

Miscelánea

ROMÁN DE LA CALLE¹

MAU MONLEÓN PRADAS Y LA PLURAL RADICALIDAD DE LA ESCULTURA EXPANDIDA. DIÁLOGOS ENTRE ARTE, POLÍTICA Y FEMINISMO

MAU MONLEÓN PRADAS AND THE PLURAL RADICALITY OF THE EXPANDED SCULPTURE. DIALOGUES AMONG ART, POLITICS AND FEMINISM

RESUMEN

La escultura valenciana de los ochenta y las décadas siguientes —con su revisión, ejercitada desde la propia práctica e investigación docente— inauguró en plena transición política una etapa destacada de carácter intergeneracional en la que, dentro de tal contexto de creatividad escultórica, cabe subrayar el papel desempeñado por la relevante presencia de la mujer. En el presente trabajo se toma, como hilo conductor de ese fenómeno transdisciplinar y de compromiso reivindicativo, la trayectoria de la escultora Mau Monleón Pradas (Valencia, 1965), tanto su producción artística transmedia como su diversificada acción sociopolítica, sin olvidar que en dicha trayectoria la perspectiva de género actuó en calidad de brazo de palanca de su plural desarrollo investigador y de su influyente actividad estética.

Palabras clave: escultura valenciana, política, cultura y perspectiva de género.

ABSTRACT

The Valencian sculpture of the 1980s and the following decades — being revised by the teaching practice and research itself — inaugurated in the middle of a political transition an outstanding intergenerational stage in which, within such a context of sculptural creativity, it is worth underlining the role played by the relevant presence of women. In the present work, the trajectory of the sculptress Mau Monleón Pradas (Valencia, 1965), both her transmedia artistic production and her diversified socio-political action, is used as the guiding thread of this transdisciplinary phenomenon that reveals a vindictive commitment, keeping in mind as well the presence of gender perspective, which served as a lever arm of her plural investigative development and influential aesthetic activity.

Keywords: Valencian sculpture, political, culture and gender perspective.

1 Universitat de València, roman.calle@uv.es.



Trahit sua quemque voluptas.
Publio Virgilio Maron (70-19 a. C.) *Bucólicas* 2, 65.

He podido seguir, desde hace décadas, la consolidada trayectoria investigadora, comprometida, docente y creativa de Mau Monleón Pradas (Valencia, 1965), la cual se muestra perfectamente definida en su dilatada y decidida entrega a la tarea de transgredir los límites y márgenes de su siempre contaminado, versátil y expandido quehacer escultórico. Quizás por ello puedo testimoniar, de primera mano, el sorprendente rigor, interés y coherencia que comportan sus seriadas propuestas metodológicas, decididas además a lograr el difícil y complejo objetivo de diluir —por sistema— los parámetros escultóricos directamente en la vida misma y en las experiencias de la siempre compleja y reivindicativa visualidad contemporánea. La escultora asienta un dominio abiertamente expandido donde ha decidido cimentar la base misma de sus siempre comprometidas intervenciones; del mismo modo que mantiene, entre otras, las claves del decidido empoderamiento de la mujer como unas de las metas incrustadas en el eje coherente y centralizado de su itinerario personal como artista transmedia y eficiente comisaria feminista.

Con tal fin, nunca ha dejado, en su intensa y plural trayectoria, de alterar, forzar, reconstruir y entrelazar, profusa e intencionadamente, los géneros, las técnicas y procedimientos, los dominios interdisciplinares, las estrategias artísticas, las huellas propias del quehacer cotidiano e, incluso, cuando le es factible, los límites y los intervalos plurales de sus actividades socioestéticas.

1. Una mirada hacia el pasado inmediato, con la escultura valenciana al fondo.

Comenzaré diciendo que, desde un punto de vista histórico, Mau (Elena Edith) Monleón Pradas formó parte —plena y constituyente— de aquella reconocida y recordada eclosión que, en un principio, la efervescente y desbordante intervención escultórica experimentó paralelamente a la transición político-cultural valenciana de los míticos, o mitificados, años ochenta.

Fue en aquella concreta coyuntura cuando, por mi parte, comencé a pensar —rastreado y estudiando las efervescentes y dispares propuestas que afloraban, persistentes y prometedoras, en nuestro entorno— en determinadas manifestaciones artísticas emergentes, en la medida que se resistían y se enfrentaban, en formas plurales, a los perfiles establecidos, normalizados y asumidos regulativamente en torno al sistema cultural que iba fraguándose. De hecho, las plurales respuestas y aportaciones creativas del momento parecían devenir, bajo la presión y la esperanza de las necesidades coyunturales sobreañadidas, efectivas opciones micropolíticas.

He de reconocer que tales contextos artísticos de aquellas décadas de verdadero tránsito me sorprendieron personalmente, pues posibilitaron la emergencia de determinados valores nuevos, con nombres y apellidos, capaces de cuestionar con su novedosa labor —abiertamente o *sottovoce*— incluso la extensionalidad de una política constituida y asentada sobre fuertes *asimetrías* heredadas, de carácter económico, de raigambre social, de prepotencia histórico-cultural y de dominancia institucional. En definitiva, la política vigente en aquella iniciada transición espa-

ñola, repleta de ilusionadas esperanzas.

Los conceptos que una desarrolla acerca de las ideas que impregnan la vida cotidiana se hacen precisamente comprensibles a la luz del contexto donde se generan. Este *factor contextual* puede ir de lo más específico a lo más general, incluyendo en *el campo de las relaciones*, todos aquellos elementos que coexisten en el intercambio de información. (Mau Monleón Pradas)²

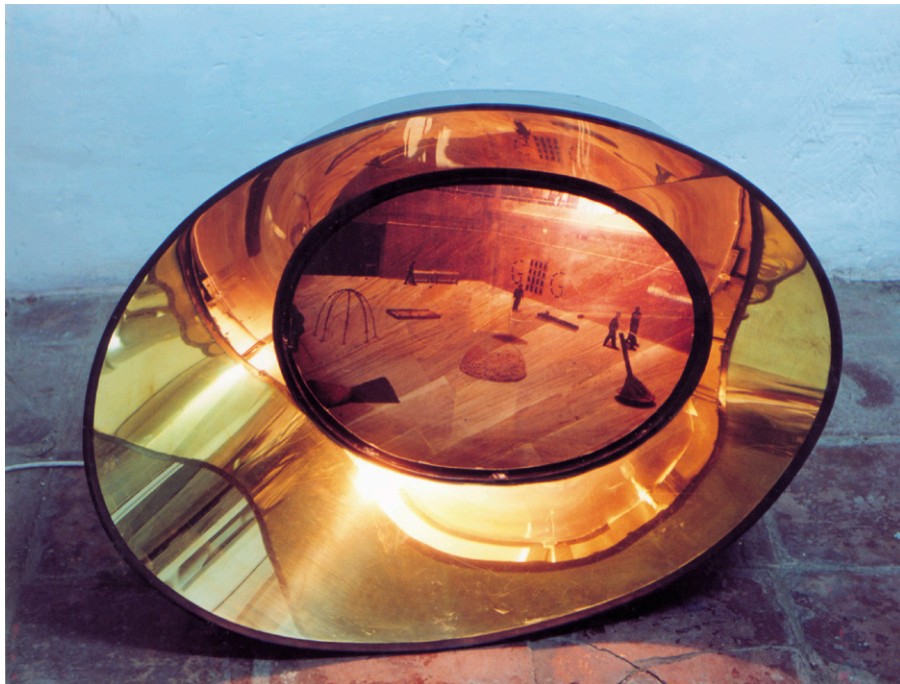


Fig. 1. Mau Monleón Pradas, *Azar. Domingo por la tarde*. 1990.
Fotoescultura. Hierro, latón, fotografía, bombillas, madera. 130 x 70 x 55 c.m.
Fotografía de la autora.

Conviene rememorar, además, a pie de hechos, que en aquel singular *contexto relacional de escultores valencianos* —formados en la ya histórica Escuela de Bellas Artes de San Carlos, convertida, a golpe de decreto estatal, en Facultad e incorporada finalizando ya la década de los setenta a la Universidad Politécnica de Valencia— fue donde la presencia de la mujer destacó, si bien sutil y particularmente —con comprometida fuerza testimonial y suma ambición creativa—, también con una importante potencia, insisto, en la compleja especialidad de la escultura.

Todo un golpe de mano, así como vuelco histórico, pues, que la vida artística,

2 Mau Monleón Pradas *Siempre estás en otro lugar. Cuando hablas otra lengua, también estás en otro lugar*. Publicaciones CAM. Valencia, 2001. Catálogo de la muestra que comisarié, a su lado, sorprendido / atraído por su capacidad y fuerza creativas, pág. 60.

siempre mutante y sorpresiva, acababa de dar en nuestro diacrónico panorama valenciano en concreto, casi sin avisar, pero con una secreta y compartida voluntad de hierro. En realidad, cabe reconocer y constatar que cuando la figura de la mujer se incorporó, con total decisión y apertura de miras al novedoso panorama artístico, entonces emergente y esperanzado, abrió un amplio abanico de sólidas aportaciones. Muchas de ellas eran desviantes y, por lo general, muy reflexionadas, cargadas de experimentalidad y, sobre todo, seguras de su incisivo quehacer, apostando resueltamente y con pauta rotundidad por su indiscutible futuro.

Se perfiló así, de forma decidida e inmediata, un repertorio sorpresivo y ejemplarizante de nombres destacados que coincidieron en un mismo escenario común, aunque abiertamente contrastado y heterogéneo, definitivamente compartido. En este punto, me inclino a citar con grata satisfacción —recurriendo a una estricta relación cronológica, casi a vuelapluma— consolidados referentes y nombres concretos, destacados por sus inquietudes experimentales y sus capacidades autorreflexivas, en una nómina difícilmente repetible: Ángeles Marco (1947-2008), Maribel Doménech (1951), Amparo Carbonell (1955), Teresa Cebrián (1957), Amparo Tormo (1960), Natividad Navalón (1961), Carmen Navarrete (1963), Teresa Cháfer (1964), Salomé Cuesta (1964), Ana Navarrete (1965), Carmen Marcos (1965) y Mau Monleón (1965). Casi todas ellas estuvieron directamente vinculadas al ámbito docente, a la investigación, al compromiso sociocultural de raíces políticas y a la creación artística sostenida.

Un grupo, sin duda tan potente y resolutivo como diversificado en su capacidad de emprendimiento, que supo codearse a su vez con otra nómina —en parte de ese mismo período y contexto y asimismo dispar e intergeneracional— de numerosos escultores valencianos, entre los que cabe igualmente citar —en un primer bloque— nombres de larga precedencia y tradición como Andreu Alfaro (1929-2012), Nassio Bayarri (1932) y Enric Mestre (1936), junto a otros ya plenamente adscritos en la postguerra como Manuel Valdés (1942), Ramón de Soto (1942-2014), Miquel Navarro (1945), Vicente Ortí (1947), Sebastià Miralles (1948-2017), Joan Cardells (1948-2019), Julián Abril (1951), Pepe Romero (1952), Joan Llavería (1954), Juan Antonio Orts (1955), Gerardo Sigler (1957), Evaristo Navarro (1959-2014), Miguel Molina Alarcón (1960), Emilio Martínez Arroyo (1962), Víctor Blasco (1962), Ricardo Cotanda (1963), Pablo Sedeño Pacios (1956) y Elías Pérez García (1964). Todo un conjunto de mujeres y hombres que conformaron, efectivamente, aquel inolvidable, decisivo núcleo fuerte de la histórica escultura valenciana.³

Se trató, sin duda, de un potente cruce de dimensiones transgeneracionales, proyectado en escalonada convivencia en el dominio de la escultura, que demostró la capacidad, en su eficiente globalidad, tanto de centrar su mirada reivindicativa —de recuperación y memoria— sobre la escultura española de preguerra como de,

3 Tampoco debe relegarse —en este panorama histórico conformado por nombres que serán fundamentales para la escultura valenciana, vinculados a la Escuela de Bellas Artes o al ambiente transformador, y sobrevenido en la tensa pero optimista época de transición— el papel de estrictos enlaces intergeneracionales, en sus funciones docentes, desempeñado por figuras históricas, aún presentes y activas en tales fechas, como fueron Silvestre de Edeta (1909-2014), Esteve Edo (1917-2015), Alfonso Pérez Plaza (1932-2013) o José Doménech Ciriaco (1941), entre otros.

a través de una lente más contemporánea, fijarla paralelamente en el minimalismo escultórico americano, en la renovación inglesa de los setenta y en las prácticas destacadas del momento iniciático, que iba históricamente perfilándose y abriendo camino a los recién llegados; todo ello gracias a un aprendizaje continuo de autoes-tímulo y superación obligada.

En realidad, en plena transición socio-política y en el concreto marco artístico-cultural valenciano, se trataba no solo de recuperar, incluso a paso acelerado, la diacronía rescatada de las herencias vanguardistas, sino también de ponerse metodológicamente al día respecto a la modernidad internacional perdida que había pasado de largo. Por lo tanto, cabía normalizar cuanto antes la máxima información posible, las aspiraciones retenidas y la diversa cualificación de las realidades soñadas a modo de compensación.

El objetivo —individualizado en sus estrategias, pero común en sus exigencias— era, sin duda, la construcción y puesta en práctica de sus respectivos lenguajes escultóricos, acompañados de sus correspondientes contextualizaciones. Entre estas, no faltaban la reivindicación de las experiencias de género, los crecientes registros multimedia, los diálogos entre las artes visuales y las plásticas, la fundamentación de los conocimientos y la operatividad tecnológica, así como la imbricación consistente entre arte y vida, entre política y resistencia, entre las cuestiones humanas universales y la necesaria atención a la realidad individual, a menudo cruel, difícil y desbordante.



Fig. 2. Mau Monleón Pradas, *Valencia-Bruselas 1944. 1993*.
Fotoescultura. Fotocopias, epoxi, fibra de vidrio, madera, cristales. 320 x 95 x 66 c.m.
Fotografía de la autora.

Desde siempre, me ha preocupado cómo pensar las relaciones entre lo

universal y lo individual; entre la norma y lo que carece de ella; cómo utilizar positivamente la paradoja que surge de la relación entre individuo y sociedad: entre la aspiración de todo sujeto a ser común, con los demás, al mismo tiempo que no dejar de ser / de sentirse individual. Precisamente el Estado resuelve esta paradoja imponiendo un modelo de equilibrio / de regulación, a través del poder [...]. (M. M. P. *Id.* pág. 56)

En ese marco de correlaciones históricas vino —oportunamente, cabe decir— a inaugurarse en Valencia el Instituto Valenciano de Arte Moderno (1989), como gran objetivo político-cultural del momento. No cabe duda de que el PSOE-PV puso toda la carne en el asador. Así pues, se trató de un hito importante para la cultura artística de la comunidad y, en paralelo y en especial, para el propio empuje de la (re) naciente Facultad de Bellas Artes. Pronto el IVAM asumió entre sus objetivos estructurales el estudio y seguimiento del arte de nuestro contexto inmediato, junto a sus aspiraciones y cuidados internacionales. Ese cruce de estrategias estuvo asimismo bien claro, apuntado y definido desde los inicios de la institución, tanto en el sólido equipo directivo como en el Consejo Rector, al que pertenezcía durante años.

En la medida en que estas actuales reflexiones se concentran en el dominio de la escultura, bien estará que, como ejemplo directo de lo afirmado, apunte que pronto se incluyera en la programación del IVAM una muestra organizada, en el año 1995, comisariada por la profesora y crítica de arte Teresa Blanch (Barcelona, 1952) y titulada *Els 90 en els 80. Proposta d'Escultura Valenciana*. Resulta un hecho pertinente porque la muestra recogía precisamente una cuidada selección de los valores emergentes, destacados en aquel entonces, en nuestro concreto panorama.⁴

Justamente de aquella convergencia conceptual y estilística —arropada con fuerte experimentación de formas y materiales y con nuevos procedimientos interdisciplinares, radicalizados y potentes pero próximos a las llamadas de la

4 Precisamente Mau Monleón Pradas fue incluida en la muestra, representando los perfiles de su trabajo escultórico con una serie de obras. El catálogo, ya histórico y difícil hoy de encontrar, se ha convertido, por cierto, en un documento básico para el estudio de aquella efervescente y crucial coyuntura. En la publicación, precisamente el texto dedicado al estudio de la producción de Mau Monleón Pradas me fue encargado por la comisaria, dado el seguimiento de mi actividad crítica y docente de aquel entonces en torno al arte valenciano. En realidad, surgió un interés compartido por el tema, que se refleja en la bibliografía paralela que se apunta selectivamente a continuación: Beguiristain, Maite y De la Calle, Román: «En torno al arte valenciano de la década de los ochenta. Los viajes de la escultura». En AA. VV. *Los ochenta. Algo más que una década*. AECA y Ayuntamiento de Huesca, 1995; De la Calle, Román: «Artistas en la Mediterránea. Últimas generaciones» en AA. VV. *Entre los ochenta y los noventa. Artistas de la Mediterránea*. Generalitat Valenciana. Expo 92. Sevilla, 1992; Power, Kevin: *Segona Biennial d'Escultura d'Alfàfar*. Sala Edgar Neville. Alfàfar, 1986; Blasco Carrascosa, J. A. *La escultura valenciana del siglo xx*. (2 vols.) Ed. Federico Doménech. Valencia, 2003. Efectivamente, los estudiosos del arte valenciano del momento no regatearon esfuerzos en su dedicación por recoger directa y exhaustivamente aquel fenómeno tan determinado. Imposible me resulta, asimismo, no traer a colación mis colaboraciones directas con escultores, escribiendo textos, realizando comisariados y dirigiendo tesis. (Sirvan de ejemplo, en este tema que nos ocupa, mis responsabilidades como director de sus respectivas investigaciones de doctorado —recién trasladado de la Universidad Complutense a la de Valencia (UVEG), como profesor de Estética y Teoría de las Artes— en el caso de los, entonces jóvenes profesores de Bellas Artes: Ramón de Soto (1987), Ángeles Marco (1987), José Vivó (1988) o Natividad Navalón (1988), habilitados en una primera hornada de escultores, para obtener su plaza oficial).

cotidianidad— que, como se ha apuntado, caracterizaba el nuevo entusiasmo investigador intergeneracional —surgido en el dominio de la escultura valenciana durante las últimas décadas de nuestro siglo XX—, quisiera hoy subrayar, con particular interés, la presencia activa, sostenida y didáctica del programa que la figura luchadora e inquieta de Mau Monleón Pradas llevó a cabo en el recuperado horizonte de las artes plásticas valencianas.



Fig. 3. Mau Monleón Pradas, *Elsewhere. En otro lugar.* Espai d'Art la Llotgeta, Valencia, España, 2000-2001. Videoinstalación. Césped, madera, poliuretano, pintura, videoproyección y audio con voz en off. 530 x 305 x 208 cm. Video y audio, 21 min. Fotografía Kike Sempere.

Heme aquí, pues, entregado —entre el peso de la razón histórica y la fuerza del sentimiento agilizado— a este trabajo, que quisiera entender, en pocas palabras, como una especie de *memorándum biobibliográfico*: articulado estratégica y cronológicamente, entre los años 1987 y 2022; reinterpretable, sin duda, como un concreto periodo vital; definido creativamente, en su caso, con perfiles personales, que me atrevo a denominar escuetamente *Arte social con perspectiva de género*, y recuperado y resumido, además, a golpes de memoria encuadrada. Individualmente prefiero, con toda sinceridad, asumirlo como un explícito y recurrente homenaje de amistad a Mau Monleón Pradas, con quien nunca me han faltado lazos de colaboración, preocupaciones socioartísticas compartidas y otros involucrados intereses vitales.

Pero más bien —por azares de la vida— con ella he ido consolidando asiduas tareas de intermitente seguimiento investigador e incluso de la dirección de su te-

sis doctoral,⁵ a la vez que se han ido ejercitando de manera interrumpida directos comisariados y participados en concretos proyectos y actividades universitarias. Del mismo modo, llegamos a ser próximos conocedores del familiar contexto de base, en el cual, para ser más concretos, se fueron desarrollando sus preferencias de especialización y afianzamiento académicos.

Se generó un singular e irrepetible ambiente familiar —doy fe de ello, por mis dilatados lazos de compañerismo y amistad con su padre Manuel Monleón— en el que el coleccionismo artístico, el compromiso social, las afinidades políticas o las preferencias informativas y literarias podían ir de la mano. Hablaríamos de un ambiente contextualizado precisamente en épocas históricas protagonizadas por limitaciones, vigilancias y controles surgidos de los postreros ramalazos del resistente franquismo institucional, pero tampoco faltas de abiertas apuestas en favor de nuevas coyunturas y corresponsabilidades mancomunadas y cargadas de fuertes esperanzas.⁶

El papel diferenciador y responsable de nuestra titulada escultora ha podido mantenerse, día a día, gracias a la intensa y constante operatividad y la abierta experimentalidad de sus proyectos de trabajo, que perfilan, con sumo rigor y coherencia, el dominio de una trayectoria propia que ha ido conquistando dentro de los dominios de la investigación, de la docencia y de los intercambios internacionales habilitados, incansablemente, en esa coyuntura cronológica.

Viajera impenitente, en cuanto pudo, supo empeñarse en ampliar sus estudios

5 La investigación, entonces vinculada al desarrollo de los cursos de doctorado (tesina), se concretó, en el caso de Mau Monleón Pradas, en el trabajo titulado *El objeto como fragmento. Escultura e Instalación*. Su defensa en público fue en septiembre de 1991. Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes. UPV. Por su parte, la tesis doctoral *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta* se leyó el 3 de abril de 1995, también en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica. Mereció el Premio de Investigación Alfons Roig (Beca-proyecto), otorgado por la Diputación de Valencia ese mismo año. Asimismo, una vez adecuada dicha investigación al formato de libro, se editó en la Col·lecció «Formes Plàstiques», de la Institució Alfons el Magnànim (Valencia, 1999). En el ámbito artístico general, la década de los ochenta dio muestras de una gran ambigüedad. Durante este período el arte se debatió entre la más profunda ruptura y el retorno a la convención; se estableció, de hecho, una dialéctica en forma de desgarramiento de sus propios términos. El libro de Mau Monleón Pradas, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, analizó la práctica artística en las fronteras mismas de los géneros tradicionales. En realidad, los fenómenos híbridos se proponían abolir los límites y transgredir su propia naturaleza, atravesando un terreno plenamente empedrado de mutaciones y mudanzas.

6 Manuel Monleón Iborra (1928-2015), casado con Asunción Pradas López (1930-2018), era químico y empresario, intelectual progresista, amante del arte y coleccionista. Comprometido con la sociedad, participó activamente en diferentes instituciones socioculturales y deportivas. Concretamente, ambos fuimos miembros del Patronato de Arte Contemporáneo Martínez Guerricabeitia de la UVEG, donde estrechamos la amistad y ejercitamos proyectos y gestiones durante años. El marco familiar abierto, colaborativo y emprendedor, arropado siempre directamente por la madre, propició la existencia y educación de cuatro hijos con vocaciones distintas y objetivos claramente definidos a nivel profesional: Manuel, el mayor, se centró en la investigación y la docencia universitaria (UPV); Sergio se abrió a la profesión de psicólogo y a la actividad de músico; Sigfrid ha sido un guionista y director de cine destacado; Elena Edith (Mau) fue la única hija de la familia y apostó claramente por la creación artística interdisciplinar, la docencia y la investigación (UPV), y, por último, el hijo pequeño, David, se dedicó a la informática.

más allá de nuestras fronteras, buscando la transgresión de lo asumido en el entorno docente más inmediato y aprovechando las ventajas de aquella transición política. Cada vez era más consciente de que el arte contemporáneo implicaba, ante todo, un quehacer expandido, extrapolador, transdisciplinar, de fuertes raíces sociales y cargado de ramificados compromisos. Esto mismo, en su caso, implicaba singularmente focalizarse en sus programas con radicalizada *perspectiva de género*, dando siempre nuevas vueltas de tuerca en la expansión creativa de sus planteamientos conforme «guadianizaba» sus trabajos en diferentes proyectos y nuevas exposiciones, emergiendo del cauto silencio investigador, que le es plenamente consustancial a su escultura expandida y abierta hacia los dominios multimedia y el enmarcamiento de las exigencias sociopolíticas, vertidas en estrategias estético-culturales, pero siempre con las forzadas y dramáticas metamorfosis de lo humano en el centro, reflejo de vivencias y prácticas compartidas.

Cada vez más, me he interesado —en mi quehacer artístico— por el testimonio individual, articulado en lo social. Y en este sentido, me inclino por un retorno al sujeto, un ser autónomo y socializado, que no es el ciudadano universal y anónimo de las ciudades, ni el consumidor indiferente del neoliberalismo, sino que plantea en sí un principio desgarrador de esta adecuación entre actor y sistema; un principio crítico y constructivo. (M. M. P. *Ibidem*)



Fig. 4. Mau Monleón Pradas, *Espacios del bienestar*. Galería North, Copenhague, Dinamarca, 1998. Videoinstalación. Video VHS color. Textos por las habitantes de la Fundación Soldenfeldt, Copenhague, Dinamarca. Videoproyección sobre pared. Dimensiones variables. Video y audio, 30 min. Fotografía de la autora.

2. Arte social con perspectiva de género.

A menudo se ha tratado de expandir, por reflexión activa, las evidentes limitaciones de los espacios comunitarios habitables, de los derechos de supervivencia sustraídos, de las claves de la identidad borradas a ritmo desbocado y de la recuperación de la propia historia y la necesidad de reescribirla para dejar —en los documentos derivados— las huellas de nuestra memoria.

Imágenes, pues, objetos, presencias y autorías, apuntalamiento de lugares y recreación de espacios, conversaciones y recuerdos, narraciones y escrituras, quizás directamente confabuladas para mejor recordar cicatrices y nombres olvidados, sonrisas ciegas y caricias diluidas... en medio de ausencias forzadas.

Tales son los materiales, los recursos, las estrategias y las formas más justamente propios de una buena parte de nuestro arte contemporáneo, cada vez más inestable, contaminado y expandido, que oscila entre la emigración y el rechazo, entre la huida de la desigualdad y la búsqueda de la justicia, que no puede resolverse, sin más, entre la mera *pietas* y la socorrida beneficencia compensatoria.

De hecho, nunca el sistema económico actual estará preparado o dispuesto a abrirse a una vida igualitaria. Por eso, cada vez más, de manera comprometida y responsable, habrá que exigir espacios para las minorías, los excluidos, los huyentes; por eso los movimientos de los derechos sociales deberán alzar la voz, con fuerza, frente al ascenso de los estigmas, las desigualdades, la violencia y los silencios culpables con el fin de asegurar ámbitos de integración para «otras» identidades... Y ahí, sin duda alguna, entra directamente en funcionamiento el aparato legitimador del quehacer artístico, como forma de conocimiento, como estrategia de interpretación, como palanca de visibilización de voces no atendidas y reprimidas, como compromiso inexcusable.

Mau Monleón Pradas, en esta directa angulación de su trayectoria —con su medio centenar de proyectos activados, enraizados en contextos diferentes, pero con interrelaciones plurales y comunes, afincados en una dilatada y expansiva geografía social: Brasil, Dinamarca, Suiza, Finlandia, Jordania, Inglaterra, Alemania y sobre todo en España y en la franja mediterránea— ha decidido, programáticamente, hacer posible esta suma de proyectos transmedia. Se trata de un conjunto complejo de experiencias compartidas, que —en su índice efectivo— almacena la memoria de una sólida carrera —depositada en los márgenes del arte contemporáneo, ejemplarizados operativamente en los presupuestos paradigmáticos de una escultura expandida y personalizada, a través de las más dispares orientaciones y activos sociopolíticos— como artista plenamente transmedia y como resistente comisaria feminista.

Nunca me permito, en lo más mínimo, olvidar el hecho de que «todo lenguaje construye acciones», a la vez que también da que hablar y nos empuja hacia el hacer en sus abiertos y cabalísticos *planteamientos performativos*. Y el arte siempre ciertamente lo es (performativo) en su sorprendente capacidad poética (*poiesis*), realizativa, hermenéutica, cognoscitiva y legitimadora. En realidad, tampoco Mau Monleón Pradas, nunca que yo sepa, lo ha olvidado; antes bien, siempre ha procu-

rado ponerlo en práctica y ha soñado con su posible eficacia transformadora. Ahí está, para probarlo, el amplio listado de sus exposiciones y proyectos mediales, junto a las experiencias inmersas en la reivindicación de derechos e igualdad. El arte como efectivo brazo de palanca.

¿Cómo podríamos, en efecto, como seguidores y críticos de su particular quehacer, describir y analizar la siempre meditada, experimentada y contrastada *poética* de sus estructuras, composiciones, escenografías habitadas, vídeos, integraciones, volumetrías, montajes, diálogos reiterados por doquier, su contrastación de espacios y sus sedimentaciones estéticas, las cuales encontramos concitadas —serenamente siempre— en torno a la cada vez más diluida y expansiva creación escultórica, hecha fotografía y escenificación y convertida en análisis transversal y en representaciones testimoniales de carácter híbrido?

Recordando ahora su itinerario —sus públicos logros y reconocimientos— he de confesar que sigue intrigándome la sedimentada, paulatina, constante y paciente investigación que ha ido desarrollando profesionalmente, en el seno de su siempre inquieto quehacer, durante estas décadas, tras formarse, primero, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y luego en la *Kunstacademie Düsseldorf* (Alemania); a la vez que ampliaba sus estudios y experiencias y consolidaba su aprendizaje durante su residencia en *Föiskola Budapest* (Hungría), a caballo, pues, entre los ochenta y a primeros de los noventa. También, en dicho periodo, articulaba su incorporación a la docencia universitaria y afianzaba, tras su licenciatura, la realización de su doctorado (1995), en el Departamento de Escultura de la UPV.

Una experiencia singular, en la que es necesario reparar contextualmente, fue la obtención de una beca de la que sacó provecho en la ciudad de Copenhague, en la *Fundación Soldenfeldt* (1997), un centro danés exclusivamente para mujeres. Aquella estancia, aplicada a la investigación, estudio y montaje de un proyecto sociopolítico-participativo que realizó junto con las habitantes del lugar en torno a las «Ideas of Welfare» (Ideas del Bienestar), sumerge de hecho vitalmente a Mau Monleón en la responsabilidad propia y cotidiana de la fuerza indagatoria que implica la perspectiva de género. Sin duda, fue una instalación que marcó una evidente reestructuración y una revisión de su compromiso personal respecto a sus preferencias (trans)formativas, tanto estéticas como éticas.

Con ello queda, por tanto, más que argumentada la intensa evolución a la que ha ido sometiendo existencialmente sus trabajos e investigaciones, desarrollados, por lo común, en series temáticas, de manera que todas sus propuestas y aportaciones quedan agrupadas en torno a prevalentes y determinados hilos conductores que, ahora, estamos testimoniando.

En realidad, a menudo he considerado que, en el trasfondo de sus proyectos —que juegan a la disparidad ex profeso para cubrir en mayor medida el panorama de posibilidades y contrastes que la presencia de lo humano genera en su diversificación— nunca han faltado las claves dinámicas, aportadas por las estrategias metodológicas de sus imprescindibles «reportajes», historias vividas, dramas encontrados, contradicciones asumidas, violencias institucionalizadas, miradas sobre lo diferente y tensiones entre estética y política, (a)traídas a los contextos artísticos, donde no puede dejar de reflejarse la vida misma.

Desde mi formación, veo la escultura como un campo expandido (Rosalind Krauss, 1977). Esto me ha permitido abandonar paulatinamente la preocupación por los límites del arte y centrarme en un proceso de trabajo donde cualquier medio puede ser utilizado, a favor de una idea. La fotografía, por ejemplo, constituye una herramienta fundamental para esta hibridación de lenguajes, por su carácter múltiple y por ser capaz de funcionar como un metalenguaje, que aglutina contextos, historia y presencias [...], seleccionando fragmentos de realidad y dejando otros fuera. (M. M. *id.* pág. 58)

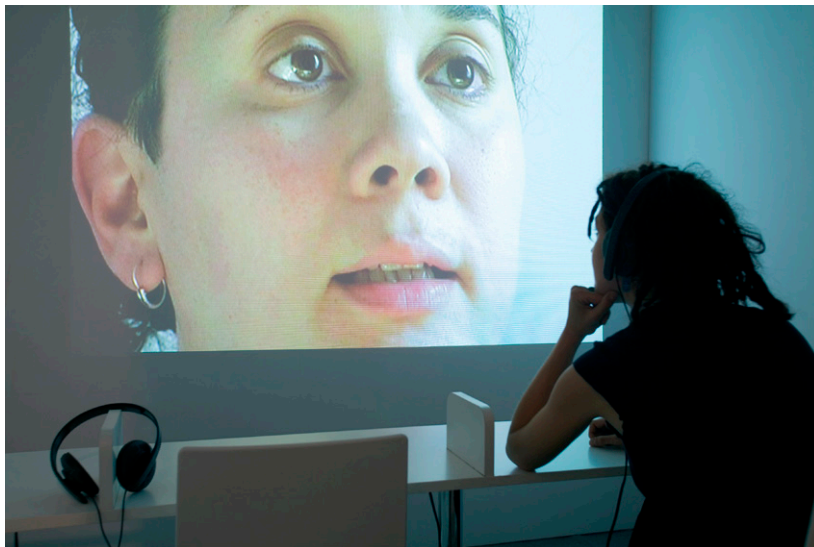


Fig. 5 y 6. Mau Monleón Pradas, *Espacios del bienestar*. Galería North, Copenhague, Dinamarca, 1998. Videoinstalación. Video VHS color. Textos por las habitantes de la Fundación Soldenfeldt, Copenhague, Dinamarca. Videoproyección sobre pared. Dimensiones variables. Video y audio, 30 min. Fotografía de la autora.

¿Cuánto hay en esa (no-idéntica y diferenciada) Mau Monleón Pradas? Flexible en su astucia interpretativa; resistente e interdisciplinar en sus abarcamientos temáticos; que siempre he conocido y apreciado, como secreta periodista, como rastreadora incansable, como asistente social, como analista escrupulosa y versátil o como acusadora impenitente; capaz de enfrentarse a tantas situaciones humanas de rompimiento, desigualdad o aislamiento, no con una estrategia globalizante y totalizadora, sino a partir de la fragmentación expresiva o analítica, descriptiva o narrativa que el arte hace posible, al emerger con fuerza de la cotidianidad misma.

Porque, sin duda alguna, Mau Monleón Pradas sabe bien cómo ha podido experimentar, a lo largo de su itinerante quehacer de cuatro décadas plurales, con sus estrategias creativas y enfrentamientos investigadores, pues —seamos sinceros con nosotros mismos— toda producción artística es, paralelamente, política, en la medida que o bien asume, fija o recicla los valores culturales dominantes, o bien, por el contrario, se empeña en resistirlos, filtrarlos y denunciarlos. Así pues, más allá de la experimentación, se enfrenta —en sus construcciones imaginarias que reflejan la realidad imperante— a los constructos sociopolíticos predominantes, hegemónicos e incluso a veces invisibles, pero que nos rodean y nos llegan, atravesados y sostenidos por cuestiones de clase, de género, de dominancia y de manipulación, con la pretensión de normalizar nuestra existencia.



Fig. 7. Mau Monleón Pradas, *Contrageografías humanas*. Campaña de sensibilización frente a los roles asignados a las mujeres migrantes en España, 2008. Proyecto interdisciplinar. Arte público. Serie de tres carteles publicitarios para el autobús nro. 7 de la EMT de Valencia; vinilo serigrafiado sobre dos laterales y trasera. Valencia, España, 2008. (Vista parcial). Plotter color vinilo exterior 300 x 320 cm. [Originalmente producido para la exposición *Mapping Valencia*, 2008.]

Fotografía de la autora.

3. Fases de la diversificada trayectoria artística personal de Mau Monleón (1987-2022).

Quizás sea oportuno, a estas alturas de mis analíticas reflexiones, avanzar una suerte de ordenación estratégica que abocete, en una serie de posibles y clarificadoras etapas, la trayectoria operativa de nuestra expandida escultora, tan próxima a las opciones conceptuales, desde que empezó con sus avances de exploración artística hasta que más tarde acabó arropada de forma creciente por las comprometidas opciones y exigencias de género.

En realidad, ha sido fácil dividir la relación y el seguimiento de las etapas de su itinerario artístico en bloques digamos «técnicos», toda vez que cada *aportación técnica del lenguaje de la escultura expandida* supone, por lo general, una total superación de los propios límites artísticos, con cuanto ello implica, en todos los sentidos de la producción plástica. De hecho, las etapas que me propongo reseñar no deben entenderse con radicalidad cronológica de saltos bruscos, sino más bien como fases de transición flexible y hasta zigzagueante, con recuperaciones e incluso retornos entre los bloques indicados, a modo de obligado y oportuno ordenamiento explicativo. Veamos, pues, a manera de resumen, algunas de tales fases que han ido articulando, efectivamente, su itinerario artístico, en especial en las décadas más recientes, activas y diversificadas:

1. *Escultura vertical*. Tras la inicial coyuntura de formación, se apunta una etapa sumamente caracterizadora, atraída por la influencia de la vanguardia histórica y, en concreto, por el legado de Julio González. También por Duchamp y por las herencias del constructivismo, esenciales en su aprendizaje. Las representaciones abordadas en tales proyectos son precisamente esculturas de mujeres, fundamentalmente, lo cual permite potenciar una iconografía de la autorrepresentación, instalada en el eje abstracción-figuración, pero siempre con una fuerte carga geométrica. Técnicamente se trata de procesos constructivos en hierro, con el recurso al corte y la soldadura. También ejercita el acogimiento a la madera y el hormigón o las experiencias con técnicas mixtas y el aprovechamiento de otros materiales no-nobles, sobre todo de desecho y reciclaje. Es en el inicio de sus estudios en Bellas Artes donde se fragua este grupo de trabajo, coordinado por diversos escultores (Ramón de Soto, Emilio Martínez o Amparo Carbonell). En esta línea de trabajo, destaca su obra, titulada *El viento del norte y toda la música* (1987) y la pieza *Peixet* (1988). Ambas premiadas en su día y hoy pertenecientes a prestigiosas colecciones de arte.

2. *Escultura horizontal-circular*. Sigue cultivando en su mayor parte la representación de la mujer, pero a través de recursos metonímicos, como úteros o plurales formas maternas. También elabora esculturas que sugieren maquetas y espacios arquitectónicos o recipientes cargados de sobriedad, incluso experimenta con algunas formas animales. La iconografía seguirá moviéndose en el *continuum* abstracción-figuración, de fuerte carga parageométrica. Aunque permanece la preferencia, ya indicada por las técnicas constructivas, en torno al hierro o la madera, ya no faltan tampoco los recursos experimentales basados en el plexiglás, el cuero o la escayola, a la vez que se potencian técnicas mixtas y reciclajes diversos. El creciente recurso

a la luz, en la escultura, se va abriendo camino. Es durante este período cuando la escultora se presenta a concursos diversos (Premis Bancaixa y Guardons de Mislata) y la premian precisamente por sus piezas experimentales. Destacan obras como las tituladas *Azar: domingo por la tarde* (1990) y *Génesis* (1990).⁷

3. *Híbridos*. Escultura y electrografía. Fotografía. Instalación y fotoescultura. El poder del texto y su presencia en la imagen, así como la hibridación, se enriquecen programadamente junto al arte conceptual, como elocuente caldo de cultivo.

De hecho, la imagen electrográfica, el recurso a la escritura y la asistencia creciente de la fotografía llevan la investigación más allá de la forma, a la vez que se inician las narrativas injertadas en procesos sociales junto con la contaminación sistemática e híbrida de los lenguajes. También el interés por superar cualquier límite de los géneros artísticos se hace habitual en su trabajo, así como la presencia explícita del espectador y el recurso a las instalaciones se abren camino, entre de la horizontalidad o la verticalidad, según el respectivo concepto arbitrado. Iconográficamente siguen las representaciones de la mujer, surge la figura del doble, de lo redondo o circular, y también fluye la aproximación al trampantojo. Se apropia cada vez más de las imágenes de cine y de la cultura popular. Recurre a fotografías anónimas de mujeres y ejerce trabajos electrográficos sobre ellas: con rostros, manos, zapatos, ropas y textos como contrapuntos vehiculares. Respecto a las técnicas, el trabajo con resinas de epoxi se introduce en sus investigaciones experimentales sobre la imagen, junto al vidrio, el plexiglás y luz en la escultura. Las técnicas mixtas conservan la atracción por el hierro, la madera o la escayola, ya presente en sus fases anteriores.

Por ejemplo, la obra *La Novia* (1992) es literalmente un pliegue opresivo contra la pared. (Se trata de la imagen autobiográfica de su propia madre Asunción Pradas).⁸ Por su parte, las obras *Elena* y *Penélope por la noche* (ambas de 1991, serie «Pliegues») ejemplifican ese espacio metonímico —de la parte por el todo— en el que el cuerpo de la mujer aparece atado, enrollado y plegado. Por su lado, en la pieza *Női* (1992) se desarrolla un collage a partir de una fotografía anónima.⁹ También *Hungarian Boots* (1992) es una obra significativa de este contexto, realizada por Mau Monleón

7 En la primera destaca la tendencia a la autorreferencialidad, mediante objetos que hacen alusión al propio espacio expositivo, al arte practicado y al imprescindible ejercicio perceptivo. En la segunda obra citada, la artista incorpora ya la imagen polaroid e inserta, por primera vez en su programa, focos de luz en su trabajo.

8 Recurre estratégicamente a la imagen de una mujer recién casada, que se muestra «plegada» o «adaptada». Estructuralmente, la figura seleccionada forma parte evidente de una arquitectura social, que la domina e inmoviliza. Esta obra nunca salió del estudio (así como tampoco la mujer a la que se alude nunca sale del ámbito doméstico), ya que se imprimió directamente en la pared, mediante fibra de vidrio y resina de epoxi. En concreto, la imagen electrográfica utilizada es de 1958.

9 Foto que procede de una boda húngara, de finales del siglo XIX. De hecho, la palabra *Női* significa 'mujeres' en magiar. La obra se centra en figuras femeninas, que miran sistemáticamente hacia abajo y cuyo rostro se repite de forma alineada, como formando una fila, en plena situación paramilitar. En realidad, queda claro que la celebración de una boda no era, precisamente, para las mujeres una alegría, sino, más bien, parte de una obligada estructura social, en la que, por ejemplo, ellas no tenían derecho a bailar, mientras no las sacara el hombre asignado al espacio público.

a raíz de su estancia en Budapest.¹⁰ Durante este periodo, la serie expositiva titulada «Verbo» (1993) se transformó, efectivamente, en una especie de declaración de intenciones: la escultura, como objeto, se convierte en objeto relacional a través de imágenes y textos, mientras que la instalación resultante da rienda suelta a una nueva forma de concebir el espacio expositivo, donde el propio espectador forma parte activa de la obra y de sus comprometidos significados.



Fig. 8. Mau Monleón Pradas, *Las Elegidas*. Salvador de Bahía, Brasil, 2002. Videoinstalación. Texto en vinilo sobre pared, siete monitores con grabación DVD, siete auriculares, una mesa y ocho banquetas. 500 x 100 x 75 cm. 7 Videos y audios, 30 min. cada uno aprox. Fotografía de la autora.

Figs. 9 a, b, c. Mau Monleón Pradas, *Las Elegidas*. Salvador de Bahía, Brasil, 2002. Detalles de la Videoinstalación. Tres Frames de los videos correspondientes, de izq. a dcha., a: Vanda Machado, Posgraduada en pedagogía, Universidade Federal da Bahia. Profesora de la Escola Opô Afonjá. Nacida en 1943; Inaicyrá Falcão dos Santos, Doctora en Artes Escénicas. Professora de Artes Corporais da Unicamp. Nacida en 1959; Maria Stella de Azevedo Santos, Mãe Stella de Oxóssi. Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá. Nacida en 1924. Fotografía de la autora.

10 En ella se toma la fotografía anónima de las botas de una camarera en el bar. La obsesión por lo militar hace que la imagen de las botas se pliegue y repliegue sobre sí misma, hasta casi desaparecer como referencia explícita. Las botas también formaron parte de la exposición como documentación referida a la pieza.

4. *Vídeo, audio y texto*. Videoescultura y videoinstalación, junto a la audioinstalación, se presentan ya como recursos favoritos de la autora. De hecho, el vídeo y el audio se convierten en las herramientas básicas para las instalaciones y las obras que se planifican, cada vez más, en el contexto de un arte social y al hilo de investigaciones cualitativas, plagadas de entrevistas e intermitentes formulaciones de testimonios. Se trata de piezas inscritas y asumidas, realmente, como videoinstalaciones; próximas, asimismo, a las estrategias conceptuales, y, a veces, no ajenas a un especial carácter sensitivo. Sirvan de diversificado ejemplo las videoinstalaciones: *Maternidades Globalizadas* (Valencia, 2006), *Las Elegidas* (Brasil, 2002), *Elsewhere / En otro lugar* (CAM, 2001) o *Ideas de Bienestar*. (Copenhague, 1997).¹¹

En general —bien por medio de testimonios directos, con la entrevista colaborativa, o bien, incluso, a través de la declaración anónima—, en muchos de estos proyectos de la década de 1997 a 2007, Mau Monleón buscaba visibilizar y dar voz a distintos colectivos femeninos en su respectivo liderazgo. Tal cosa ocurre con grupos de mujeres migrantes en la videoinstalación interactiva *Maternidades globalizadas*, que se llevó a cabo inicialmente para integrarse en el proyecto *Geografías del desorden*, exhibido en La Nau, así como en la iniciativa *Las Elegidas*, concebida en Salvador de Bahía y expuesta, más tarde, en la sala Gallera (Consellería de Cultura), con una participación de nueve líderes femeninas de la lucha por el reconocimiento de la identidad negra en Brasil.

Además, en estas prácticas artísticas —emergentes en su agenda de investigación— se amplían progresivamente también las relaciones con la arquitectura y los espacios públicos y sociales, a la vez que se da directa cabida a las corrientes de opinión, a la participación ciudadana y a los colectivos marginados, alimentando así el interés por las causas sociales, la crisis de los cuidados o las conexiones entre educación y sociedad. De esta forma, los testimonios asumidos en vivo pasan a primer plano.¹² En realidad, de la representación temática se pasa a la directa presentación de hechos, lo cual permite crear espacios adecuados para el diálogo y la escucha testimonial. El carácter feminista de sus obras se marca e intensifica al filtrar y subrayar desde una perspectiva crítica toda violencia de género en sus proyectos.

5. *Arte público y de participación. Arte colaborativo*. A partir de aquí, el trabajo que se programa en este contexto es ya abiertamente una clase de mano a mano con asociaciones, redes y colectivos sociales y/o artísticos (MAV, Mujeres en las Artes Visuales; CYM, Clásicas y Modernas; los colectivos Portal de Igualdad o Arte y Activismo-Fem, y la Plataforma ACVG, Arte Contra Violencia de Género). Queda a plena vista que priman las campañas de sensibilización y que el recurso inmediato sigue siendo el

11 En concreto, esta audioinstalación realizada en Dinamarca para la Fundación Soldenfeldt, a la que ya nos hemos referido previamente, contó con la directa colaboración de 46 mujeres de varias generaciones para comunicar anónimamente «sus ideas de bienestar». La propuesta tomó forma en un proyecto de arte público que ponía de manifiesto la opinión, el criterio y la diversidad de las mujeres danesas y que pudo visitarse en el patio de la propia fundación, abierto a la ciudadanía para el debate común.

12 También es la época en la que Mau Monleón comienza a colaborar, llevada por sus compromisos personales, con una serie de asociaciones diversas. Un adecuado ejemplo de esa eficacia será su relación con la Asociación de Mujeres Migrantes de Valencia.



Fig. 10. Mau Monleón Pradas, #EqualWorkEqualRights. *SOBRE LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO Y LA EDUCACIÓN*

2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación, Valencia, España, 2018-2022. Serie de 5 carteles reproducibles a diferentes tamaños 256 x 160 cm. impreso sobre pvc resistente exterior con 6 ojales para anclaje y grapados sobre bastidor de madera. Fotografía de la autora.

Figs. 11, 12. De izq. a dcha.: Mau Monleón Pradas, #EqualWorkEqualRights. *SOBRE LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO Y LA EDUCACIÓN*
2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación, Valencia, España, 2018-2022. Plotter 2. España: la brecha salarial. Plotter 4. Colombia: la violencia de género política. 256 x 160 cm. impreso sobre pvc resistente exterior con 6 ojales para anclaje y grapados sobre bastidor de madera. Fotografía de la autora.

arte conceptual, así como se acude a la apropiación de cualesquiera materiales de calle, junto a la documentación de vídeos, fotos, textos y la más variada cartelería digital y transmedia. De hecho, las campañas iniciadas se diseñan *como arte*, mediante técnicas mixtas altamente adecuadas a cada proyecto. Las estrategias de denuncia social empleadas siguen mostrando interés por el espectador y el público, es decir por la directa participación ciudadana (educación, activismo, arte, política, feminismo, violencia de género, espacio doméstico, el territorio y los juegos de representación y presentación ampliamente fomentados). Las referencias disponibles podrían ser muchas (*Contrageografías humanas* de la campaña de la EMT en Valencia, 2008, y *Cadenas mundiales de afecto* de una videoinstalación en Murcia, 2009).

Al mismo tiempo, el comisariado feminista irrumpe, con fuerza, en la labor explícita de visibilizar a mujeres artistas, como ocurre en las exposiciones: *In-outhouse. Circuits de gènere i violència en l'era tecnològica* (UPV, 2012) o en *Women in Work. Mujer, Arte y Trabajo en la Globalización* (UPV, 2017-2018). Por otra parte, recientemente, justo antes de la llegada de la pandemia, el proyecto *#WomenWorldRights. Women World Rights in the World* tuvo su inicio en su estancia en Aman, Jordania (2019), donde fue galardonada con el premio In/Out del Festival de Arte Público. Dicho trabajo se realizó en las calles de la ciudad y también circuló en las redes sociales como *directo work in progress* bajo la nominación *@womenworlrights*.

6. *Arte transmedia. Redes Sociales. Audience participation. Network Projects. Comunicación, mujer y tecnología.* En esta fase más actual y reciente, se advierte una tendencia de los temas centrales a girar en torno a campañas sobre la invisibilidad de las mujeres, sobre todo en museos y centros de arte. De nuevo, el creciente asociacionismo colaborativo con organismos dedicados a la cultura para el cambio, el ciberfeminismo, los colectivos artísticos y las redes sociales (Twitter, Instagram, Facebook...) será, junto a la recurrencia al arte conceptual y transmedial, la base conjunta de las campañas emprendidas. Algunas de estas acciones, con un sonoro eco social, han tenido lugar en Valencia, como la arbitrada en el Colegio Mayor Rector Peset (*EqualWorkEqualRights*, 2019) o la experiencia más inmediata habida en el IVAM (*Portal de Igualdad. Campaña por la igualdad en el Museo y la educación*, 2020-21).¹³ En esta línea de trabajo, se ha consolidado también su proyecto del Museo de Arte Público y Esculturas de Mujeres en España (MAPEM), bajo el *hashtag #CampusDeMujeres*. Este *work in progress*, iniciado en 2021, es un tipo de museo que geolocaliza las obras de mujeres en el espacio público del territorio español para poner en valor su relectura, así como para establecer un debate en la historia del arte dentro del espacio público español. Además, su asociación con la Formación Colectiva Transnacional WAM, Women Artist Museum (2021), supone un claro reto, en la nueva creación museográfica feminista, concebida como espacio de arte.

13 La artista promovió una campaña en Twitter, Facebook e Instagram a favor de la creación de un Portal de Igualdad en los Museos y Centros de Arte. Para ello, Mau Monleón lanzó una campaña audiovisual, así como redactó el «Manifiesto en favor de un Portal de Igualdad en Museos y Centros de Arte», que fue firmado nominalmente por un grupo de mujeres del mundo de la cultura bajo el amparo de la Ley de Igualdad. Concretamente, a raíz de este proyecto, nace la campaña *#PortaldeIgualdad* en diciembre de 2020, para reivindicar, el 29 de cada mes, la inclusión de un Portal de Igualdad en las webs de los Museos, que haga visible la presencia y ausencia de las mujeres en sus colecciones, sus actividades y sus equipos.



Fig. 13 a y b. Mau Monleón Pradas, #WomenWorldRights Awareness Campaign for Women Rights in the World, Amman, Jordan, 2019. Fotointerslación y Arte público transmedia. Carteles e imágenes transmedia para redes sociales, colores bandera jordana. Muros del la Escuela School Derar ben al Azwar, in Ahmad Shawqi Street, Jabal Al-Weibdeh district. Impresiones fotográficas papel offset 100 gr. Mate color 125 x 220.76 cm.

Haciendo campaña en diferentes espacios en Amman y Petra, Jordania. En la esfera pública a través de Instagram @womenworldrights

Proyecto galardonado en el certamen IN/OUT '19 JORDAN PUBLIC ART PROGRAM, Jordan National Gallery, Amman, 2019.

Fotografías de la autora.



O QUE VOCÊ MUDARIA NA SITUAÇÃO DAS MULHERES?

Campanha de Conscientização
#WomenWorldRights
pelos direitos das mulheres

2021 • 2022

instagram @womenworldrights

Fig. 14 a y b. Mau Monleón Pradas, #WomenWorldRights Awareness Campaign for Women Rights in the World, Porto Alegre y Sao Paulo, Brasil, 2021-22. Fotointslación y Arte público transmedia. @womenwordrights Carteles e imágenes transmedia para redes sociales, colores bandera brasileña. Muestra MUJERES NA LUZ, Projeções, Nomadismos, en la ciudad de São Paulo, Región de la Luz e Bom Retiro, el 11 de diciembre de 2021. Fotografía de la autora.

En realidad, nunca he dudado de que cada artista, en su consolidada operatividad, ciertamente refleja en sus proyectos y recoge en sus aportes aquellas maneras genuinas de comprender e interpretar la realidad y de construir las expresiones de sus particulares mundos vivenciales, asegurando y enriqueciendo sus conexiones transdisciplinarias. Cada artista, en su ejercicio, no puede dejar de ser un crítico avezado de su propio entorno y enfatizar al máximo sus experiencias estéticas, en un paralelismo vital, como proceso creciente de enriquecimiento.

También, en esta línea de cuestiones, he reflexionado a menudo mirándome al espejo de las deformaciones profesionales, al (meta)analizar el ejercicio de la crítica, sobre los meandros de la teoría y las manifestaciones de la experiencia estética, en la que también participa, en especial de esta última, el contemplador de las obras. Ni una ni otra —juicio reflexionante y ejercicio del gusto— pueden reducirse nunca a meras acciones estrictamente personales, ya que son, al unísono, tanto prácticas individuales como también sociales. ¿Acaso la crítica del arte y la experiencia estética no se someten y vinculan, *pari passu*, ellas mismas al servicio del poder institucional?

La clave quizás esté en poder huir del sometimiento a la estricta dicotomía entre el sujeto y la institución, abriéndonos sagazmente, en compensación, hacia una alternativa efectiva y real: partiendo de que no hay crítica ni experiencia estética puramente individuales, se trata de potenciar, por una parte, la directa relación mancomunada entre ellas y, por otra, de procurar incrementar asimismo los vínculos con el resto de las prácticas sociales colaterales. La palanca eficaz está —en resumidas cuentas— en asegurar ese juego de interrelaciones compensatorias que enriquecen los diálogos entre arte, política y sociedad.

La comunicación en el hecho artístico comienza cuando buscas involucrar al espectador y al crítico en tu trabajo, cuando les fuerzas a adoptar puntos de vista diferentes y te fuerzas a ti misma a colocarte también en su lugar. Cuando compartes experiencias y buscas colaboraciones: cuando haces partícipes a los demás y participas, a la vez [...]. Es ese mundo relacional, definido por vínculos recíprocos entre personas, el que subyace a todo mi trabajo. (M. M. P. *Ibidem*)

Tal es el caso, pues, de Mau Monleón Pradas, que articula sus etapas, pone a prueba las cualidades propias de los materiales y la pureza de las texturas, cuando viene al caso, vigila los decantamientos radicalizados de sus plurales formatos y, sobre todo, define las recurrentes emergencias e imperativos de los encuentros entre las palabras y las imágenes, en la creciente simplificación de sus intervenciones plásticas, extrapoladas al dominio de la visualidad... para luego sorprendernos con la rotundidad de sus estratégicas instalaciones y proyectos de arte público transmediales.

Efectivamente, la sorpresa enigmática o el extrañamiento persistente que sus obras arrancan de / motivan en el espectador ya no solo se deben a la rotunda estabilidad y la solidez de sus argumentaciones, sino también al marcado carácter reflexivo y analítico de los estratégicos montajes y las sutiles propuestas

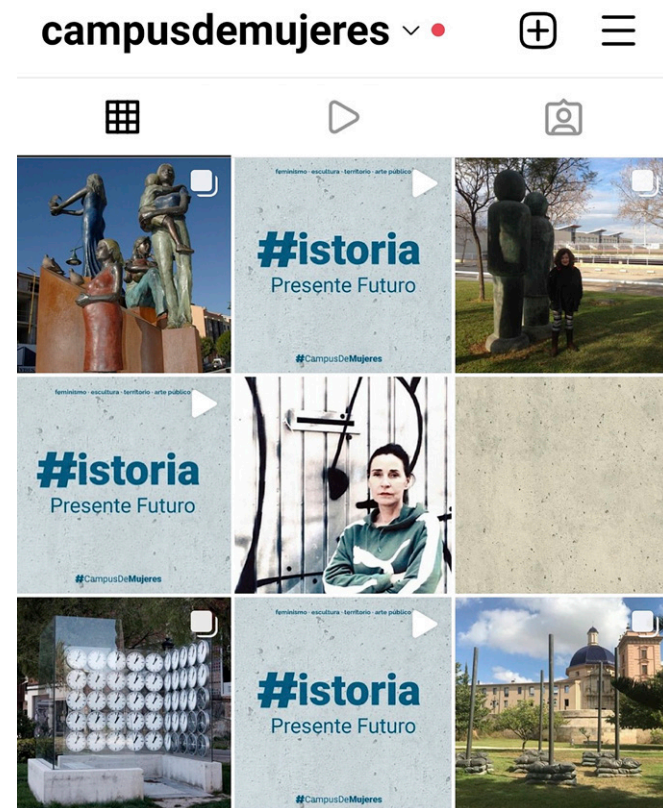


Fig. 15. Mau Monleón Pradas, *#Portaldeigualdad Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación*, IVAM Produeix, Valencia, España, 2020-2021. Arte público transmedia. Campaña visual. Versión valenciano color rojo. Dimensiones variables.

3 CARTELES en tres colores diferentes: rojo, negro y blanco, en total a 15 idiomas, alemán, árabe, castellano, chino, euskera, francés, gallego, hindi, inglés, italiano, japonés, noruego, portugués, ruso, y valenciano. (En total 45 carteles en varios formatos de la campaña visual para los media y redes sociales.)
Fotografía de la autora.



Fig. 16. Mau Monleón Pradas, *#Portaldeigualdad Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación*, IVAM Produeix, Valencia, España, 2020-2021. Actualmente perteneciente a la Colección MUCAES Museo Campus Escultórico, Valencia, España. Arte público transmedia. Valla publicitaria. Imágenes en formato Pdf para la reposición de vinilos. En total, 2 diseños de vinilo mate para exterior, para el anverso y reverso de la valla, con texto en valenciano y castellano. COLOR PANTONE: 187C, LETRA BLANCA 564 x 300 x 16 cm. @maumonleon
Fotografía de la autora.



Figs. 17 y 18. Mau Monleón Pradas, *Museo de Arte Público y de Esculturas de Mujeres en España*, MAPEM. Generado a partir del proyecto #CampusDeMujeres #Historias. Work in Progress Online y Offline / Transmedia, Iniciado en España 2021.

Proyecto de geolocalización transmedia. Instagram @campusdemujeres

Postales del proyecto participativo online y offline. Amarillo, rojo, azul, negro, blanco, verde, tipografía Raleway y Roboto modificada. Versión impresa 15 x 10 cm. #CampusDeMujeres #MuseoDeArtePúblicoyEsculturasDeMujeresEnEspaña. #MAPEM Fotografía de la autora.

audiovisuales, que devienen ficciones paralelas al incrustarse con habilidad en el eje de la vida cotidiana.

Ya en el *motto* inicial, abriendo la redacción de este texto, el viejo Virgilio, astuta y lapidariamente nos avisaba: *Trahit sua quemque voluptas*. Ciertamente, a cada cual le arrastra su pasión. Y Mau Monleón Pradas, en este sentido, no es, por cierto, una excepción. En el contexto inquietante y expandido a ultranza de sus quehaceres vitales —escultóricos y transmedia—, la encontramos siempre, históricamente, ubicada en el eje entre arte y mujer, hoy, al fin y al cabo, en plena y justa reivindicación.

Referencias bibliográficas (selección)

- AAVV. (2020). *WomenWorldRights. Awareness Campaign for Women's Rights*. Multi-Man Publishing.
- AAVV. (2020). *Arte y Activismo contra la violencia de género*. Brumaria.
- AAVV. (2018). *#EqualWorkEqualRights. Sobre la división sexual del trabajo y la Educación*. Universitat de València.
- Aliaga, Juan Vicente. (2013). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías Feministas en el arte español: 1960-2010 en *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*. MUSAC.
- Castro, Fernando. (2001). Llocs lliures per a estar junts. Sobre la dificultat del públic en el temps de la bunquerització en *Llocs lliures IX*. Generalitat Valenciana.
- Castro, Fernando. (2002). Protégeme de lo que quiero. Materiales (fragmentarios) para pensar la alteridad del deseo en *Assujettissement: Consuelo Calvete, Natuka Honrubia, Mau Monleón*. Generalitat Valenciana.
- De la Calle, Román. (20 de abril-12 de octubre de 1992). Entre los 80 y los 90 en *Artistas en la Mediterrània*. Exposición Universal de Sevilla de 1992, Pabellón de la Comunidad Valenciana, Sevilla.
- De la Calle, Román. (1995). Mau Monleón. Entre la imagen i l'objecte: les afinitats en *Els 90 en els 80. Proposta d'Escultura Valenciana*. IVAM.
- De la Calle, Román. (2001). Mau Monleón: de lugar en lugar. La búsqueda de una comunidad interpretativa, por parte de una frágil identidad en *Mau Monleón*. Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- De la Calle, Román y Beguiristain, María Teresa. (25-27 de noviembre de 1994). En torno al arte valenciano de la década de los ochenta: los virajes de la escultura en *Los ochenta, algo más que una década*. Huesca. VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte. Huesca.
- De la Villa, Rocío. (2003). *Extraversiones [arte plástico]*. Sala Alameda, Málaga, España.
- De la Villa, Rocío. (2013). En torno a la generación de los noventa en *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*. MUSAC.
- Monleón Pradas, Mau. (2018). Audio Visual Creation as an Activist and Educational Tool against Gender Inequality: A Case Study en *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age II: The Territories of the Contemporary*. Cambridge Scholars Publishing.

- Monleón Pradas, Mau. (2017). *Women in Work. Mujer, arte y trabajo en la globalización* [arte plástico]. Sala d'exposicions de la UPV, Valencia, España.
- Monleón Pradas, Mau. (2015). *Arte participativo contra la violencia de género y la desigualdad entre los sexos. Artistas, violencias, afectos, diálogos, creaciones*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España.
- Zacarés, Amparo y Monleón Pradas, Mau. (2021). Arte público activista. Estrategias participativas y transmedia en el proyecto feminista #PortalDeIgualdad dirigido a la transformación de los museos y centros de arte. ANIAV. *Revista De Investigación En Artes Visuales*, (8), 1-17. <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.15054>.
- Zacarés, Amparo (2021). Museos en igualdad. *Diferents. Revista de museus*, (6), 28-45. <http://dx.doi.org/10.6035/diferents.6096>.