sino desde la penumbra, nimbadas con la luz de un esencial protagonismo. Pero ya no pre-

tenden representar, sino simbolizar. ¿Qué es lo que ha pasado en la ideología de esa pintura?

Adviértase que en ella quedan insinuados espacios arquitectónicos, lejanías, perspectivas de construcción. Es que el espacio, el espacio figurado, ya no es un elemento neutro, sino actuante. Se diría que la personalización del espacio se ha conseguido a costa de la despersonalización de la figura, porque ésta, la figura, ya no es mujer, cacharro o flor, sino algo androide o híbrido entre la persona y «la cosa». No olvidemos que el contenido es simbólico, pero el simbolismo es real. Lo que ha pasado en la ideología promotora de esa pintura es que, el realizador, Juana Francés, ya ha dejado de proponer, como antaño, para, simplemente, exponer. Es decir, ha dejado de ser parte interesada en una escena para convertirse en un estigo. ¿Testigo de qué?: de la soledad. Ella dice: «del hombre en la ciudad», esto es, del hombre enajenado, alienado, sometido al exterminio de la sociedad del consumo, que ha dejado de ser sujeto para convertirse en un objeto.

Los personajes de la nueva pintura de Juana Francés serán personajes, pero ya no son protagonistas. Han sido desprotagonizados por el protagonismo de un entorno agobiador.

JACQUES LASSAIGNE

Juana Francés; este nombre ya evocó, para poetas como Gloria Fuertes y para los mejores críticos internacionales Marchiori, Resta-

ny, etc., después de la participación de la artista en el grupo renovador «El Paso» y de las memorables exposiciones del Pabellón español en la Bienal de Venecia, todo un universo de seres extraños fijados con la precisión del entomólogo en las celdillas de una colmena solamente unidos entre sí por algún insólito teléfono. Sus engranajes de robot sacados del reino mineral o industrial, adquieren una resonancia humana triste y desolada, imagen de la vida presente, de la soledad sin recurso de los seres. Como los homúnculos de los alquimistas, estos seres hechos con materiales y resortes anónimos llevan todos los estigmas de la condición humana. Sufren, piensan, esperan, nos interrogan.

Pero la salvación está próxima. Está ahí, presente no solamente en ellos, sino paradójicamente en el marco que los encierra. Empieza por ser tan sólo una célula, un semblante de caverna, vientre materno simbólico; y ya es una arquitectura donde se amontonan bloques que erigen a veces sus excrescencias en la lejanía como unos paisajes urbanos modernos.

Esta parte de la creación de Juana Francés se desarrolla hasta convertirse en altas torres habitadas, o en una representación compleja de un mundo donde las horizontales huyen en el cielo hasta el infinito gracias a la magia del dibujo y del color. Pintura que recurre a veces a planos de colores vivos, pero que puede ser tal vez más evocadora en sus pinturas ásperas, austeras, que parecen salir de la misma textura de la tela. Las estructuras

bien delineadas se organizan y toman cuerpo más allá de la alusión y del símbolo, fuera de toda anécdota. En esta selva permanente y duradera, el árbol humano puede ahora integrarse y hasta desaparecer. Grandes dibujos, equilibrados y completos, subrayan la importancia de esta composición en la superficie de la tela o del papel y confieren a esta imagen una «distanciación» que es la impronta misma del logro.

DR. ALBERTO PORTERA

En sus cuadros aparecen varias imágenes, todas semejantes, asomándose desvergonzadas a ventanas sin respetar la intimidad o apareciendo por las esquinas. Algunas montadas en pedestales, exigiendo pleitesía y otras sobrepesando los edificios de una ciudad humana. Estas formas no son hombres. El hombre se mueve, mira alrededor, busca. El hombre protesta, se irrita, tiene esperanza o se aísla. Y todo esto implica movimiento, brusco o matizado. Las figuras de Juana Francés no se mueven. Tienen ojos fijos que juzgan y amenazan. Obligan a obedecer. Son imágenes solitarias y alejadas. Son formas policíacas. Son «seres» extrahumanos.

No son tampoco imágenes divinas. No son dioses. Sus actitudes son monótonas revelando una sola y persistente forma de actuar. Los dioses son versátiles. Además están hechas de barro, gafas y ladrillos mezclados (que no son precisamente los materiales que los artistas

usan tradicionalmente para representar a los dioses). Son monstruos que habitan las ciudades de los hombres. Son monstruos que conviven con nosotros, que nos vigilan desde su posición ventajosa e inaccesible. Que parecen haber existido siempre alrededor del hombre, comprimiéndole e inutilizándolo. Son formas que asustan tanto como pueden asustar el miedo, la justicia, el alma, el hambre o el budismo.

La exposición de Juana Francés aterra porque el hombre que la visita se da cuenta de que no está solo y libre. Está vigilado por estas fuerzas creadas por el hombre, inconsciente e ignorante de otros hombres y que obedeciendo a su propia autoridad inventó el miedo, el orden, la inmoralidad o el pecado. Así como la materia, para conseguir su propia destrucción o transformación, tiene la antimateria, el hombre necesita su antihombre. De la colisión entre aquéllas nace una inmensa energía y nuevos equilibrios de materia antimateria. De la colisión hombre-antihombre nacen las revoluciones y nuevos equilibrios sociales.

Juana Francés, como un comando atrevido, penetra en este mundo de monstruos y los encuentra fuertes, constantes, fríos, y por eso usa el ladrillo y la arena para pintarlos. Pero Juana no ha pintado al hombre.

Pintor de hombres es por ejemplo Antonio Saura, porque pinta al hombre sin disimulos, con todas sus desgracias y opresiones y con todo su ridículo. Y también retrata al hombre que protesta, glorificando su protesta y con-

tagiando así al hombre sumiso. Esta actitud de Antonio Saura irrita a los monstruos de Juana Francés. Y por eso Antonio Saura es pintor de hombres. Retrata al hombre.

Juana Francés tiene el valor de retratar al antihombre y desenmascararlo. Da la impresión de haber llegado a él de un modo racional. Como un investigador que sospechaba su monstruosa existencia.

OPINIONES

J. M. J.

Hay en las telas de Juana Francés una calma serenidad tanto en los motivos como en los tonos —amarillos cromos, grises azulados y ocres— y un buen manejo de la espátula, especialmente en su paisaje urbano.

Ateneo, 26 abril 1952

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Porque esta Juana Concepción Francés, rica en materia, con muy equilibrado sentido del color, con el porcentaje preciso, riguroso y exacto de ternura femenina, puede hacer grandes cosas, máximamente en la pintura mural, para la que tiene vocación y medios expresivos, que habrá de diversificar un poco; su «Taller» es un

agudo cuadrito perfectamente construido, excelente de luz y sombra.

Insula, Art. 77, 1952

JOSE CAMON AZNAR

Juana Concepción Francés reitera esa pintura suya tan mural y constructiva con grandes masas silentes, con unos colores pizarrosos y murales, con los que construye unas formas de arquitectónica grandeza. Pero esta visión tan esquemática y voluminosa de los temas se une en Juana Concepción Francés a una emoción muy intensa que, a veces, paraliza las actitudes y deja a sus figuras en un expectante misterio.

«ABC», 30 marzo 1956

FIGUEROLA FERRETTI

Luces claras resbalando con insinuación de medio tacto sensible a la sugestión de lo humilde y mínimo encerrado en un dibujo simple y eficaz en lo que tiene de definitivo, califican, en lo formal, este tipo de su pintura. Junto a ella hay muestras de otras figuras que muestran un tanteo de abstracción de las formas corporales mediante planos cortados y disminución de intensidades de un mismo color. Pero, por si de estas telas no extrayésemos una conclusión totalmente optimista, un excelente bodegón sabe aún sorprendernos con la

inverosímil sabiduría de una técnica madura en la rehabilitación del valor luminoso de unos objetos sumidos en fondo de tinieblas. Hay aquí nada menos que un entronque directo con cierta tendencia tenebrista del XVII español y su modesta apariencia no deja por eso de darnos una medida muy clara de sus aptitudes en el fragante porvenir que espera a Juana C. Francés, sensitiva peregrina del arte de pintar.

«Arriba», 12 abril 1952

RAMON D. FARALDO

Juana Concepción Francés es otra sorpresa. A mí me han sorprendido la áspera fortaleza de sus empastes, su concepto simple y expeditivo de la composición reducida a grandes y rígidas líneas, que estilizan y caracterizan.

Yo creo ver en su técnica algo que empieza a ser característico de mucho artista moderno: la pasión, la nostalgia de la gran pintura mural.

En esta pintora es tan fuerte que le impulsa no ya a valerse del sentido estructural, del fresco, sino a buscar sobre la tela calidades equivalentes a las que da el mortero de la preparación mural.

Su dibujo, de una esquematización espiritualizada, suple con su voluntad grandiosa lo que acaso no posea de flexibilidad o de caracterización individual.

Se trata en cualquier forma de una gran pintora de considerable energía realizadora, cuyas

virtudes ornamentales deben contar a efectos de la arquitectura decorada, tan de actualidad.

«YA», 13 abril 1952

F. G. DUQUE

GALERIA XAGRA.—Juana Concepción Francés merece punto y aparte en este triunvirato. Un ambiente de ternura y emotividad envuelve toda su obra. Los rostros de sus figuras, donde la línea y el volumen se esfuman, llegan a un grado de máxima expresividad y seducción.

SUMMUN, 25 abril 1952

PIERRE CABANNE

J'ai beaucoup aimé une Espagnole, Juana Francés, qui de sombres et rigoureuses constructions en bois et toile de jute, fait surgir, dans les profondeurs d'une nuit organique, d'étranges apparitions nimbées de lumière. Ce langage de la solitude, de l'angoisse et du silence a quelque chose de fascinant.

ALBERT C. SOUVENIER

Juana Francés entreprend de nous prouver qu'en rompant avec l'habituelle subordination des matières picturales au concept (couleurs soumises au but poursuivi) on contribue à enrichir le répertoire sensoriel et émotif.

Cette réhabilitation de la matière réintègre la peinture dans son univers. Pour Juana Francés, la peinture existe en soi. C'est d'elle, et d'elle seule, que jaillit l'émotion. Elle cesse d'être le véhicule d'une expression, elle est expression en soi.

Cette volonté d'universalité n'échappera à personne.

Catálogo Exposición Ginebra.
febrero 1963

GIUSEPPE MARCHIORI

Juana sa usare le colle, la sabbia, il cemento, la terra, e dipinge con questi e con altri elementi, avvicinandoli o unendoli con straordinaria efficacia di effetti. Vediamo «El Reclot», «Riu Rau», «La Tierra, el Hombre y la Noche», «Pozo Blanco», «Serra Peja»: una serie di quadri che possono dare una idea della personalità trasformatrice di Juana, risalita dall'osservazione del muro alla creazione dell'immagine animata da un ritmo misterioso.

L'incontro con la pittura di Juana non è facile: al di là degli aspetti più ovvi, come in «Reta mar» e in «Calanda», c'è una specie di attrazione inquietante delle immagini allucinate di «El troncal», di «Reo blan». E' sempre la Spagna, col suo colore di terra bruciata o accesa: con la sua luce ossessiva: una Spagna amara e violenta, che appare dietro i «muri» rivelati dalla passione di Juana Francés. La verità della sua anima appassionata irrompe e si fissa nelle immagini più tese dell'avventura informale. E

la verità riscatta la stessa scelta di un indizio estetico insidioso, che pochi artisti contemporanei hanno saputo dominare e rendere veramente ideale.

Cátalogo Exposición Venecia, 1962

VICENTE AGUILERA CERNI

Guiada por seguras intuiciones, Juana Francés ha transformado el espacio pictórico en espacio cósmico, captando, quizá con desesperación y sufrimiento, el gran conflicto entre el tiempo y la distancia. Con creciente maestría, traduce poéticamente los latidos rebeldes de un corazón humano asomado al peligro de los vértigos destructores, afirmando apasionadas tenacidades mientras el Todo le sigue fraguando su irremediable aniquilamiento. Así, una conciencia deslumbrada ha instalado su vehemente voluntad de vida en el ámbito donde lo real sólo es un momento que viaja por lo desconocido.

Colección del Arte de Hoy.
Madrid, 1960

JOSE DE CASTRO ARINES

Pero de propósito y por ahora, a esta nueva realidad que incorpora a su inventiva el arte de la pintura, manifestada en la obra de Juana Francés, no la vamos a designar de realista, para no añadir más confusión al hacer pictórico de nuestro tiempo. Frente al abstractismo lógico —y a la vez clásico— que conocimos

hasta ayer, a este otro abstractismo, podríamos designarlo de barroco. Un barroquismo llameante y angustiado, buceador en las cavilaciones de la vida, que busca y encuentra más de una razón para su existencia en la hondura de su propio sentir. Este arte nuevo es así algo que respira el aire de nuestro tiempo y que expresa con arreglo a las posibilidades de su visión personal lo que nuestra vida es en su extrema realidad. No surge por nada, sino por algo. Si se exhibe a nuestra curiosidad encuentra acomodo natural en el decir más o menos secreto de esta pintura, porque esta pintura señala al hombre nuevo muchas de las condiciones de su nuevo mundo y de su nueva vida.

Juana Concepción Francés hace de este entendimiento y saber de las cosas la realidad de su invención pictórica. Pintura la suya sensible al máximo, clara en la exposición de las cosas en ella impuestas, aunque sea complicada en su gramática. Juana Francés es, por la muestra exhibida en la exposición de hoy, uno de los más seguros valores de la joven pintura nacional.

«Informaciones», martes,
9 junio 1959

M. SANCHEZ CAMARGO

En esta exposición, Juana Francés ha subido el peldaño más difícil, aquel que la separaba del intento a la realidad conseguida. La influencia del escultor aplicada al relieve, casi al bajo relieve, en una de sus pasadas etapas,

es clara y beneficiosa para una artista que precisamente por saber elegir ha adquirido personalidad propia.

«Hoja del Lunes», 6 mayo 1963

L. FIGUEROLA-FERRETTI

Juana Francés expone junto a P. Serrano sus composiciones plásticas de raíz pictórica. Progresivamente a partir de sus galaxias o constelaciones, donde jugaba únicamente con el blanco y negro, Juana ha incorporado, en busca de otras dimensiones, elementos de mayor riqueza cromática. Su actitud es la de enjorar las abstracciones con elementos de mayor calidad, como en un propósito de proporcionar algún calor vital a la lucubración seca e inerte. Hay que reconocer que lo consigue con gracia, al permitir cierto gozo a la mirada, cansada de tanto esquema —a veces de nada—, deseosa de volver a encontrar en el idioma del color el verbo de la comunicación formal. Juana Francés se lo propone así y lo consigue en cierta medida, como fruto de su sensible capacidad (Biosca).

«Arriba», 10 mayo 1963

CARLOS A. AREAN

En Juana Concepción Francés (Alicante, 1926) la fluctuación de la propia materia se une a un muy profundo dinamismo. Su pintura, violenta y enérgica, incorpora máximas canti-

dades de gruesa arena y la superficie del soporte aparece a veces como quemada. Ya en su etapa de figuración tradicional, comprendida entre 1950 y 1956, se había preocupado Juana Francés por la búsqueda de calidades texturales, utilizando abundantemente la espátula y empleando el sistema de fisuras para permitir la manifestación de las capas subyacentes. Una de las obras más representativas de esta época toma como pretexto a dos pintoras, situadas ante dos lienzos, que pintan en blanco, dotando a esas telas representadas de más profundamente exhaustivas calidades texturales que al resto de la superficie pictórica.

Dobles son, frecuentemente, las formas fluctuantes de este nuevo período: unas pequeñas, en relieve, sintéticamente vistas; otras, dispersas, más amplias, recubriendo con gruesa arena las tierras incrustadas. La tensión se encrespa, a veces, en un ángulo del soporte, y el cuadro parece girar, haciéndose tembloroso el espacio subyacente, surcado por formas intencionalmente orientadas. En los últimos lienzos de este período la tensión circular del cuadro es extrema y el torbellino de las formas parece querer arrojar chorros de trabajada materia, así como el posterior recubrimiento arenoso, fuera de los límites del soporte, creando un verdadero delirio de estudiado dinamismo.

«Veinte años de pintura de Vanguardia en España», 1961

M. SANCHEZ CAMARGO

Pero Juana Francés lo ofrece en una obra que tiene, siguiendo una preceptiva —siempre necesaria—, elementos de surrealismo, elementos informalistas y un encuadramiento abstracto indiscutible que bien pudiera llamarse, por la rígida construcción en que se halla inserto, por las alusiones figurativas a la ciudad, como abstractismo-surrealista, si bien en los círculos, o en las formas oblongas, que sitúan perspectivas y significados, la materia está tratada, en cerrados límites, como una artista informalista. Pero todo aparece bien trabajado y unido.

«Pueblo», 16 noviembre 1965

L. FIGUEROLA-FERRETTI

Juana Francés, después de una larga etapa abstracta de nebulosas confabulaciones laterales, donde, es cierto, siempre supo ofrecer matices de su buen gusto cromático, ha franqueado con pulso firme el mundo de la realidad, que en uno u otro sentido empieza a inquietar a nuestros más inteligentes pintores, y nos descubre el pergeño monstruoso del hombre sometido a la pobre condición de espectro ambulante en actitud ofensiva y avasalladora, o en la pasiva de obligado mecanismo donde los órganos vitales del ver y el pensar se han trocado en puro artilugio de maquinaria. Y todo se muestra emergente de la oscura ciudad sintetizada en pocos planos, a la ma-

nera de los espacios metafísicos de un Chirico, o encajonado en la limitación de unas dimensiones reducidas en lo físico y en lo espiritual al estrecho recinto de una vivienda tenebrosa. Para lograr este clima Juana Francés aprovecha el caudal de materiales incorporados a sus obras de la etapa anterior, con alguno más de la cantera «pop», y emplea parecida matización de tonalidades aun en el reducido repertorio de blancos, grises y tierras arenosas que le era habitual. El resultado es francamente impresionante y dramático; la intención de sátira, amarga, plenamente lograda, convincente.

«Arriba», 14-11-65

MARC BERKOWITZ

Juana Francés coloca la figura simbólica del hombre en un espacio plástico de negras transparencias —iluminadas y amenazadoras al mismo tiempo—. Pero para la figura utiliza tonos claros, una materia rica, y hasta objetos de uso cotidiano. Aumenta así el contraste entre el hombre y su ambiente dándole color y relieve, pero manteniendo el ambiente monocromático y rígidamente geométrico, e introduciendo nuevas dimensiones en alguna de las obras.

Catálogo de la Exposición de Lugo, 1965

V. SANCHEZ MARIN

En la pintura de Juana Francés la negatividad del ambiente, deliberadamente angustioso, trasciende a actitud moral. No hay en ella ese vacío ético que se encuentra en gran parte de las nuevas tendencias representativas, las cuales se han limitado a reflejar la sociedad sin pronunciamientos evidentes respecto a la condición moral de la misma. En las obras de esta pintora, categorizadas por un arte cuya eficacia denota la plenitud alcanzada, sí se manifiesta una honda preocupación ética por revelar la condición a que queda reducido el hombre, en su situación de soledad y aislamiento junto a las paredes —reales o metafóricas— que se levantan entre él y los demás en la dramática existencia ciudadana.

«Goya», 69, 1965

ERNESTO J. RUIZ DE LA MATA

While shaped canvas are now been used by many «hard-edge» abstract artists, Juana uses this resource in a totally different context and with a totally different intention. She creates receding spaces by the insertion of other framed canvases and in an illusionistic combination she also creates depth in the canvas and an effect of penetration by the use of traditional perspective illusions. In contrast with the soft surface in which the canvas' grain can be seen, richly textured and volumetric shapes reminiscent of heads are to be seen hidden

within these enclosures. Heads with glasses, or with simulated eyes, or eyeless heads staring at the spectator. One, exhibited this year at the Venice «Bienale», wears glasses and has a real clock embedded into the head mounted on painted wheels. The ominous quality of this, while reminding us of Kienholz's «Beanery», and the clocks used in place of the formal contours of human faces, places Juana Francés in a different world. A world of her own which in a mirrorlike fashion reflects the everyday reality. Kienholz' clock-heads only indicates with all the clocks pointing at the same hour: ten past ten, «that the denizens of the bar are all killing time».

September 1966

MANUEL CONDE

Juana Francés nos muestra su mundo plástico, hecho de materiales viejos como el hombre, y de nuevas materias inventadas ayer. Con ellos sigue buscando en la noche, sintiendo en lo hondo horizontes que ella, tan exquisita, tan sutil, ha tenido la voluntad y el valor de llegar a conocer, para llevarlos a su hondonada tibia, hecha de recuerdos y corazón nuevo, y de luces aceradas, frías, en su mejor instante azul, o rojo, o de un color imposible para los materiales oscuros, inservibles por sí mismos, que no nos dicen nada, a nadie, a nosotros, a Juana Francés tampoco, sino después de una entrañable, ardua tarea de humanización.

Y luego los otros aquellos a los que nada les importa la realidad, ni la del arte ni la de

la vida, dirán, en nombre del Arte, palabras y palabras de esos armarios tristes, aburridos, sin pájaros, sin agua, sin cielo de la tarde ni del amanecer.

Si Juan Ramón Jiménez nos escuchase, que sí nos escucha, pienso, quiero pensar, ¿qué sueño azul se le rompería a «Platero» al ver a esos seres esperpénticos y, además, feos, en la triste mañana de la niebla?

Juana Francés, con sus urnas pulidas, perfectas, no rotas por el tiempo, sino por el inhabitable espacio del miedo, a seguir en su entorno, en su madera o material difícil, que ya no tiene nombre, o que lo tuvo un día sin origen o sin sucesión, nos propone preguntas a enigmas sin respuesta, que en su mudez formulan esas máscaras abominables, momificadas, y alguna, por equivocación del planificador de todo ello, corrompida.

Quizá de Juana Francés se pueda hablar un día con ese señor absurdo y maloliente, que está esperando siempre que vayamos a hacernos un retrato sin nombre para una cornucopia. Y que el carretero siga atizando a los bueyes heridos, mientras buitres, arriba, vigilan la carroña que, a pesar de nosotros, todos dejamos algún día en medio del camino.

«Artes», núms. 106-107

J. R. ALFARO

Juana Francés va más allá, en la presentación de su objeto, a medida que aumenta el poder obsesivo en el marco psicológico ele-

gido, y crea unos espacios y unas situaciones inquietantes, rodeados de misterio.

«Hoja del Lunes», 18 mayo 1970

A. M. CAMPOY

Esta serie de cuadros alucinantes y sombríos, cuya reiteración temática es como un rondó baconiano al que le iría perfectamente un fondo de Alban Berg, estos últimos cuadros de Juana Francés que hemos visto en la Galería Mordó, demuestran exhaustivamente que para conseguir climas y efectos cargados de patetismo no es preciso recurrir a la glosa pictórica de un «asunto» tremendo. Estos son, ciertamente, símbolos de tragedia y de soledad, pero han sido trascendidos a arte únicamente, sin carga literaria, «presentándolos —como dice Marc Berkowitz— en un lenguaje plástico puro y sencillo». Los medios expresivos, en efecto, nunca dejan de ser estrictamente plásticos; nada hay aquí que aluda claramente a una explicación conocida, que sería un recurso ilícito, pues ni siquiera llegan a corporizarse las desoladas, siniestras azoteas, ennegrecidas por alguna cruel luna, y sobre las que yergue su silueta pavorosa una especie de cíclope macrocéfalo, un deprimente monóculo de pesadilla...

«ABC», 1972

A. M. CAMPOY

La pintora que es Juana Francés, aliando aquí lo más lúcido y grave de su ingenio, compone en volúmenes corporeizados lo que posiblemente antes fue un sueño figurado y perspectivo, en el que ni siquiera faltaría ese esencial ingrediente suyo —del sueño— que es lo surreal. Todo ello ordenado después con el rigor de un geómetra inspirado en un novísimo lirismo. Todo es muy plástico, nunca deja de ser pictórico, solemne y decorativo a veces, leve en su cinética fantasmal, apto para ensayarlo en actuales arquitecturas, en las cuales, paradójicamente, se siguen influyendo elementos fósiles... Juana Francés o la imaginación ordenada, el rigor poético, la inventiva sometida a normas de unidad y coherencia. Fiel a sí misma, sí, pero con una fidelidad dinámica, abierta. La reiteración del motivo esencial —esa rara máquina antropeidea— obsesiona al espectador, lo persigue y lo acosa, pero jamás lo aburre.

«ABC», 17 abril 1970

L. FIGUEROLA-FERRETTI

Valga este breve exordio para invitar al descarte de toda supuesta audacia en la obra de Juana Francés, siempre inquietante, vacilante, que para mí viene a constituir como una especie de consagración meditada de lo que desordenada y suciamente ayer se «componía», también con una intención —cuyo canto de

sirena habría que recogerlo de los ya lejanos poetas del modernismo al iniciarse el siglo— reivindicativa de lo mísero u olvidado en el cubo de los desperdicios. Digo consagración porque me invita a decirlo la escenografía sacralizada de urna o fanal donde Juana inscribe testas humanas tan mecanizadas en su morfología como momificadas en la intención dramática que les anima. Digo, asimismo, dramática, y no satírica, porque Juana Francés ha suprimido en su obra todo escorzo de «divertimento» propiciador de la sátira; lo que aquí nos muestra es tremendamente serio y no concede permiso para iniciar la más leve sonrisa. Asimismo, sus «testas» conocen la jerarquía de un escalafón social insinuado mediante planos horizontales y una luminotecnia adecuada que a veces se complica con estructuras de cobijo, aposentamiento o, tal vez, prisión del «hombre-polifemo», en el que Juana Francés parece concretar su visión de la humanidad actual. Así está claro que sus composiciones en este orden de ideas cuentan más por su categoría de «símbolos de una obra en puro testimonio de nuestro tiempo».

«Arriba», 19 abril 1970

JOSE DE CASTRO ARINES

Figuras insistentes, obstinadas. Y como imágenes paradigmáticas, hermosas con sus vestimentas domésticas preciosistas, encerradas en casa más que de cristal, que pudiera ser casa de sueños, casa de salud, entre lo que es de

razón y lo que es demencial. Figuras-criaturas alucinantes —«pajaritos pelados de buenas intenciones»—, estampas radiográficas del miedo eterno que a todos nos cubre en mil ocasiones y circunstancias de vida: retablillo del bien y del mal, que pudiera poner en sus estampas aquel ciego Fidel que abre el portillo de las copias esperpénticas de «Los cuernos de don Friolera».

Un poco Kafka, un poco San Juan el Teólogo: sueño y apocalipsis. La verdad es que temo que estas palabras mías carguen de espanto a la propia Juana Francés, tan inocentes, tan ajenas al mal, tan fuera ellas de nuestras cavilaciones y pecados, tan observantes de los modos de nuestras vidas —«para el señor observante, con un ojo es bastante»— angélicas, si se puede decir, como en éxtasis, sin hablar ni rechistar siquiera, que pienso en aquel decir de otro personaje esperpéntico de Valle Inclán que bien pudiera ser un decir muy apropiado para cada una de estas criaturas aquí exhibidas: «¿Qué ha hecho usted esta mañana, don Manolito? ¡Tiene usted la expresión del hombre que ha mantenido una conversación con los ángeles!». ¿Pues qué cosa mejor que mantenerse angélicamente, inocentemente curiosas de nosotros hacen estas criaturas de Juana Francés? ¿De qué mejor función se las puede acusar en este informe? Insistentes, inocentes hasta la crueldad, hasta la salvación de nuestros pecados; vigilantes, alucinantes, hasta despertar para el bien nuestros sueños. ¿Y qué más cosas se pueden señalar aquí? ¿Qué más cuestiones me vienen al pensamiento? Toda-

vía hoy, por lo que se ve, los malos sueños de la razón engendran buenos monstruos.

«Informaciones», 23 abril 1970

MANUEL VICENT

Se podría sacar cierto jugo emotivo y filosófico a la exposición de Juana Francés. Porque es una tentativa de dilucidar el absurdo, porque es una explicación del papel que se le ha asignado al hombre en el drama industrial, porque es una expresión concreta de las fuerzas ideológicas que están en la calle: estéticamente, una búsqueda de la simplicidad racional de la línea; socialmente, la marginación de todo aquello que en el hombre no esté puesto al servicio de la productividad matemática.

Madrid, 30 abril 1973

VENANCIO SANCHEZ MARIN

Las obras de Juana Francés, exhibidas en la Galería Juana Mordó, son objetos en los cuales lo pictórico y lo tridimensional se complementan, para acceder a las nociones actuales sobre el «espacio real» en la creación artística. En forma de cajas, con planos reales sucesivos, construye recintos rectangulares, donde relojes humanizados —como cabezas que andan sobre ruedas— marcan la hora, entre misteriosa y angustiada, de un mundo incomu-

nicado, de una humanidad cuya existencia transcurre en las celdas de lo absurdo. En estas obras, donde Juana Francés ha alcanzado el pleno dominio del lenguaje plástico, al lograr la coherencia del color con los efectos tridimensionales del espacio y con el significado, se realiza un espeluznante alegato contra la robotización y los ambientes de claustrotobia de las ciudades.

«Goya», 96, 1970

MORENO GALVAN

El hecho es que en esta exposición cada obra se ha convertido en una especie de objeto suntuario, rico de elaboración. Cada obra tiene un montaje artesanal, espectacular, que desborda la bi-dimensión y que, incluso, insinúa el «cubo escénico» de que se valió la proyectiva renacentista. Pero todo eso no hace más que minimizar, que escarnecer, al objeto que queda dentro de ese montaje, el hombre mismo, el pobre «homúnculo» hecho con detritus de su propia civilización. De todas maneras, para definir el diagnóstico de eso que le pasa al hombre de hoy, existe una palabra que cada día se va adaptando más a una terminología corriente, pero que se deriva de una terminología non sancta: «alienación».

«Triunfo», 2 mayo 1970

M. A. GARCIA VIÑOLAS

Estas pequeñas cámaras de tortura —la soledad puede ser un tormento—, donde Juana Francés ha instalado los monstruosos vestigios de una humanidad mecanizada, pertenecen al sentimiento trágico de la vida que llega tan a lo hondo de lo español. Las propuestas contenidas en este aparente juego de patéticas sugerencias son algo muy serio que no puede ser considerado a simple vista.

«Pueblo», 29 mayo 1970

LIBROS Y CATALOGOS

MANUEL CONDE: «J. C. Francés». Catálogo exposición Galería Biosca, 2 al 16 enero 1963.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: «The younger Spanisch figurative painter». «The Studio», Londres n.º 796, julio de 1959.

C. L. POPOVICI: «Juana Concepción Francés y su poesía pictórica». Cuadernos de Arte. Ateneo. Madrid, 1959.

C. L. POPOVICI: «La donna nell'Arte contemporanea». Exposizione Internazionale, Galleria d'Art. Milano del 18 diciembre de 1959 al 12 enero de 1960.

VICENTE AGUILERA CERNI: «Juana Francés». Colección del Arte de Hoy, 1960.

JOSE MARIA MORENO GALVAN: «Introducción a la Pintura Española Actual». Publicaciones Españolas. Madrid, 1960.

CARLOS ANTONIO AREAN: «Veinte años de pintura de vanguardia en España». Editora Nacional. Madrid, 1961.

GIUSEPPE MARCHIORI: «Juana Francés». Catálogo. Galleria d'Arte «Il Traghetto». Venezia, 1962.

ALBERT C. SOUVENIER: «Pinturas de Juana Francés». Catálogo. L'Entracte Galerie. Lausanne, Suiza.

MARC BERKOWITZ: «El hombre y la ciudad». Catálogo. Exposición Galería Juana Mordó, 1965.

WILLIAM DYCKES: «Spanish Art Now».

VICENTE AGUILERA CERNI: «Panorama del nuevo arte español». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.

PIERRE RESTANY: «Juana Francés: Une Cure d'Hygiene Mentale».

GIUSEPPE MARCHIORI: «I Teatrini di Juana Francés».

VICENTE AGUILERA CERNI: «La misteriosa luz de una pintora».

JOSE MARIA MORENO GALVAN: «Juana Francés. Figuras y protagonistas». Ediciones Castilla. Madrid, 1967.

JOSE MARIA MORENO GALVAN: «La última vanguardia». Ediciones Magius. Madrid, 1969.

GLORIA FUERTES: «Juana Francés y sus Milagros». Poema en su catálogo de la exposición celebrada en la Galería Juana Mordó. 1970.

CARLOS AREAN: «La pintura española de Altamira al siglo XX». Ediciones Giner. Madrid, 1971.

CARLOS AREAN: «Treinta años de arte español». Ediciones Guadarrama. 1972.

ANTONIO MANUEL CAMPOY: «Diccionario crítico de arte español contemporáneo». Ibérico Europea de Ediciones, S. A. Madrid, 1973.

J. I. DE BLAS: «Diccionario de pintores españoles contemporáneos». Ediciones Estiarte. Madrid.

RAUL CHAVARRI: «La pintura española actual». Ediciones Ibérico Europea, S. A. Madrid, 1974.

BIBLIOGRAFIA

AÑO 1952

L. FIGUEROLA - FERRETTI. Diario ARRIBA, 12 de abril de 1952.

RAMON D. FARALDO. Diario YA, 13 de abril de 1952.

CAMON AZNAR. Diario ABC, 24 de abril de 1952.

F. G. DUQUE. Revista SUMMUN; 25 de abril de 1952.

JOSE MARIA JOVE. Revista ATE-NEO, 26 de abril de 1952.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO. Revista INSULA, n.º 77, año 1952.

AÑO 1953

VICENTE SIENA: «Juana C. Francés». Diario INFORMACION, Ali-cante, 10 de enero de 1953.

CAMON AZNAR: «Emoción de las obras de Juana C. Francés». Diario ABC, 8 de marzo de 1953.

JOSE DE CASTRO ARINES: «Juana Francés». Diario INFORMACIONES, 10 de marzo de 1953.

L. FIGUEROLA-FERRETTI: «Pinturas de J. C. Francés. Diario ARRIBA, 14 de marzo de 1953.

AÑO 1954

JOSE MARIA MORENO GALVAN. Revista TERESA, n.º 4, abril 1954.

AÑO 1956

JOSE CAMON AZNAR. Diario ABC, 30 de marzo de 1956.

L. FIGUEROLA-FERRETTI. Diario ARRIBA, 1 de abril de 1956.

JOSE CASTRO ARINES. Diario INFORMACIONES, 7 de abril de 1956.

MARIO DE OLIVEIRA. Diario NOTICIAS, 25 setiembre de 1956, Lisboa.

AÑO 1957

JUAN ANTONIO CABEZAS. Revista GACETA ILUSTRADA, 11 de mayo de 1957.

AÑO 1958

MANUEL TRUJILLO. ELITE, revista de Caracas.

AÑO 1959

CIRILO POPOVICI: «Arenas poéticas». Revista S. P., n.º 108, 31 de mayo de 1959.

L. FIGUEROLA-FERRETTI: «La pintura de Juana Francés». Diario ARRIBA, 7 de junio de 1959.

JOSE DE CASTRO ARINES: «La nueva realidad de Juana Francés». Diario INFORMACIONES, 9 de junio de 1959.

CIRILO POPOVICI: «Arenales y co». Revista S. P., n.º 114, vol. III, 12 de julio de 1959.

AÑO 1960

JAIME FERRAN. Diario INFORMACIONES. Alicante, 26 de febrero de 1960.

RAMIREZ DE LUCAS. Diario EL ESPAÑOL, 14 de febrero de 1960.

AÑO 1961

MARCEL FRYNS. LES BEAUX-ARTS, n.º 928, 17 de marzo de 1961.

AÑO 1962

CIRILO POPOVICI: «Españoles en el extranjero». Revista S. P., n.º 191-192, 1-15 agosto de 1962. (Juana Francés expone en la Galería Tragheto, Venecia).

AÑO 1963

JOSE HIERRO: «Pablo Serrano y Juana Francés». Diario EL ALCAZAR, 1 de mayo de 1963.

CIRILO POPOVICI: «Ronda de Exposiciones: Pablo Serrano-Juana Francés». Revista S. P., 1 de mayo de 1963.

RAMON SAEZ: «Exposiciones en Madrid: Pablo Serrano-Juana Francés». Diario EL ESPAÑOL, 4 de mayo de 1963.

M. SANCHEZ CAMARGO: «Juana Francés». Periódico HOJA DEL LUNES, 6 de mayo de 1963.

SANTIAGO ARBOS BALLESTE: «Juana Francés y Pablo Serrano». Diario ABC, 9 de mayo de 1963.

L. FIGUEROLA-FERRETTI: «Exposiciones de Pablo Serrano, Juana Francés». Diario ARRIBA, 10 de mayo de 1963.

FREDDY BUACHE: «Pablo Serrano et Juana Francés». Revista TRIBUNE DE LAUSANNE, 4 de julio de 1963.

GEORGES PEILLEX. Revista FEUILLE D'AVIS DE LAUSANNE, 26 de junio de 1963.

ANGEL CRESPO: «Pablo Serrano y Juana Francés, en Biosca». Revista ARTES, n.º 37, de 8 de mayo de 1963.

AÑO 1965

L. FIGUEROLA-FERRETTI: «La soledad humana en Juana Francés». Diario ARRIBA, 14 de noviembre de 1965.

M. SANCHEZ CAMARGO: «La inteligente obra de Juana Francés». Diario PUEBLO, 16 de noviembre de 1965.

A. M. CAMPOY: «Juana Francés». Diario ABC, 17 de noviembre de 1965.

V. SANCHEZ MARIN: «La ciudad simbólica de la pintura de Juana Francés». Revista de ARTE GOYA, n.º 69, noviembre-diciembre 1965.

ANTHONY KERRIGAN: «Holiday» (Philadelphia, abril de 1965).

AÑO 1966

DR. ALBERTO PORTERA: «Comentarios a una exposición de Juana Francés». Revista IBYS, n.º 1, enero de 1966.

ERNESTO J. RUIZ DE LA MATA: «The art of Juana Francés». Revista SAN JUAN REVIEW. Puerto Rico, setiembre de 1966.

IRENE BRIN: «La XXXII Bienal de Venecia». Revista GOYA, núms. 74-75.

MARCO VALSECCHI: «TEMPO». Milán, 6 de julio de 1966.

AÑO 1967

IPPARCO GALAVOTTI: «Juana Francés pittrice spagnola». Periódico LA NAZIONE. Diraence, 20 de agosto de 1967.

AÑO 1968

EMILIO SALCEDO: «La pintura de Juana Francés». Diario EL NORTE DE CASTILLA, 23 de junio de 1968.

AÑO 1970

MANUEL CONDE: «La obra nueva de Juana Francés». Revista ARTES, núms. 106-107, marzo-abril de 1970.

A. M. CAMPOY: «Crítica de exposiciones: Juana Francés». Diario ABC, 17 de abril de 1970.

L. FIGUEROLA-FERRETTI: «El «arte otro» de Juana Francés». Diario ARRIBA, 19 de abril de 1970.

EMILIO SALCEDO: «Juana Francés en la Sala Mordó». Diario EL NORTE DE CASTILLA, 19 de abril de 1970.

MANUEL VICENT: «Crónica de la cultura: Juana Francés: Geometría y Humanismo». Diario MADRID, abril de 1970.

M. A. GARCIA-VIÑOLAS: «Juana Francés». Diario PUEBLO, 22 de abril de 1970.

JOSE CASTRO ARINES: «Los «seres observantes» de Juana Francés». Diario INFORMACIONES, 23 de abril de 1970.

JOSE MARIA MORENO GALVAN: «Juana Francés en la Galería Juana Mordó». Revista TRIUNFO, n.º 413, 2 de mayo de 1970.

VILLAGOMEZ: «Juana Francés». Revista LA CODORNIZ, 11 de mayo de 1970.

AÑO 1970

VENANCIO SANCHEZ MARIN: «Crónica de Madrid». Revista de ARTE GOYA, n.º 96, mayo-junio de 1970.

ADRIAN ESPI VALDES: «Juana Francés, alicantina y universal». Diario INFORMACION. Alicante, 7 de noviembre de 1970.

«Artistas Españoles contemporáneos». Biografía de Juana Francés. Revista BELLAS ARTES, año 1, n.º 2.

J. R. ALFARO. Periódico HOJA DEL LUNES, 18 de mayo de 1970.

AÑO 1971

RAFAEL NAVARRO MELLEBRERA: «De Pablo Serrano a Juana Francés». Diario INFORMACION. Alicante, 3 de mayo de 1971.

E. CERDAN TATO: «Una muestra «insólita» en Alicante». Diario PRIMERA PAGINA. Alicante, 20 de mayo de 1971.

PIERRE RESTANY: «Juana Francés». Revista ART AND ARTISTS, vol. 6, n.º 1. Londres, abril de 1971.

AÑO 1974

JOY WHITE: «With Juana Francés». Revista ARTEGUIA, n.º 7, abril de 1974.

JOSE MARIA RODRIGUEZ ALFARO: «Las máquinas inquietantes de Juana Francés». Periódico HOJA DEL LUNES, 29 de abril de 1974.

JOSE MARIA BALLESTER: «Exposición de Juana Francés en la Galería Juana Mordó». Revista BATIK, n.º 6, mayo de 1974.

JOSE HIERRO: «Juana Francés». Diario NUEVO DIARIO, 5 de mayo de 1974.

MIGUEL FERNANDEZ-BRASSO: «Juana Francés y la soledad». Diario ABC, 10 de mayo de 1974.

EMILIO SALCEDO: «El mundo de Juana Francés». Diario EL NORTE DE CASTILLA, 11 de mayo de 1974.

RAMON SAEZ. Diario ARRIBA, 12 de mayo de 1974.

JOSE MARTINEZ DE VELASCO. Periódico DESARROLLO, 12 de mayo de 1974.

CASTRO ARINES. Diario INFORMACIONES, 16 de mayo de 1974.

«Juana Francés y su crítica a una cultura «cosificada». Revista BLANCO Y NEGRO, n.º 3.237, 18 de mayo de 1974.

JOSE MARIA MORENO GALVAN: «Juana Francés. Galería Juana Mordó». Revista TRIUNFO, n.º 610, 8 de junio de 1974.

CIRILO POPOVICI: «El ántropos de Juana Francés». Revista BELLAS ARTES 74, n.º 31, marzo 1974.

CURRICULUM VITAE

Nace en Alicante (España).

Ha cursado estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

1951

— Expone en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, Madrid.

1952

— Sala Xagra, Madrid. Galería «Los Sótanos», Madrid.

1953

— Sala Biosca, Madrid. «Pintura Española Contemporánea», Lima (Perú). «Arte Español Actual», Santiago de Chile. «Arte Contemporáneo», Liceo Artístico y Literario de Córdoba.

1954

— XXVII Bienal de Venecia. II Bienal Hispanoamericana, La Habana (Cuba).

1955

- «Homenaje a Goya», Madrid. III Bienal Hispanoamericana de Barcelona.

1956

- Ateneo de Madrid.

1957

- Primera Exposición «Grupo El Paso», Sala Buchholz, Madrid. «Grupo El Paso», Oviedo (España).

1958

- Ateneo de San Sebastián (España).

1959

- Sala del Ateneo de Madrid. «Blanco y Negro», Sala Darro, Madrid. III Bienal de Alejandría. «Arte Actual del Mediterráneo», Valencia, Málaga, Lérida y Zaragoza.

1960

- «Arte Actual», Galería 59, Aschaffenburg, Viena, Berlín y Copenhague. «Cuatro Pintoras Actuales», Sala Neblí, Madrid. Galería Brera, Milán. «Before Picasso; after Miró», The Salomón R. Guggenheim Museum, New York. XXX Bienal de Venecia. «24 Pintores actuales, Valladolid. «Homenaje Informal a Velázquez», Sala Gaspar, Barcelona. «24 Pintores Actuales», Córdoba.

1961

- «Contrastes en la Pintura Española de Hoy», Museo Nacional de Arte, Tokio, y Bolles

Gallery, San Francisco. «Arte Español Contemporáneo», Palais de Beaux Arts, Bruselas. «Arte Actual», Städtisches Kunstmuseum, Duisburg, Alemania. «Internationale Malerei», Wolframs-Eschenbach, Alemania. «Siete Pintores Actuales», Galería Alfabia, Palma de Mallorca. «Constantes en la Pintura Española de Hoy», Sala Lorca, Madrid. Bienal de Helsinki, Finlandia.

1962

- Galleria «Il Traghetto», Venecia. «Modern Spanish Painting», The Tate Gallery, Londres, Southampton, Hull, Liverpool. «Diez Pintores Españoles», Venezuela. «Junge Spanische Maler», Akademie Der Bildenden Kuenste, Viena.

1963

- Sala Biosca, Madrid. Galerie L'Entracte, Lausanne.

1964

- XXXII Bienal de Venecia. «Contemporary Painters of Spain at the New York World's Fair».

1965

- Galería Juana Mordó, Madrid. Palacio de Carlos V, Fuenterrabía. Exposición Aula de Cultura, Benidorm. VI Salón de Marzo, Valencia (España).

1966

- XXXIII Bienal de Venecia.

1967

- «The Pittsburgh International», Carnegie Institute. «Veintitrés Artistas en el Colegio Mayor Pío XII», Madrid. «Pintura Abstracta Española», Club de la Facultad de Derecho, Sevilla. Casa de la Cultura, Cuenca. Profile VII, Spanische Kunst Heute, Städtische Kunst Heute, Städtische Kunstgalerie, Bochum (Alemania).

1968

- «Spanische Kunst Gegenwart», Kunsthalle Nürnberg (Alemania). «Spanische Kunst Heute», Akademie der Künste, Berlín. Louisiana Museum, Copenhagen. Pintores de la Galería Juana Mordó, Madrid. Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam. «Los Años Cincuenta», Galería Edurne, Madrid. «Exposición Internacional de Dibujo», Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Musée Galliera, París.

1969

- Galería «Val I 30», Valencia. «Art Espagnol d'Aujourd' hui», Musée Rath, Geneve. Sala Peilares, Palma de Mallorca. «Arte Español Contemporáneo», Festival de Spoleto.

1970

- XXXV Bienal de Venecia. «Galerías Pilotes», Lausanne. «Reflejo Español de la Bienal de Venecia», Museo Provincial de Bellas Artes, Cádiz. «Galerías Pilotes», Museo de Arte Moderno de París. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla. Ateneo de Málaga. Galería J. Mordó, Madrid.

1971

- XI Bienal de São Paulo. Galería Grosvenor, Madrid. Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Torre del Merino, Santillana del Mar.

1972

- Casa del Brasil, Ciudad Universitaria, Madrid. «Homenaje a José Luis Sert», Santa Cruz de Tenerife. Galería Alcoiarts, Poble Antic, Altea, Alacant.

1973

- «Homenaje a Manolo Millares», Alicante. «Homenaje a Manolo Millares», Galería Juana Mordó, Madrid. «Artistas en la Vanguardia», Galería de Luis, Madrid. Galería Alcoiarts, Poble Antic, Altea, Alacant. «Temps» Galería de Arte, Valencia. «II Muestra de Artes Plásticas», Baracaldo. «Pintura Española del siglo XX», Varsovia, Katowice y Bydgoszcz (Polonia). «En Art-2 Función del Arte en la sociedad actual», Elche. «Spanskt» Lunds Konsthall Lund Sweden. Galería de Arte Temps, Valencia. II Exposición Nacional de Artes Plásticas, Villena. Exposición Antológica Arte 73 Fundación Juan March, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, Palacio de la Lonja, Zaragoza, Salón del Tinnel, Barcelona, Museo de Bellas Artes, Bilbao, Marlborough Fine Art (London) Ltd., Londres.

1974

- «Homenaje a Oscar Esplá», Club Urbis, Madrid. Galería Juana Mordó, Madrid.

INDICE

VIDA	7
PREFERENCIAS	19
PINTORA DE SU TIERRA	23
FIGURA	27
ABSTRACCION	31
EL HOMBRE EN LA CIUDAD	35
EL ANTROPOS	37
LAMINAS	49
DIBUJO	65
CRITICAS	67
OPINIONES	83
LIBROS Y CATALOGOS	105
BIBLIOGRAFIA	109
CURRICULUM VITAE	117

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos



- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12//Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antonio Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.

- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
- 57/Fernando Delapuenta, por José Vázquez-Dodero.
- 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
- 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 60/Zacarias González, por Luis Sastre.
- 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
- 62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
- 64/Ferrant, por José Romero Escassi.
- 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
- 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
- 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
- 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
- 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
- 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
- 71/Piñole, por Jesús Baretini.
- 72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
- 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
- 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
- 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
- 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
- 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
- 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
- 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
- 81/Ceferino, por José María Iglesias.
- 82/Vento, por Fernando Mon.
- 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
- 84/Camín, por Miguel Logroño.
- 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
- 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
- 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
- 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
- 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
- 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
- 91/M.^a Antonia Dans, por Juby Bustamante.
- 92/Redondela, por L. López Anglada.
- 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
- 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
- 95/Raba, por Arturo Villar.
- 96/Orlando Pelayo, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
- 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
- 98/Feito, por Carlos Areán.
- 99/Goñi, por Federico Muelas.

- 100/La postguerra, documentos y testimonios, tomo I.
100/La postguerra, documentos y testimonios, tomo II.
101/Gustavo de Maeztu, por Rosa M. Lahidalga.
102/X. Montsalvatge, por Enrique Franco.
103/Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.
104/Néstor Basterrechea, por J. Plazaola.
105/Esteve Edo, por S. Aldana.
106/Maria Blancharal, por L. Rodríguez Alcalde.
107/E. Alfageme, por V. Aguilera Cerni.
108/Eduardo Vicente, por R. Flórez.
109/García Ochoa, por F. Flores Arroyuelo.
110/Juana Francés, por Cirilo Popovici.
111/Maria Droc, por J. Castro Arines.
112/Ginés Parra, por José C. Camín.

Director de la Colección:

Amalio García-Arias González

*Esta monografía sobre la vida y la
obra de la pintora Juana Francés
ha sido impresa en los talleres de
Gráficas Ellacuría-Erandio-Bilbao*

en 1959, y en una serie de colectivas, pues su participación es cada vez más requerida y así logra alcanzar una cota internacional. Las sucesivas Bienales de Venecia y Sao Paolo, para no citar sino a las de máximo nivel mundial, confirman este hecho.

Más tarde empieza a notarse una rápida evolución hacia una fase iconográfica con empleo de un tipo humanoide de acusada semántica social y con el que la artista quiere simbolizar específicamente al hombre de la ciudad pertrechado con todo un repertorio de *mass media* de gran impacto e intensa circulación.

La originalísima aportación que trae con tales obras la sitúan en el puntal de la vanguardia de la actualidad.

Ha pertenecido al Grupo madrileño «El Paso».

SERIE PINTORES

