

Dona Pilotari

Videoinstalación para la visibilización de la
mujer en la pilota valenciana

Tipología 4

Presentado por Estibaliz García Taboada

Dirigido por Ana Martí Testón y Luisa Tolosa-Robledo

València, julio 2021

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts San Carles
Màster en Producció Artística



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCió ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Resumen

Este Trabajo Fin de Máster se articula a través de la producción de varios proyectos en los que se explora el valor de la imagen en la introducción de la Dona Pilotari en el imaginario colectivo. Ante la falta de documentación biográfica y artística sobre el papel de la mujer en la *pilota valenciana*, surge la necesidad de llevar a cabo una serie de prácticas artísticas que materializan en una videoinstalación basada en la documentación de relatos y la experimentación en torno a la imagen, desde la perspectiva de género.

Palabras clave

pilota valenciana, deporte, feminismo, videoinstalación, imagen

Abstract

This piece of work is produced through diverse projects in which the subject of study is the introduction of the Dona Pilotari and the exploration of the value of such image inside the collective imagination. Due to the lack of biographic and artistic information about the female role in *pilota valenciana*, the necessity of carrying out a series of artistic practices emerges. Such practices are materialised in a video-installation based on the information of stories and experimentation around the images from a gender-perspective.

Key words

pilota valenciana, sport, feminism, video-installation, image

Resum

Aquest Treball de Fi de Màster és articulat mitjançant una sèrie de produccions de diversos projectes als quals s'explora el valor de la imatge en la introducció de la Dona Pilotari a l'imaginari col·lectiu. Debut a la mancança de documentació biogràfica i artística del paper de la dona en pilota valenciana, sorgeix la necessitat de dur a terme una sèrie de practiques artístiques les quals es materialitzen en una video-instal·lació basada en la documentació de relats i la experimentació al voltant de la imatge des de la perspectiva de gènere.

Paraules clau

pilota valenciana, esport, feminisme, video-instal·lació, imatge

Agradecer a mi madre y a mi padre
su apoyo y confianza infinita, porque sin ellos nunca hubiera llegado hasta aquí.

Gracias a cada mujer que ha participado en este proyecto
y lo ha hecho crecer con su amor por la pilota y la cultura valenciana.

A Rubén por los kilómetros recorridos.

A Enrique por su generosidad y enseñanza.

Índice

1. Introducción.....	8
1.1. Justificación e interés del tema	8
1.2. Objetivos	10
1.3. Metodología.....	11
2. La mujer y el contexto socio-deportivo a través del arte	14
2.1. Aparición de la mujer en el deporte.....	14
2.2. Presencia de la mujer en la pilota valenciana	20
3. La videoinstalación como disciplina artística en la articulación del imaginario social colectivo	24
3.1. La Instalación.....	25
3.1.1. Videoarte: contexto técnico, social y cultural.....	26
3.1.2. Documental de representación social	27
3.1.3. Imagen e intervención.....	28
3.1.4. El cartel.....	30
3.1.5. Los objetos en el arte	32
4. Referentes artísticos.....	34
4.1. Andy Warhol (1928-1987)	34
4.2. Manuel Boix (1942)	35
4.3. Antoni Muntadas (1942)	35
4.4. Vinz Feel Free (1979) y Txema Rodríguez (1982).....	36
4.5. Martha Rosler (1943)	37
4.6. Annie Leibovitz (1949).....	38
4.7. Elga Fernández Lamas (1976).....	39
5. Proyecto: Dona pilotari	40
5.1. Videoinstalación	40
5.1.1. Videoarte	40
5.1.2. Video de estilo documental.....	41
5.1.3. Intervención fotográfica	42
5.1.4. El cartel de pilota	52
5.1.5. La caja objeto	53
5.2. Propuesta expositiva	54
5.2.1. La obra de arte al trinquet.....	55
5.2.2. La pilota valenciana en el centro de arte.....	56
6. Conclusiones.....	58
7. Bibliografía	59

Índice de Figuras

Fig. 1 - Fig. 1: Calendario y programación de la actividad realizada, p. 11

Fig. 2 - Atalanta en carrera y Eros. Léxico atribuido a Douris, 500-490 a.C. En: <http://www.clevelandart.org/art/1966.114>, p. 12

Fig. 3 - Figura de bronce de una niña corriendo. 520-500 a.C. Fuente: The Trustees of the British Museum, p. 13

Fig. 4 - Fragmento de mosaico en Villa Romana del Casale (Sicilia), 320-350 d.C. Ko Hon Chiu Vincent. Fuente: whc.unesco.org/en/documents/159598, p. 14

Fig. 5 - Gimnasia de alegría de vivir en el patio de Sigtunaskolan. Upplandsmuseet, Suecia. Paul Sandberg, 1935, p. 15

Fig. 6 - Gimnasia de alegría de vivir en el patio de Sigtunaskolan. Upplandsmuseet, Suecia. Paul Sandberg, 1935, p. 15

Fig. 7 - Gimnasia de alegría de vivir en el patio de Sigtunaskolan. Upplandsmuseet, Suecia. Paul Sandberg, 1935, p. 15

Fig. 8 - ST. Fuente: Colección del Online Bicycle Museum p. 16

Fig. 9 - Tennis Plä tze, Gartenbau. Rudolf Matouschek, ca 1927. Fuente: tennisnow.com, p. 17

Fig. 10 - Cover of American Weekly magazine. Arthur Sarnoff, August 8, 1954. Fuente: American Weekly magazine, p. 17

Fig. 11 - Escolars al Trinquet Sagunt, 1988. Fuente: FPV, p.19

Fig. 12 - Escolars al Trinquet Sagunt, 1988. Fuente: FPV, p.19

Fig. 13 - II Seminari de Pilota Valenciana. Alumnes de L'I.V.E.F-FINAL, 26/04/1991. Fuente: FPV, p. 20

Fig. 14 - II Seminari de Pilota Valenciana. Alumnes de L'I.V.E.F-FINAL, 26/04/1991. Fuente: FPV, p. 20

Fig. 15 - The american way of life, Josep Renau, 1952-1966. Fuente: Circulo de BBAA, p. 27

Fig. 16 - The american way of life, Josep Renau, 1952-1966. Fuente: Circulo de BBAA, p. 27

Fig. 17 - Sociedad de Fomento de la Cría Caballar de España. Anónimo, 1882. Fuente: Raúl Eguizabal Maza, p. 29

Fig. 18 - Chris Evert (Athletes). Andy Warhol, 1972. Fuente: christies.com p. 32

Fig. 19 - El punt. Manuel Boix, 1994. Fuente: manuelboix.com, p. 32

Fig. 20 - Ritme IV. Manuel Boix 1991. Fuente: manuelboix.com, p. 32

Fig. 21 - On Traslacion: El aplauso. Antoni Muntadas, 1999. Fuente: ARTIUM, p. 33

Fig. 22 - Fotografía de la exposición JOC (2020) en el CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània. Fuente: CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània, p. 34

Fig. 23: Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain. Martha Rosler, 1966-1972. Fuente: martharosler.net, p. 35

Fig. 24: Bringing the War Home: House Beautiful. Martha Rosler, 1967-1972. Fuente: martharosler.net, p. 35

Fig. 25: Afiches del mundial de Mexico de 1986, Annie Leibovitz. Fuente: mxcity.mx, p. 36

Fig. 26 - País Valencià. Elga Hernández Lamas, 2020. Fuente: Elga Hernández Lamas, p. 36

Fig. 27: 1969, Pilotari (30x22cm), p. 42

Fig. 28: 1972, Trinquet "El Zurdo" (22x30cm), p. 43

Fig. 29: 1978 (30x22cm), p. 44

Fig. 30: 1979, pilota al carrer (22x30cm), p. 45

Fig. 31: 1989 (22x30cm), p. 46

Fig. 32: 18/11/1989 Final IV Campionat Individual de Raspall Trofeu President de la Generalitat Trinquet "El Zurdo" Gandia (22x30cm), p. 47

Fig. 33: XVIII Campionat Nacional d'escala y corda, 1990 (22x30cm), p. 48

Fig. 34: Sagunt, 1991 (22x30cm), p. 49

Fig. 35 y 36: carcelería del proyecto Dona Pilotari, p. 50

Fig. 37: Prueba caja, p. 51

Fig. 38, 39 y 40: Fotografías proceso de trabajo, p. 51

Fig. 41: caja del proyecto Dona Pilotari, p. 52

Fig. 42: Boceto instalación de videoarte en trinquet, p. 54

Fig. 43: Boceto instalación de videoarte en sala de arte, p. 55

1. Introducción

1.1. Justificación e interés del tema

Las motivaciones que han llevado a la realización de este proyecto son de diversa índole. En primer lugar, existe un interés personal en torno al papel de la mujer dentro del contexto cultural de los pueblos. De hecho, se puede afirmar que ese interés etnológico es el hilo conductor de mi trayectoria personal, militante y artística. A mitad de camino entre el interés que suscita tanto el feminismo como los rasgos identitarios de cada territorio y el ánimo de generar proyectos artísticos, mi llegada al País Valencià y mi aproximación a la cultura tradicional de esta tierra marca el punto de partida inicial de este proyecto: la necesidad de denunciar públicamente la situación de la mujer en la cultura valenciana, más concretamente, en la *pilota valenciana*.

El deporte ha sido construido acorde a unos valores y normas consideradas masculinas, que, en la mayoría de las ocasiones, entran en contradicción con los roles de género femeninos establecidos socialmente (Palzkill y Fisher 1990). Como consecuencia, las mujeres que han participado y participan en deportes de competición se ven devaluadas, sexualizadas y discriminadas por su género. Por ello, este trabajo tiene como objetivo romper con las percepciones que socialmente se tienen acerca de la práctica deportiva y visibilizar su situación de desigualdad de la mujer en el ejercicio de su actividad. Además, si esta situación es notoria en el contexto general de los deportes, se evidencia aún más cuando se trata de un deporte considerado socialmente como masculino, como es el caso de la *pilota valenciana*. Esta situación se muestra en la realidad, es inusual encontrar a mujeres practicando este deporte de forma no profesional. Si en general, según datos encontrados en el Plan Estadístico Nacional, elaborado en 2019 por el Consejo Superior de Deportes (CSD) del Gobierno de España “los resultados por sexo se observan notables diferencias. Concretamente el 77% de las licencias federativas corresponden a hombres y el 23% a mujeres”. Las estadísticas no recogen datos únicamente sobre la *pilota valenciana*, pero sí sobre “pelota”, los cuales engloban también a la pelota vasca, y podemos encontrar un 89,7% de hombres federados frente a un 10,3% de mujeres (Ministerio de Cultura y Deporte 2019).

En palabras de Stigger y Da Silveira (2010) el interés principal por el desarrollo de este proyecto artístico de debe a:

Aunque existan algunos estudios sobre las mujeres y sus relaciones con deportes considerados masculinos en los momentos de ocio, en la mayoría de ellos éstas ocupan un lugar secundario por

esta razón, en el ámbito académico poco se sabe sobre cómo ocurren esas prácticas cuando son realizadas por las mujeres.

Analizando el material bibliográfico podemos observar una falta de documentos, como libros, artículos o tesis, que realicen un tratamiento teórico de la presencia de la mujer en el juego de pelota. La focalización en una expresión particular del deporte, la practicada en el contexto tradicional y cultural valenciano, lleva a desarrollar una investigación con una óptica etnológica.

Pero esta ausencia no solo se ve reflejada en el arte, sino que, de la misma manera, es plausible la escasa presencia de la *dona pilotari* en las imágenes generadas, tanto en los medios de comunicación como en los archivos fotográficos. Esto, empuja este proyecto de investigación a culminar con la producción de una serie de imágenes que recojan la presencia de la mujer en el juego de *pilota valenciana* en todas sus disciplinas.

Otro de los motivos por los cuáles surge la necesidad de llevar a cabo este proyecto, es un interés personal en torno a la creación de imágenes. Actualmente, la imagen, tanto fija como en movimiento, es una de las herramientas comunicativas más habituales y efectivas. Podemos constatarlo en el uso de estas para publicitar productos y servicios o el auge de la televisión e internet y el declive de medios tradicionales como la radio. Considerando la imagen como el medio más interesante y efectivo, se considera que un proyecto de índole activista y denuncia social debe explotar esta herramienta para hacer llegar su mensaje al público. Por una parte, la fotografía, imágenes fijas que son ya parte de nuestro día a día, que invaden nuestra realidad y podemos asimilar con facilidad; por otra el vídeo, imagen en movimiento acompañada de sonido, que capta la atención del público y envía un mensaje encriptado que el público debe decodificar. Todo ello junto a la parte documental del proyecto, los objetos y el vídeo documental, junto a la caja objeto. Esta hibridación de medios toma forma de instalación.

Para ubicar este proyecto dentro de un marco referencial es necesario analizar y reflexionar en torno a las diferentes técnicas y temáticas que se tratan en el proceso de producción de *Dona Pilotari*. En primer lugar, analizar la historia y recorrido de la mujer dentro del contexto deportivo para poder comprender cuál es su posición actual en la *pilota valenciana*. Posteriormente, realizar un estudio en torno a la instalación de vídeo, desglosando sus posibilidades y medios utilizados en este proyecto, como son el videoarte, la fotografía, el documental, la caja objeto y el cartel. También, reflexionando en torno a la importancia del espacio y la inmersión, elementos imprescindibles en la exposición del proyecto. Por último, se seleccionan una serie de referentes, teóricos y prácticos, que resultan de gran interés para el desarrollo del trabajo.

De la misma manera que afirmaba Roland Barthes (1989), este trabajo plantea que la imagen representa un mensaje visual que puede ser vivido y leído, haciéndolo comprensible para quien la observa. Siendo el papel del espectador que se presenta ante la imagen no una mera observación pasiva, sino que promueve formas de interacción. La imagen tiene el poder de hacer recordable e identificable a su contenido, que en este estudio es la *dona pilotari*.

Dicho lo cual, investigaremos en torno a la figura de la mujer en el deporte, a partir del estudio de su presencia en el imaginario social y las imágenes que lo conforman. Realizaremos un recorrido histórico cronológico desde el inicio del deporte, y el papel de la mujer en el mismo, hasta la actualidad. Posteriormente, analizaremos, concretamente, la pilota valenciana y como las mujeres han ido introduciéndose en la práctica de esta disciplina deportiva hasta lograr su estado actual; aún sin el reconocimiento social y mediático que corresponde.

Por otra parte, se desglosarán, de forma teórica, las diferentes recursos en la realización de una instalación de vídeo que han sido utilizadas en este proyecto. Las claves que diferencian el videoarte de las creaciones de vídeo tradicionales, la importancia de la imagen fotográfica y textual -el cartel- son fundamentaciones imprescindibles en el desarrollo y creación de este trabajo. También, es de suma importancia prestar atención (dado que se trata de una instalación) al espacio en el que se llevará a cabo y el diálogo de la obra con el mismo.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es introducir la figura de la *dona pilotari* en el imaginario social. Reescribir el relato visual a través de la producción de una obra audiovisual que plasme la presencia y realidad de la mujer en la pilota valenciana en todos sus ámbitos de desarrollo.

Los objetivos secundarios son:

- Impulsar el juego de pilota como una parte históricamente esencial de la cultura valenciana.
- Investigar el archivo fotográfico del juego de pilota
- Analizar las posibilidades de la instalación de vídeo
- Estudiar los rasgos diferenciadores del videoarte en contraposición al vídeo tradicional
- Diseñar una instalación de video en la que mostrar al público general el desempeño de la mujer como *pelotari*

- Experimentar con los recursos visuales en el proceso de postproducción, introduciendo efectos e imágenes fijas
- Generar una estética propia

1.3. Metodología

Las metodologías empleadas para el desarrollo de este proyecto son varias: búsqueda de fuentes bibliográficas, análisis del archivo fotográfico, recogida de datos, realización de entrevistas, etc. Sin embargo, la metodología de *Design Thinking* se articula como metodología aglutinadora que ayuda al proceso creativo y de investigación. Se trata de un método que se centra en comprender y dar solución a problemáticas existentes. Se ha utilizado esta metodología en las cinco fases del proyecto: al empatizar, definir, idear, materializar la obra, y finalmente evaluar los resultados.

En primer lugar, para el desarrollo de la empatía era necesario realizar un proceso investigativo, comenzando por la búsqueda de imágenes digitales y continuando con la revisión de archivos fotográficos físicos. En esta recopilación el archivo de la *Federació de Pilota Valenciana* (FPV) fue crucial para poder ver y entender el proceso de inclusión de la mujer en el mundo de la *pilota valenciana*. El archivo fotográfico consultado data desde 1910 hasta la actualidad, abarcando más de un siglo de historia. Continuando con la labor investigativa en archivos también consultamos los fondos de la Biblioteca Nicolau Primitiu, en la cual no se encontraron resultados gráficos relevantes. Esta primera fase, en la cual conocemos en profundidad la realidad y la ausencia de la mujer en el deporte y, por tanto, en los documentos que constituyen y definen esa realidad.

Continuando con esta primera fase, consideramos apropiado realizar una serie de entrevistas a diferentes mujeres que, en la actualidad, tienen un papel destacable en el mundo de la pilota valenciana. En primer lugar, entrevistamos a Begoña Castillo, secretaria gerente de la FPV, siguiendo con Joana Martínez y Mireia Badía, jugadoras de *pilota*; y finalmente a Amparo de Agullent y Silvia Pons, artesanas. Además, acudimos a diferentes trinquetes en los cuales se juegan partidas de pilota femenina para poder observar, de primera mano, la asistencia y postura de las personas asistentes. En el mes de diciembre de 2020 asistimos al *Trinquet* de Meliana y al *Trinquet* Municipal de Rafelbunyol; en ambos se tomaron imágenes de registro y, en el último, también fueron realizadas y grabadas las entrevistas a las pilotaris anteriormente citadas. Todos estos testimonios son imprescindibles para comprender el estado actual de la cuestión desde una óptica feminista. Cabe destacar, que fruto de estas conversaciones se obtuvieron una serie de objetos realizados por las

artesanías anteriormente citadas, una pilota de cuero y dedos de piel de vaca, que se incorporarán al proyecto.

Una vez completada esta primera fase, se comienza con la etapa de definición. Con el proceso de documentación y observación realizado previamente, el proyecto va definiéndose en forma de vídeo y fotografía, disciplinas que resultan interesantes y se consideran idóneas para la producción artística de este proyecto. Teniendo en cuenta que se trata de un proyecto multidisciplinar - imagen fija y en movimiento- se va redefiniendo hacia una videoinstalación.

En primer lugar, se realizó la producción fotográfica, para la cual consideramos utilizar la técnica del *transfer* (o transferencia de imagen). Los materiales que empleamos son sencillos: impresiones láser de las fotografías de archivo y de producción propia, *medium* (foto transfer La Pajarita) y papel soporte (Rosaspina marfil 220 gr.) En un primer momento utilizamos un tipo de papel transfer con el que realizamos algunas pruebas, pero el producto resultó ser demasiado definido, lo cual no resultaba visualmente interesante. Continuando con las pruebas y otro tipo de papel se obtiene una estética mucho más desdibujada que evoca a un recuerdo, un sueño, y parece idóneo para el contexto en el que se ubica este proyecto y sus objetivos.

Con el material videográfico obtenido durante la realización de las entrevistas editamos un primer vídeo que documenta todos los testimonios obtenidos. También, analizamos el material obtenido en las diferentes grabaciones en los espacios de juego, con escenas de acción. Posteriormente, procedemos a realizar un proceso investigativo-analítico de los vídeos, películas, escenas pertenecientes al cine... y todo tipo de contenido audiovisual que encontremos disponible; desde los primeros registros hasta la actualidad. Para ello utilizamos herramientas digitales a través de búsquedas en internet y plataformas especializadas como YouTube; pero también acudimos al archivo videográfico de la Filmoteca Valenciana (Institut Valencià de Cultura) en el cuál apenas encontramos rastro de este juego tradicional; apenas un documental en el que únicamente aparece la figura masculina. Decidimos recolectar todas estas imágenes para poder realizar un montaje con los archivos de vídeo obtenidos. Por una parte, un vídeo de carácter documental y testimonial en el que se incluye el resultado de las entrevistas realizadas. Por otro, las imágenes de la acción del juego, vídeo de archivo y diferentes fotografías que se han descubierto durante el proceso de investigación, generando un vídeo de carácter experimental, mediante la utilización de softwares de postproducción. El objetivo es que esta pieza se complemente con el primer vídeo realizado generando un diálogo entre ambos; una pieza videográfica documental y otra de carácter experimental, que se proyecta en el interior del *trinquet*, en el propio espacio de juego.

De la misma manera, se analizan las características de la cartelería de los años 60-90 sobre pilota valenciana, obtenidos de la base de datos de la Biblioteca Nicolau Primitiu. Observando sus rasgos tipográficos, colorimétricos y sus diferentes formatos, se generan una serie de carteles en el taller de tipo móvil. El estilo se mantiene, pero los nombres de los afamados jugadores masculinos son actualizados incluyendo los de las mujeres participantes en el proceso de grabación y entrevistas. Al no conocer el procedimiento fueron muchas las horas que se emplearon en el taller, trabajando la técnica. Finalmente, se seleccionaron 2 carteles de los producidos para formar parte de la producción final de este proyecto videoinstalativo.

Por último, se realizó un análisis de la presencia de objetos en el arte y resultó adecuado introducir una caja que formara parte de la instalación, siendo este objeto un imprescindible para las jugadoras de este deporte; en el que deben transportar los materiales necesarios para su práctica. La caja se interviene y resignifica para, posteriormente, incluirlo en la instalación.

A continuación se adjunta el calendario con la programación fechada junto a las directoras del proyecto. A pesar de la situación de pandemia, se ha podido cumplir la entrega calendarizada de las diferentes tareas:

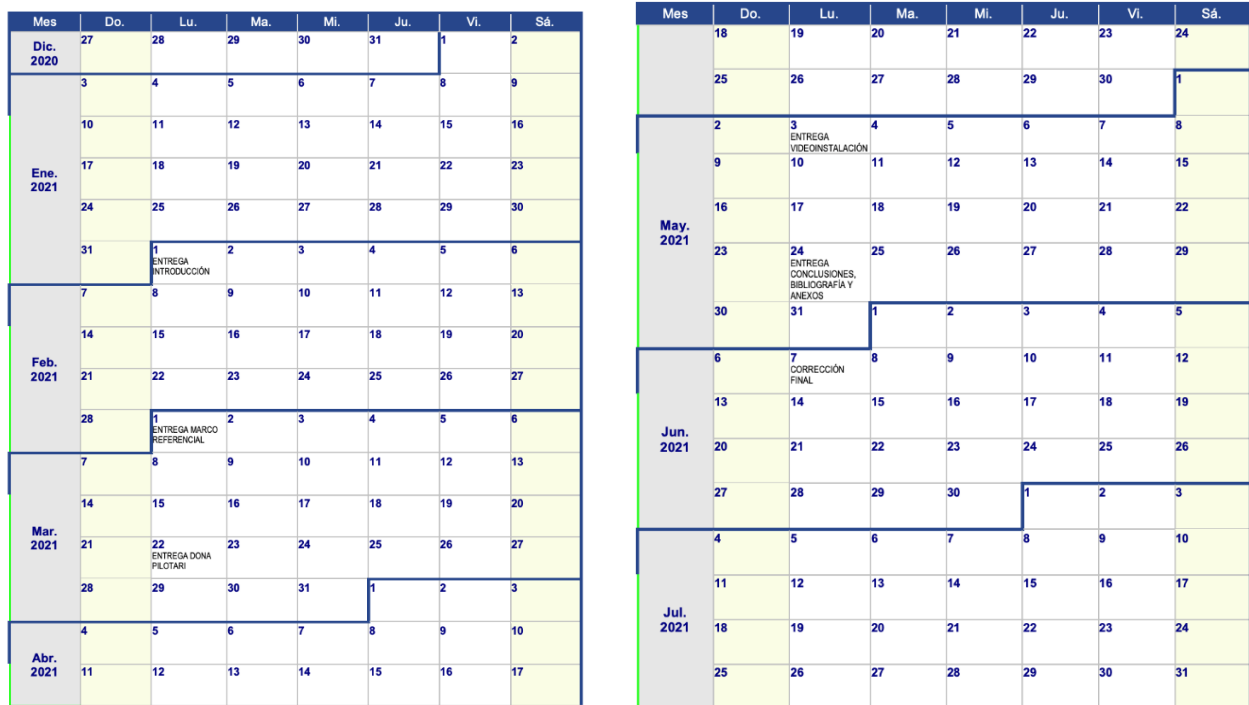


Fig. 1: Calendario y programación de la actividad realizada

2. La mujer y el contexto socio-deportivo a través del arte

2.1. Aparición de la mujer en el deporte

Para poder comprender la situación actual de la mujer en la pilota valenciana es imprescindible investigar el contexto histórico de la mujer en el deporte. Además resulta interesante observar cuál ha sido su relación, representación y visibilización en el arte.

Según Roseras, Carretero y García (2016) arte y deporte, son dos disciplinas de expresión “cuyas huellas y manifestaciones se pueden ver a través de las distintas etapas de la humanidad”. El arte es un medio esencial de expresión a través del cual manifestamos nuestras ideas y emociones y la forma es la que nos relacionamos con el mundo. En tiempos de la Antigua Grecia arte y deporte estuvieron estrechamente ligados: esto queda constatado en la naturaleza de los Juegos Olímpicos. Este evento deportivo constituye un fenómeno histórico y social del cual el arte griego ha dejado un gran testimonio. En las diferentes disciplinas artísticas como la escultura, la pintura y la cerámica se pueden observar multitud de modalidades deportivas de la época (Roseras, Carretero y García, 2016).



Fig. 2: *Atalanta en carrera y Eros*. Lécyto atribuido a Douris, 500-490 a.C. Fuente: Cleveland Art

Cabe destacar la figura de las espartanas, cuyo papel como mujeres en el ámbito deportivo era exclusivo en contraste con el resto de Grecia. En su caso, las espartanas no estaban únicamente supeditadas a las tareas domésticas, sino que también se dedicaban al ejercicio físico, con el objetivo

de prepararlas para un futuro parto. Además, recibían una educación militar y tenían la capacidad de administrar la economía familiar:.

Parece que en épocas helenística y romana se hizo mayor la presencia femenina en los ámbitos atléticos, tanto en lo que se refiere a la práctica activa del deporte como al desempeño de cargos de responsabilidad, pues conocemos los nombres de mujeres que, sobre todo en Oriente, desempeñaron en sus respectivas ciudades el cargo de *gymnasiarca*, más o menos el equivalente a nuestro concejal de deportes (García 2008, p. 3).

En el caso de las espartanas deportistas de forma profesional, podemos encontrar la mención a Cinisca. Esta espartana fue la primera mujer en conseguir un título olímpico. En las pruebas hípicas de la antigua Grecia, era proclamado vencedor el propietario de los caballos, de manera que “una mujer con los suficientes recursos económicos para mantener una cuadra y con la suficiente ambición y dedicación, podía ver su nombre inscrito en las listas de vencedores en los grandes juego”. Por ello, la existencia de campeonas olímpicas en la Antigua Grecia se desmorona. Como explica el helenista García (2008, pp. 1-2) la intención era demostrar a los griegos que “el triunfo no requería ningún talento, sino únicamente ser rico y estar dispuesto a gastarse dinero”.

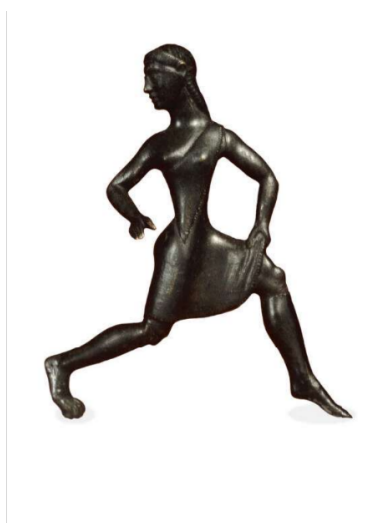


Fig. 3: Figura de bronce de una niña corriendo. 520-500 a.C.
Fuente: The Trustees of the British Museum

En todo caso, el acceso de las mujeres a la práctica deportiva no fue fácil y las competiciones femeninas en la antigüedad grecorromana no fueron ni abundantes ni atraían la atención del público de forma abundante (García 2008, p.19). Evolucionando hasta el periodo romano, el ciudadano

estándar se convierte en espectador y no tanto en practicante. De esta misma manera, la mujer puede acudir a los espectáculos deportivos pero degradada, podría visionarlo de pie junto a los esclavos. La actividad deportiva femenina se ve reducida a la alta sociedad y como entretenimiento. A pesar de esto, podemos encontrar representaciones artísticas de algunas de estas prácticas.



Fig. 4: Fragmento de mosaico en Villa Romana del Casale (Sicilia), 320-350 d.C. Ko Hon Chiu Vincent.
Fuente: UNESCO World Heritage Centre, p. 14

Durante el periodo de la Edad Media, debido al rechazo por parte del cristianismo, se percibe el deporte como una práctica pagana y, por tanto, negativa. En general, desaparece la práctica deportiva tanto para hombres como para mujeres. Con el Renacimiento aparece el pensamiento humanista, pero no es suficiente para situar a la mujer en un lugar equitativo al del hombre. La mujer continúa dedicándose a las labores hogareñas y de cuidados. Sin embargo, la división de clases sociales sí permite a la mujer de posición privilegiada realizar actividades de entretenimiento como las danzas. Finalmente, nacerán las escuelas gimnásticas del siglo XIX y su evolución a los movimientos del siglo XX. Tal y como afirma Alejandro Díez García (2006): “Noverre y Delsarte en los siglos XVIII y XIX, y posteriormente Bode, Isadora Duncan, Dalcroze, etc. conformaran la base de la gimnasia en sus diferentes vertientes (rítmica, expresiva, educativa...)”. Este periodo es muy complejo y requeriría un estudio propio, pero cabe destacar el papel de Elin Falk, Elli Björkstén y Maja Carlquist, pertenecientes a la gimnasia neosueca, creando una escuela propia y aportando mayor

naturalidad a los movimientos y el ritmo con unos movimientos específicamente diseñados para la fisionomía femenina (Díez García 2006).

Las siguientes imágenes captadas por el fotógrafo sueco Paul Sansberg, ilustran a unas jóvenes gimnastas en un curso organizado por la Asociación Nórdica de Gimnasia Femenina para aprender el sistema de gimnasia de Elli Björkstén. Las fotografías se publicaron en Upsala Nya Tidning el 12 de julio de 1935 bajo el título Gimnasia de alegría de vivir en el patio de Sigtunaskolan.



Fig. 5, 6 y 7: *Gimnasia de alegría de vivir en el patio de Sigtunaskolan. Upplandsmuseet, Suecia.*
Paul Sandberg, 1935

A finales del S. XIX el deporte inicia su gran desarrollo. Según afirma Mercedes García Bonafé (2001) en 1860 las primeras federaciones deportivas comienzan a expandirse y como consecuencia, la sociedad “empezaba a ver con buenos ojos que las mujeres practicasen algunos deportes, siempre

que no fuesen excesivamente competitivos y que se adaptasen a las características de la fisiología femenina”. Un deporte que influyó en el origen de la difusión de prácticas entre las mujeres fue el ciclismo. A pesar de que los detractores no consideraban este deporte adecuado, viéndolo como un elemento que podía trastornar las costumbres y modales femeninos, muchas mujeres optaron por su práctica e incluso comenzaron a utilizar pantalones para facilitar su uso. Ya iniciado en siglo XX, durante los años 20, especialmente en los países industrializados, el cuerpo de la mujer adquiere mayor libertad, abandonando la utilización de corpiños y utilizando faldas más cortas. Esta comodidad facilitó plausiblemente la presencia de las mujeres en el ámbito deportivo.



Fig. 8 - ST. Fuente: Colección del Online Bicycle Museum

Cabe destacar el papel de la deportista Alice Milliat durante el S. XX considerada por el movimiento olímpico como la abanderada de la lucha por la inclusión de la mujer en los JJOO. Además de fundar la Federación Internacional del Deporte Femenino en 1921, “fue la precursora de los JJOO femeninos que se celebraron en varias ediciones, destacando las de 1930 en Praga y 1934 en Londres” (Orts, Mestre y Hontangas 2018). En el caso de España es necesario mencionar a Lili Álvarez, la primera mujer olímpica española que participó en los JJOO, concretamente en Paris 1924.

Es también notable la opuesta actitud con que se representa a hombres y mujeres en el periodo entre finales del s. XIX y principios del XX. El hombre se muestra en acción: corriendo, saltando o golpeando; en cambio la mujer se exhibe posando para el retratista. Un ejemplo de ello son los anuncios de competiciones ciclistas, protagonizados por figuras masculinas. Como menciona

Eguizábal Maza (2012) las mujeres aparecen como “meros testigos, acompañantes o admiradoras” de los deportistas. La mujer ciclista queda relegada a los paseos por el campo u otros contextos ociosos. Cabe destacar el cambio que se produce en los años treinta. Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, el papel de la mujer se modificó de forma radical e irreversible. Su cambio en el ámbito social y laboral supone también una transformación en sus intereses y actividades, como el deporte (Eguizábal Maza 2012).



Fig. 9 - *Tennis Plätze*, *Gartenbau*. Rudolf Matouschek, ca 1927.

Fuente: tennisnow.com



Fig. 10 - *Cover of American Weekly magazine*. Arthur Sarnoff, August 8, 1954.

Fuente: American Weekly magazine

En las dos últimas décadas del S XX el progreso fue palpable. Juan Antonio Samaranch, presidente del COI entre 1980 y 2001, se convirtió en un gran apoyo de la lucha feminista en el mundo deportivo incorporando en el programa olímpico las pruebas femeninas y mixtas. “En Sidney 2000, el deporte femenino representaba el 40% del programa olímpico, en Londres 2012 prácticamente se alcanzó la paridad y por primera vez todos los países participantes acudieron con delegación femenina” (Orts, Mestre y Hontangas 2018).

2.2. Presencia de la mujer en la *pilota valenciana*

La *pilota valenciana* es el deporte popular tradicional del pueblo valenciano, además del más antiguo. Las calles valencianas han sido el escenario perfecto para este juego desde hace 750 años (Agulló et Agulló, 2009). Durante el S. XVI multitud de familias nobles practicaban la *pilota* e incluso construyeron algunos recintos privados para su juego, como los *trinquets* de Miracle, Centelles, Ciurana, Mossén Olcina o de Mascó. Pero la práctica de la *pilota* no era exclusiva de familias ilustres, también era patrimonio y bien popular, practicado por el pueblo llano en las calles y plazas o que acudía a los *trinquets* populares como el de Trabuquet, ubicado en la comarca de València. Posteriormente, durante los siglos XVIII i XIX la *pilota* pasó por una etapa muy complicada sucedida por una etapa de gloria. Las primeras mujeres consideradas como deportistas profesionales en el País Valenciano fueron *pilotaris* de frontón en el año 1897 (Agulló et Agulló, 2009). Durante el S. XX se construyeron decenas de trinquetes y jugaron miles de partidas. Finalmente, explotó la Guerra Civil que provocó enormes daños al pueblo valenciano en todos los sentidos, incluida su cultura popular y, consecuentemente, a la *pilota valenciana* en general y en la participación de la mujer en particular. Los cambios sociales, económicos y las transformaciones urbanísticas provocaron que este juego atravesara una situación crítica. Con la llegada de la democracia, las instituciones valencianas muestran una voluntad de recuperar la *pilota valenciana* y su práctica como uno de los rasgos culturales más definitorios del territorio (Agulló, González y Gómez 2016).



Fig. 11 y 12: *Escolars al Trinquet Sagunt*, 1988. Fuente: FPV

La *pilota valenciana* ha resultado ser un deporte –como tantos otros– en el que la visibilidad de la mujer ha quedado desplazada y estereotipada durante siglos. Entre la escasa mención de la mujer en archivos sobre la *pilota valenciana* podemos encontrar *Joc de Pilota. Pelota Valenciana* de Jorge C. Trulock (1973, p. 20), donde se puede leer el siguiente fragmento:

La mujer: dentro del trinquete nunca veremos a una mujer. La mujer en casa, con los críos, limpiando mocos, etcétera. El hombre no la lleva y la mujer nada dice de ir. Parece que las jóvenes, ¡siempre los jóvenes!, con su fuerza, inteligencia y claro mirar, quieren ir, preguntan por qué no van. Presionan, pero no van. La mía, la del que esto escribe, asistió una tarde a una partida. Los hombres, los mayores, la miraron un poco mal al entrar y luego dejaron de hacerlo. Quizá la vieran forastera, quizá pensarán: ‘¡Allá ella y quien le acompaña!’.

Los chavales la estuvieron mirando durante largo tiempo. Las mujeres de los amigos la envidiaban por haber ido. Con una sola partida y ya era veterana.

El juego de la pelota va de mal en peor. Quedan pocos jugadores y la mayor parte de ellos son maduros. Dentro de poco muchos tendrán que dejarlo y, lo que es peor, la afición se va perdiendo porque la juventud de todo el mundo se va uniformando en gustos y prefiere el fútbol o el baloncesto o fardar con algún baile.

Quizá la entrada de la mujer en el trinquete supusiera una inyección, la necesaria, para el juego de la pelota. La mujer no tiene por qué estorbar. También antes estorbaba en las tabernas y hoy ya no. Estorbaba o no entraba o estaba mal visto, y hoy ya no. Que los trinquetistas animen a los

aficionados a llevar a sus mujeres. Aumentarían los espectadores, lógicamente: las mujeres que acudieran, los hombres que algunas veces no lo hacen por acompañarlas a otro espectáculo o a dar un paseo, los niños que desde el principio irían con sus padres.

Es alarmante que, ya a finales del S. XX, la imagen de la participación de la mujer en la *pilota valenciana*, fuera tan marginal. Parece que, con los cambios sociales y la fuerte revolución feminista de la última década, el rol de la mujer ha cambiado, también en el ámbito cultural y deportivo. Las mujeres se han incorporado al mundo de la *pilota valenciana*, no solo como jugadoras sino también como artesanas, administradoras, espectadoras, etc. A pesar de haber tenido una evolución favorable, las diferencias son palpables en su participación de las distintas disciplinas deportivas. En el año 2002 denunciaron públicamente su situación e intentaron acabar con la visión de la *pilota* como un deporte exclusivamente de hombres; por ejemplo, adhiriéndose a la *Federació de Pilota Valenciana* (FPV) (Agulló 2002, p. 245).



Fig. 13 y 14: II Seminari de Pilota Valenciana, 26/04/1991. Alumnes de L'I.V.E.F-FINAL. Fuente: FPV

A pesar de la evolución y el esfuerzo llevado a cabo por las *pilotaris*, actualmente la modalidad de *Raspall* y la internacional *One Wall*, son las que practican de forma oficial. Sin embargo, el *Raspall* siempre ha sido considerado como una variante de iniciación a este juego e, incluso, en algunos territorios, no se considera modalidad tradicional y solo es practicado por mujeres. Por lo tanto, podemos observar una feminización de esta modalidad con una connotación negativa. Así mismo, la discriminación que sufren las mujeres también puede apreciarse en el lenguaje propio de este juego, sin olvidar la figura del *home bo*.

De la misma manera, es de valorar el trabajo realizado por la FPV que, con el aumento de la participación femenina en este deporte, ha organizado un número elevado de campeonatos, como el

Campionat Autonòmic Individual Bankia de Raspall d'Elit Femení o Campionat de Raspall de la Dona de Sueca. Como afirma Eugenia Benimeli i Navarro (2016) “*la promoció del joc femení de la pilota és un factor clau per determinar la continuïtat de les dones en aquest esport.*” Las deportistas denuncian también, que su presencia en los *mass media* es incomparable a la de los hombres y que, los propios medios podrían impulsar su presencia y aceptación de la práctica de la pilota. Además, las competiciones entre niñas y niños son clave para fomentar la continuidad y aumento de la participación femenina (Agulló 2002, p. 249).

Es ahora, cuando podemos observar una mayor superación de las barreras de género en el mundo de la *pilota*, pero aún queda mucho camino por recorrer. Hay muchas mujeres *pilotaris*, como Ana Belén Giner, de 37 años, que cuenta con una larga trayectoria como jugadora; o el destacable caso de Ana Puertes que, con tan solo 21 años, ya es todo un referente en la pilota femenina. Ana pertenece a toda una generación de jóvenes *pilotaris*, como Mireia Badía, Joana Martínez o Mar Giménez, que deben asumir una gran responsabilidad, adaptándose a los cambios que se están produciendo y trabajando por abrir el camino a las mujeres valencianas en este deporte (Agulló 2002, p. 252).

3. La videoinstalación como disciplina artística en la articulación del imaginario social colectivo

Para materializar el proyecto se ha decidido utilizar la videoinstalación dentro las disciplinas artísticas, por el poder que constituye la imagen, tanto fija como en movimientos, en la construcción del imaginario social colectivo. Dado que el objetivo de este proyecto es generar un cambio en la percepción de la figura de la mujer en el deporte y, más concretamente, en la pilota valenciana se ha llevado a cabo una producción de imágenes que buscan introducir a la mujer en el imaginario social en relación al deporte e impulsar su presencia.

Para empezar, intentaremos acercarnos al concepto de videoinstalación. De entre las diferentes definiciones dadas desde sus inicios, resulta adecuada la dada por Vicente Ortiz (2001, p. 24) que explica que el término videoinstalación está compuesto por dos palabras: “vídeo”, la imagen electrónica y las pantallas donde es proyectado, e “instalación”, el espacio y los objetos, en el que y con los que se va a ver esa imagen electrónica. Añade además una aclaración indispensable: “el espectador activa todo este conjunto.” La imbricación de géneros audiovisuales, la utilización de diferentes géneros en una misma obra artística, es una de las características de esta videoinstalación. La imagen fija, el vídeo de carácter documental, el videoarte, la caja objeto y el cartel.

Las imágenes suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado y el alcance del presente. La evolución de la técnica de captación de imágenes en las últimas décadas ha producido un evidente desplazamiento del texto –que no una eliminación– a un segundo plano en los medios de comunicación de masas.

Uno de los rasgos que caracterizan a la imagen es su valor en la articulación del imaginario social. “lo imaginario no es imagen de. Es creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras/ formas/imágenes” (Castoriadis, 2013, p. 12). El individuo está condicionado por ciertos postulados dominantes que han penetrado más profundo en él. Un pensamiento se convierte en hegemónico cuando cuenta con áreas de control en el imaginario social colectivo. Cabe destacar la categoría de ‘politeísmo arquetipal’ que establece Celso Sánchez Capdequí para destacar la importancia de la pluralidad de imágenes arquetípicas y sentidos simbólicos que posee la especie humana. Para Sánchez, el conjunto de todas las imágenes es el que conforma el inconsciente colectivo, heredado por cada uno de los individuos. Igualmente, afirma Riffo (2016, p. 65):

el reconocimiento de esta pluralidad (de imágenes) supone confrontarse con la realidad de la vida social y limita cualquier designio de prototipar una determinada realidad y, por tanto, la conciencia colectiva. Queda de manifiesto entonces que los imaginarios sociales tienen la capacidad de intervenir en las diversas estructuras sociales, incluso éstos tienen una fuerza capaz de unificar a la sociedad.

Los imaginarios sociales no pueden existir de forma aislada, sino que se encuentran en una continua correlación y transformación, adecuándose al periodo social e histórico en el que se desarrollan y del cual todos los individuos participan de ellos. Entendemos el imaginario social como articulador social y apoyado por las imágenes como representación de la vida social. Por ello, “será la imagen la que exportaría a la sociedad a un mundo imaginario en el cual se afianzarían los sentimientos compartidos de una comunidad” (Riffo 2016, pp. 65-66).

3.1. La Instalación

Muchos de los textos críticos sobre la escultura y la instalación han concentrado su objeto de análisis en su relación con el espacio. Concretamente, Robert Irwin (1985) categoriza este vínculo en cuatro tipos: las obras que dominan el sitio, son reconocidas, comprendidas y evaluadas por referencias a su contenido, intención y emplazamiento; las que se ajustan al sitio, teniendo en cuenta la escala, el propósito, el emplazamiento, etc.; las que son específicas para el sitio, cuya comprensión requiere referencias; y las que son determinados por el sitio, cuyas claves o motivos existenciales residen en su entorno. Como afirma Anaszkievicz (2012) los artistas tratan de generar espacios instalativos que nos sirvan como vía de entrada hacia otros espacios íntimos, irracionales y emocionales, que divergen de lo normativo. Además, las últimas décadas, se han caracterizado por la hibridación de lenguajes artísticos.

El espacio social y político no es dado, sino que es activamente producido, y además este espacio influye en la sociedad y participa en su discurso. De aquí se deduce también que el espacio social es un contenedor de las relaciones humanas y un receptáculo de la historia. Muchos artistas que producen instalaciones de los videos y de los sonidos están atentos a estas modalidades espaciales. Por ejemplo, las obras de Antoni Muntadas tienen por tema el intercambio de la información y/o de las sensaciones, en los espacios sociales y políticos (Anaszkievicz 2012, p. 33).

3.1.1. Videoarte: contexto técnico, social y cultural

Como comentábamos, el videoarte, en su distanciamiento del cine, niega el espacio tradicional y busca nuevos espacios que generen un cambio en la experiencia del espectador y generen un mayor impacto visual.

Con la inclusión del movimiento y del sonido el cine logró continuar con el legado de la fotografía: “la mimesis total del mundo, la representación de la realidad” (Roncallo 2005, p. 137). La imagen en movimiento logró la recreación total, superando la actividad productora de imágenes de la que era capaz la fotografía. Pero no veremos el nacimiento del videoarte hasta 1963, con las primeras producciones videoestéticas de Nam June Paik (miembro del grupo Fluxus). Durante la década de los 70 diferentes artistas hicieron un uso del video y comenzaron a preocuparse por definir las características específicas de este nuevo medio

El videoarte, es un intento por distanciarse de las prácticas dominantes del cine y la televisión. De esta manera, los videoartistas han manifestado siempre su voluntad de distanciarse de los cineastas tanto en “su estatuto profesional como en sus prácticas estéticas” (Gubern 2010, p 111). Se trata de una herramienta de creación, pero también de reflexión, análisis y cuestionamiento de la imagen normativizada. “La televisión es un medio de difusión masiva y unidireccional; el vídeo, en cambio, tiene otras intenciones comunicativas, culturales y artísticas, además de ser multidireccional” (Herrero Cervera 2016, p. 76). La década de los 60-70 es un periodo de crítica y revuelta cultural tanto hacia las instituciones como hacia el sistema del vídeo, que, no surgió en el contexto del arte, sino que se debe a una serie de circunstancias históricas, sociales, políticas y tecnológicas de la época que estimulan su aparición. De esta forma, el vídeo, “ya inscrito en los circuitos del arte, estuvo implicado con lo social y cultural de su época, aunque por parte de la historiografía hubo un intento de separar estos ámbitos, menospreciando la dimensión social” (Herrero Cervera 2016, p 48). Cabe mencionar igualmente que la historia oficial del vídeo, ha promovido el protagonismo masculino sobre el de las artistas mujeres y se ha centrado en la producción estadounidense.

Es oportuno mencionar algunos de los rasgos diferenciadores que construyen el videoarte. Existen una serie de elementos esenciales en la forma de “contar/crear por medio del vídeo”, que podríamos sintetizar: en primer lugar, el acercamiento a la cotidianidad, así como la no mediación escénica, generando una relación directa entre el objeto y la cámara; en segundo lugar la hibridación entre formatos y disciplinas, el desdibujamiento de contenido-forma y, por último, la ruptura con la construcción narrativa clásica a través de la fragmentación o el tratamiento del tiempo. De la misma

manera, cabe destacar algunos rasgos diferenciadores, en este caso, a nivel estético que, junto a los anteriormente mencionados, permiten un acercamiento a los elementos teórico-estéticos del videoarte. Algunos de ellos son: sobreimpresiones, fundidos, cámara rápida y lenta, desfase de sonido, distorsión, etc. Por lo tanto, como indica Roncallo (2005, p.140) “es posible concluir que el video se determina por una estética poco usual, por una narrativa delirante y por una propuesta visual que se construye desde la opacidad formal, la hibridación y desde las fisuras que se perciben entre los otros formatos”.

Respecto al impacto de la tecnología en la creación del videoarte en el S. XX, cabe destacar tanto la invención de la cámara de vídeo portátil en 1967 y el ordenador, como herramienta de producción y edición de la imagen y el sonido, que permite la proliferación de las posibilidades creativas del artista digital. Además, la digitalización permite a los autores la ampliación de las fuentes y materiales (fotográficos, sonoros, cinematográficos...) y la posibilidad de darles un uso, como la apropiación artística. De estas acciones surgen nuevos movimientos en torno al videoarte, como el Found Footage, en el que se trabaja con imágenes de autoría ajena a través del montaje visual y sonoro.

En cuanto al concepto de apropiacionismo, cuyo origen encontramos en el cine y las artes plásticas, cabe destacar el trabajo del montaje literario (Walter Benjamin) el *cut-up* (Gysin y Burroughs), *papiers collés*, el fotomontaje o el *readymade* como procedimientos antecesores. Además, cabe destacar las posibilidades que nos ofrece la herramienta de creación videográfica, actualmente: no solo podemos registrar imágenes, sino que también captamos sonidos. Tenemos la capacidad de manipular las imágenes en el momento de la filmación y posteriormente, utilizando los mecanismos de edición y postproducción que nos ofrecen las tecnologías; el acceso inmediato y democrático del que podemos dotar a la imagen.

3.1.2. Documental de representación social

El documental de representación social ofrece una visión tangible del espacio que vivimos u ocupamos. El documentalista, mediante la toma de imágenes y la puesta en escena es quien se encarga de organizar y mostrar el material obtenido en la captación de la realidad social. Robert Joseph Flaherty, cineasta que dirigió y produjo el primer documental de la historia del cine (Nanouk 1922), es todo un referente en su forma de entender el documental. El objetivo final de sus obras era transmitir lo que él mismo había observado después de largos periodos de vivencias junto a los protagonistas. De sus propias experiencias era de donde obtenía la mayoría de sus imágenes, registrando situaciones de la vida cotidiana que le producían cierto impacto. Para Flaherty, el

documental era un medio de comunicación cuya utilidad era la comprensión entre los pueblos, visibilizando las diferentes culturas en busca de una empatía a nivel social (Sellés 2016, p. 18).

Por otra parte, encontramos el trabajo de Grierson y Lippman que, por la falta de información que, consideraban, existía en la sociedad del momento, se producía una falta de participación ciudadana: por ello, decidieron enfocar su trabajo como documentalistas. Para paliar esta ausencia utilizaban el cine como herramienta de transmisión de la información, considerando este medio como el más adecuado para ayudar a las personas a comprender lo que sucedía en el mundo (Sellés 2016, p. 32).

Asimismo es importante subrayar el concepto de objetividad dentro del vídeo documental. En ocasiones se considera que un documental, tratado desde un enfoque periodístico, es objetivo, pero está afirmación dista bastante de la realidad. Tal y como afirma Rabiger (2005) a pesar de que la cámara es una herramienta objetiva de captación de imágenes no hay que olvidar que las consideraciones prácticas tomadas por la persona que filma son condicionantes en el resultado final, tales como la posición de la cámara o la edición de las imágenes. Además:

El propio medio documental juega un papel de la mayor importancia en el mensaje que transmite, ya que se están presentando ante la audiencia no sólo unos hechos desnudos, sino una representación artística de los mismos con la lógica, la dinámica y la vehemencia inherentes al propio arte (Rabiger 2005, p. 14)

3.1.3. Imagen e intervención

Dentro del conjunto de características que definen una imagen, vemos necesario destacar su capacidad captadora de evidencias. La fotografía, como afirma Susan Sontag (1981, p.17), es una miniatura de la realidad, un fragmento del mundo que cualquiera puede hacer o adquirir. Las imágenes fotográficas, suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado y del presente. La evolución de la técnica fotográfica de las últimas décadas ha producido un evidente desplazamiento del texto –que no eliminado- a un segundo plano en los medios de comunicación de masas.

La manipulación fotográfica es tan antigua como la propia fotografía. *Dibujo fotogénico de una planta* (1830), de Fox Talbot, fue uno de los primeros procedimientos de intervención de la imagen. Consistía en la impresión por contacto directo de hojas y otros elementos de la naturaleza, como helechos o flores. Esta técnica fue utilizada por diferentes artistas como Man Ray o Christian Schad en la década de 1920 utilizando gran variedad de objetos. De la misma manera, “en los libros de

divulgación del siglo XIX se habla con entusiasmo de doble exposición, de doble impresión y de fotografías compuestas” (Ades 1976, p. 7).

Dentro del universo de la intervención fotográfica, se podría hacer una primera distinción: las manipulaciones de las imágenes que no conforman imágenes nuevas, y aquellas que sí lo hacen. En principio, esta distinción no depende del grado de manipulación realizada sobre la imagen ni sobre la naturaleza de los mismos (fotográfica o extrafotográfica) (Tudela 2007). Cabe aclarar que, como afirma este autor cuando se habla de una imagen nueva, o, más que de una imagen, de una obra nueva, “no nos referimos a una que haya sufrido –o no sólo- un cambio superficial en su morfología (...) ni siquiera en el caso de que dicho cambio formal provoque a su vez un cambio semántico, de significado” (Tudela 2007, p. 157). La nueva imagen deberá albergar una idea cuya concepción haya sido previa a la materialización de la misma. Por lo tanto, no es suficiente que dicho concepto resulte con posterioridad a la alteración formal de la misma, ha de estar presente en la intención primera del o la artista antes de iniciar el proceso. Al analizar la intervención fotográfica, no solo hay que poner atención a los medios técnicos empleados, sino cuál es el objetivo de dicha intervención y en qué grado afecta a la primera imagen. Un ejemplo de intervención fotográfica son los iluminadores de fotografía del siglo XIX. Ante la ausencia de color se aplicaba esta técnica para tratar de esquivar las limitaciones fotográficas de la época; pero este proceso era únicamente un paso más en la creación de la imagen, como puede ser el disparo o el revelado del negativo. Nada tiene que ver esta intervención en la imagen con un proceso creativo y de creación de una nueva, sino un intento de acercamiento a la realidad y una apariencia estetizada.

Diferenciamos otro tipo de intervención, la denominada conceptual que puede (o no) suponer una alteración formal de la imagen, y cuyo objetivo es la introducción de un nuevo significado en la misma y para lo cual, es necesaria dicha intervención. Este tipo de creaciones conceptuales son clave para distinguir entre ambas posiciones intervencionistas: ausencia y presencia de un proceso de creación previo a la propia intervención. Los dadaístas, afirmaban que “la pintura de la época de la guerra, el expresionismo posfuturista, había fracasado debido a su no-objetividad y a su ausencia de convicciones”; y no solo la pintura, todas las artes necesitaban un cambio radical si querían sobrevivir y continuar en contacto con la vida de su época (Ades 1976). Los dadaístas, tal y como narra Ades habían inventado el poema estático y estrictamente fonético y aplicaron los mismos principios en sus representaciones pictóricas. De esta manera, fueron los primeros en utilizar la fotografía como material con el que crear y revolucionar las imágenes. Su método contaba con una fuerza propagandística que sus contemporáneos no lograron explotar.

Es necesario mencionar, en el contexto español a Josep Renau, uno de los máximos representantes de las prácticas de intervención. Renau se apropiaba de imágenes publicitarias y de los medios de comunicación con la intención de desmontar el mensaje emitido y generar su propio discurso. Realizaba fotomontajes que destruían el significado original de la fotografía, creando una imagen con un significado completamente nuevo y autónomo.



Fig. 15 y 16: *The american way of life*, Josep Renau, 1952-1966. Fuente: Circulo de BBAA

3.1.4. El cartel

El cartel impreso es casi tan antiguo como la misma imprenta. Suele considerarse como el primer cartel tipográfico el de William Caxton, impresor de los *Cuentos de Canterbury*, quien editó uno anunciando su publicación en 1477. La situación del cartel era prácticamente de uso exclusivo por parte de Iglesia y Estado, pero su uso proliferó, sobre todo en el área comercial: libros, espectáculos y medicinas. Es en el siglo XVIII cuando la edición de carteles comienza a convertirse en habitual (Eguizábal 2014, pp. 23-24).

Un cartel no debe ser difícil de entender ni expresar ideas personales, sino que tiene que lograr un contacto directo con la sociedad receptora. Para ello ha de tener siempre en cuenta a su público, el cual, habitualmente no es profesional y se comunica en un lenguaje popular. Por lo tanto, los carteles suelen reflejar el idioma popular por su función comunicativa como decorativa, afirma Barnicoat

(1972). La comunicación visual es la primera justificación de su existencia, y viene determinado por la naturaleza y la intensidad de la influencia popular sobre su aspecto. El cartel es una forma de diseñar la realidad que se manifiesta en un espacio dinámico: el espacio público. Su expresividad y potencia comunicativa se construyen a través de la tipografía, el color y la composición. En lo que se refiere a la comunicación visual urbana, se trata de uno de los principales medios informativos a través de los cuales podemos conocer los intereses y necesidades de la sociedad, pero también sus preocupaciones y reivindicaciones, utilizado a menudo como un instrumento de denuncia social. “Un cartel es un medio de comunicación y por lo tanto no se configura como tal hasta que no se hace público” afirma Raúl Eguizábal Maza (2014, p. 15) en su estudio sobre el cartel en el contexto del Estado español. Por ello, las calles y los diferentes emplazamientos de carácter público fueron y son los espacios por excelencia para la ubicación de estos.

En la actualidad, los medios de información están fuertemente diversificados, pero, a pesar de ello, podemos afirmar que el cartel no ha perdido vigencia; sino todo lo contrario, se renueva constantemente en múltiples ámbitos del tejido urbano. Pero el cartel no es solo un medio de difusión de la información, sino que también es una forma concreta que tiene un grupo social para comprenderse a sí mismo. Con el surgimiento del concepto de comunidad, sus miembros comienzan a relacionarse con el entorno de una forma diferente, y este adquiere un valor simbólico y emotivo para aquellos que lo habitan. En el complejo tejido de las relaciones urbanas la imagen se percibe como objeto cohesionador que hace visible la realidad de un lugar y las gentes que lo habitan. “De ahí, que el cartel es por naturaleza un objeto social y que sus posibles variaciones, comerciales, publicitarias, políticas, culturales o de problemática social, siempre mantienen esa noción de lo público” (Bermúdez, De la Rosa y Riaño 2012, pp. 2-7).

Concretamente, el cartel deportivo es un medio de comunicación y difusión realmente versátil, tanto en forma como en contenido, y con una gran visibilidad y repercusión tanto en los canales digitales como en el ámbito público. Remontándonos a la era predigital, el cartel tomaba aún más relevancia en el patrocinio de los eventos deportivos. Los primeros anuncios en formato cartel en el contexto del Estado español en los que se trata el tema del deporte “son un grupo de carteles que anuncian carreras de caballos en Sevilla y Madrid, más un cartel turístico del Gran Casino de San Sebastián en el que aparece una referencia iconográfica al deporte de la esgrima y otra al deporte del tiro” (Eguizábal 2012, p.5).



Fig. 17: *Sociedad de Fomento de la Cría Caballar de España*. Anónimo, 1882.

Fuente: Raúl Eguizabal Maza

Teniendo en cuenta su valor público y cohesionador, es conveniente observar la cartelería de *pilota valenciana*, como principal medio de difusión de este deporte durante los siglos XIX y XX. Los carteles patrocinadores de las partidas de *pilota*, fundamentalmente durante el siglo XX, fueron esenciales en la divulgación de las mismas. Estos carteles eran ubicados en las plazas y calles de pueblos y ciudades. La estética del cartel deportivo de *pilota valenciana* se caracteriza por el uso de los colores negro y rojo, el uso de líneas predominantemente horizontales y una gran carga textual con variaciones tipográficas.

En definitiva, el cartel redefine la idea de obra de arte, y convierte los espacios públicos en museos. Su papel reconfigurador de espacios y su presencia visual lo convierten en uno de los medios de expresión más significativos del espacio público.

3.1.5. Los objetos en el arte

El denominado arte-objeto, proviene del término francés *objet trouvé* -“ya hecho”, en castellano- y se entiende como la adaptación o interpretación de un objeto a un contexto artístico. El término acuñado como *ready-made* u objeto encontrado se remonta a 1915, cuando Marcel Duchamp lo utiliza por primera vez. Aunque anteriormente ya había resignificado diferentes objetos como su obra *Rueda de bicicleta* (1913) la revolución del uso de objetos cotidianos en un contexto artístico se produjo con *La Fuente* (1917), despojando al famoso orinal de su uso habitual y dándole un nuevo

uso con un propósito de crítica. En palabras del propio Duchamp, “se trata de elegir al azar un objeto que pertenece al mundo utilitario y del que existen múltiples ejemplares idénticos para posteriormente cambiar por completo la idea de dicho objeto y sus usos habituales” (Juanes 2008, p. 49).

Concretando en los diferentes objetos, destaca la caja como un elemento que en numerosas ocasiones se ha recontextualizado en el ámbito artístico. La caja como obra artística puede ser entendida como concepto teniendo, como antecedente más evidente, las *Boîte-en-Valise* de Marcel Duchamp de 1914. De este modo, la caja como concepto traslada el objeto de arte al terreno de la idea (Monteagudo y Muñoz Guinea 2017). El propio Duchamp (1978, p.161) conceptualizó este objeto:

Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir esos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta.

Al igual que Duchamp otros artistas como Andy Warhol incluyeron la caja en sus obras. Destaca su obra *Time capsules*, que según Alvar Beltrán (201, p. 67) “consiste en cajas en cuyo interior encontramos desde folletos de exposiciones a postales, un archivo personal que hace el artista de un periodo concreto, guardando de este modo un trocito del pasado”. También resulta interesante la inclinación arqueológica de Joseph Cornell. El artista recoge muchas de sus obras en cajas dentro de las cuales podemos encontrar diferentes objetos que forman parte de su intimidad que evocan un viaje al pasado y un análisis del periodo en el que se inscriben. De la misma manera, el grupo Fluxus creará sus *Fluxus Kit* y *Fluxus Boxes* que contienen obras de cada artista. En su interior podemos encontrar una compilación de objetos de las exposiciones realizadas por el grupo: entradas, invitaciones o catálogos (Alvar 2017).

Asimismo resulta interesante el concepto de objeto como contenedor alegórico. El contexto es de crucial importancia, tanto el externo, en el que queda circunscrita la totalidad de la pieza, como el interno, en el caso de que se trate de una producción confeccionada mediante distintos elementos que construyan una única unidad para entender la trama comunicativa interobjetual. En este caso la caja como contenedora y el continente (Marqués 2017).

4. Referentes artísticos

La *pilota valenciana* ha resultado ser un deporte –como tantos otros- en el que la visibilidad de la mujer ha quedado desplazada y estereotipada durante siglos. Es complicado encontrar referentes artísticos propios de la temática, pero se han encontrado las obras de Elga Fernández Lamas y JOC de Vinz Feel Free y Txema Rodríguez. Asimismo, se han seleccionado artistas, por el uso de la técnica, como Martha Rosler o por temática deportiva como Annie Leibovitz. Toda la selección se ha realizado con perspectiva de género, visibilizando a mujeres artistas.

4.1. Andy Warhol (1928-1987)

Durante los años 70, Warhol hizo trabajos a medida para coleccionistas y distintas celebridades. Del coleccionista de arte y aficionado a los deportes Richard Weisman surge el proyecto *Athletes* (1970-1980), colección de retratos de estrellas deportivas de finales del siglo XX. Salieron diez pinturas de deportistas famosos: O. J. Simpson, Muhammad Alí, Willie Shoemaker, Dorothy Hamill, Jack Nicklaus, Tom Seaver, Karem Abdul-Jabbar, Rod Gilbert y Pelé y, Chris Evert, única mujer de la serie y primera deportista en protagonizar un retrato enmarcada dentro de un proyecto de esta envergadura y producido por un artista tan relevante como Andy Warhol.

Se trata de una serie que continúa mostrando la fascinación del artista por “la celebridad”. Desviándose de sus retratos habituales a estrellas del cine y la música, esta serie revela la naturaleza cambiante de la fama durante el siglo XX, cuando los y las deportistas ascienden socialmente, ocupando un lugar relevante en la cultura popular y convirtiéndose en figuras de influencia. Destaca la variedad de tonos utilizados, en los que se resalta la personalidad del deportista en cada retrato. Conservando a su vez el lenguaje visual tan característico de Warhol.



Fig. 18: *Chris Evert* (Athletes). Andy Warhol, 1972.

Fuente: Christie's

4.2. Manuel Boix (1942)

Desde que en 1980 le fue concedido el Premio Nacional de Artes Plásticas, y particularmente después de una larga estancia en Nueva York a finales de los años 80, su trabajo se ha significado en los más diversos campos de la creación. Boix reaparece en el panorama valenciano en 1992 con una exposición sobre la pelota valenciana: *El punt dins el moviment* (1992-1997), en el que se combinan todos los recursos creativos que ha explorado hasta ese momento como la pintura, la ilustración de libros, obra gráfica, con series como las dedicadas a *Tirante el Blanco* (1978-1985), cartelismo o la escultura, que también ha explorado y de manera muy insistente, sobre todo de bronce. Resulta de gran interés el trabajo de Boix como referente para este proyecto por la diversidad de los lenguajes artísticos utilizados, generando al mismo tiempo un diálogo entre cada uno de sus trabajos.



Fig. 19 y 20: *El punt*. Manuel Boix, 1994 y *Ritme IV*. Manuel Boix, 1991.

Fuente: manuelboix.com

4.3. Antoni Muntadas (1942)

Antoni Muntadas es un artista pionero del *media art*. Sus proyectos giran en torno a los *mass media* y la publicidad, apropiándose de imágenes de estos medios para la realización de sus piezas audiovisuales. Sus proyectos instalativos se caracterizan por una gran variedad de formatos y dispositivos utilizados; así como la articulación temática de sus obras alrededor de los espacios del espectáculo, las construcciones de poder y miedo. Su práctica artística se caracteriza por su cruda crítica hacia las imágenes mediáticas, y el poder que los medios ejercen sobre la sociedad. El artista catalán utiliza el videoarte como instrumento para distanciarse de la televisión (y su representación como empresa mediática); con la que, a pesar de compartir tecnología e incluso, en ocasiones, soporte, poseen naturalezas y finalidades muy diferentes.

Destacar su obra *On Translation: El aplauso* (1999), una video instalación en la que juega con diferentes pantallas. En el vídeo central se reproducen imágenes de catástrofes y violencia, mientras

que en las laterales se muestra las manos de personas aplaudiendo. El objetivo del artista es denunciar la insensibilidad social provocada por los medios de comunicación y llama a la reflexión de los y las espectadoras.

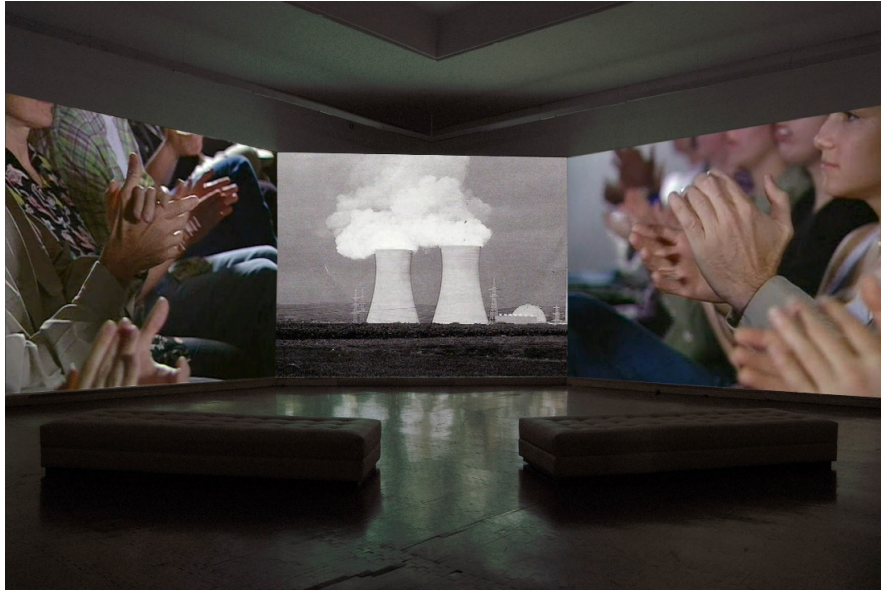


Fig. 21 - *On Translation: El aplauso*. Antoni Muntadas, 1999.
Fuente: ARTIUM

4.4. Vinz Feel Free (1979) y Txema Rodríguez (1982)

La admiración por este juego, perteneciente al patrimonio cultural valenciano es el punto de partida de Txema Rodríguez y Vinz Feel Free en su obra *JOC* (2017). La exposición realizada en el Centre del Carme Cultura Contemporània (CCCC) recoge los valores del *joc de pilota*, que forma parte del patrimonio y de la cultura tradicional valenciana. La exposición juega con elementos intervenidos como la pintura, el dibujo, la fotografía o la instalación además del collage con otros elementos propios del *street art*, como el mural, medio propio de los artistas.

Una serie de referencias cruzadas entre arte y deporte, características de la Antigua Grecia y los JJOO, son inspiración para los artistas que generan una exploración artística más allá de lo autóctono para el y la espectadora.



Fig. 22: Fotografía de la exposición *JOC* (2020) en el CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània.

Fuente: CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània

4.5. Martha Rosler (1943)

Entre sus medios de expresión se encuentran el fotomontaje, el foto-texto, la escultura y la instalación. La obra de Martha Rosler está marcada por un fuerte compromiso político que no va en detrimento de sus inquietudes artísticas. Rosler es una artista sumamente prolífica que ha desarrollado una variada y profunda obra en el ámbito de la teoría artística. Su trabajo fotográfico, sobre todo los fotomontajes realizados entre los años 60 y 70, son el que le ha reportado mayor prestigio e impacto internacional. En ellos, crítica tanto la política exterior de USA como el rol de la mujer a través de las técnicas del collage, la apropiación, el remontaje y la deconstrucción (Alfonso Bouhaben 2017, p. 564)

En su temprana obra *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-1972), Rosler realiza una serie de fotomontajes partiendo de la apropiación de imágenes de la revista *Playboy* pegadas sobre imágenes de electrodomésticos. Estas dos imágenes conforman una obra nueva entremezclando dos elementos heterogéneos que determinan una relación de poder: muestran como la mujer ha sido convertida en objeto fetiche.



Fig. 23: *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*, Martha Rosler

En *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967–1972) la artista ubica en los hogares estadounidenses las imágenes de la guerra de Vietnam con la idea de hacer provocar contradicciones y generar una reflexión crítica en el espectador y espectadora. La guerra está en casa pero también y en el debate de género: las mujeres luchan desde el hogar y los hombres luchan en el exterior.



Fig. 24: Bringing the War Home: House Beautiful, Martha Rosler

4.6. Annie Leibovitz (1949)

La fotógrafa estadounidense fue la primera mujer en exponer sus trabajos en la Galería Nacional de Retratos de Washington DC. Podríamos afirmar que Leibovitz es toda una pionera como artista y como mujer artista. Además, realizó los afiches del mundial de México de 1986, primera vez que se encomendó esta tarea a una artista de la fotografía. Retrató a modelos junto al elemento deportivo por excelencia, un balón, frente a increíbles paisajes que reflejaban la riqueza natural del país.



Fig. 25: Afiches del mundial de México de 1986, Annie Leibovitz. Fuente: <https://mxcity.mx/>

4.7. Elga Fernández Lamas (1976)

Elga es una artista emergente cuyo medio de producción es la ilustración. La ilustradora gallega, afincada en València, ya cuenta con una serie de trabajos entre los cuales destaca una serie en la cuál pone en valor diferentes aspectos, oficios y costumbres de la cultura valenciana bajo el título *País Valencià* (2020). Este proyecto tiene como protagonistas a cuatro mujeres: la arrocera, la barquera, la segadora y la jugadora de *pilota*. Por otra parte, su trabajo más relevante como referente en este proyecto, encontramos su obra *Pilotaris de l'amor* (2021) un díptico que empodera la figura de la *dona pilotari*. Por último, mencionar su trabajo *Marsicadoras*, una serie de ilustraciones en formato postal que muestran este oficio centenario protagonizado por mujeres en las costas gallegas.

La joven artista es todo un referente en el plano de la producción artística desde una perspectiva etnológica y feminista, preocupada por plasmar y reivindicar el papel de las mujeres como pieza imprescindible en la cultura popular tradicional.



Fig. 26 - *País Valencià*. Elga Hernández Lamas, 2020.
Fuente: Elga Hernández Lamas

5. Proyecto: *Dona pilotari*

Dona Pilotari es una aproximación a la figura de la mujer en la *pilota valenciana* a través de la imagen y la videoinstalación multidisciplinar. Cuenta con una producción de 8 imágenes fotográficas, una producción videoartística, una caja-objeto y un vídeo de carácter documental social.

Además, este proyecto marca el inicio de mi trayectoria profesional, ya que mi objetivo es seguir generando un discurso artístico desde la fotografía y el deporte. A partir de esta primera experiencia continuaré trasladando el proyecto a otras disciplinas deportivas, siempre desde una óptica feminista y etnográfica.

5.1. Videoinstalación

La imbricación de géneros audiovisuales, la utilización de diferentes géneros en una misma obra artística, es una de las características diferenciadoras de esta videoinstalación. Del vídeo documental al videoarte experimental. Del objeto en el arte al objeto documental. De la gráfica a la fotografía.

5.1.1. Videoarte

El videoarte, de carácter experimental, es la pieza articuladora del discurso, que muestra la discriminación y realidad de la *dona pilotari*, pero a través de una narrativa cronológica compuesta por dos capas superpuestas y acompañada de efectos audiovisuales que enfatizan el mensaje de una forma atractiva para el espectador y espectadora. Podemos encontrar planos de grabación propia, pero también de material apropiado e intervenido, generando nuevo contenido y resignificándolo. Con esta (re)construcción del relato se busca provocar una reflexión en el espectador y espectadora, problematizando el discurso y obteniendo un nuevo significado del material apropiado. Las imágenes -fijas y en movimiento- apropiadas corresponden a mujeres que, en diferentes periodos y disciplinas, pugnan por hacerse visibles y encontrar su espacio en su disciplina deportiva. Las representaciones de esta pugna no tienen fecha, pudiendo apropiarse de imágenes de tiempos pasados que aún continúan siendo un reclamo.

Estas imágenes son “cosidas” mediante el uso de efectos audiovisuales de postproducción junto con imágenes de la figura principal del proyecto: la *dona pilotari*. Este tejido que se genera en la pieza audiovisual muestra diferentes realidades de mujeres en el deporte interrelacionando las diferentes

prácticas deportivas hasta culminar con secuencias finales que muestran en solitario el papel de la mujer en la *pilota valenciana*. Podemos encontrar diferentes capas de representación y significación que dan lugar a una única imagen compleja que, posteriormente, se simplifica mostrando una única realidad: la de la *dona pilotari*.

En lo que respecta al plano sonoro, cabe destacar la conjunción de diferentes sonidos que, al igual que las imágenes en movimiento, se entrelazan formando una única pieza. Por una parte, se recoge el audio de las partidas de *pilota valenciana* femenina en los diferentes *trinquets* visitados. Por otra, se han realizado una serie de grabaciones de otro elemento característico de la cultura valenciana, como son las castañuelas. El sonido de estas recuerda, en cierta manera, al sonido característico de las partidas de pilota, en las que ésta produce diferentes sonidos en su golpeo contra la propia estructura arquitectónica y las manos de las jugadoras; un sonido seco y repetitivo, pero con un ritmo muy marcado.

Vídeo: <https://youtu.be/BuXgta8NVsk>

5.1.2. Video de estilo documental

En la producción de imágenes, se ha desarrollado un vídeo documental. La pieza audiovisual recoge los testimonios de diferentes mujeres profesionales de la *pilota valenciana* que han sido entrevistadas durante el desarrollo del proyecto. Los planos utilizados son cortos y medios con el objetivo de centrar la atención del público en el relato y dirigir su mirada hacia los rostros y expresiones faciales de las mujeres entrevistadas. Inicialmente, los testimonios eran parte de la investigación y documentación que se requerían para profundizar en esta problemática pero tomaron tal peso que se decide recopilar, editar y producir un vídeo de estilo documental.

El interés en realizar esta producción es justamente su carácter testimonial, de forma que, junto a los diferentes objetos recopilados durante las entrevistas, visitas y kilómetros recorridos, configuran la parte documental de este proyecto. Entre los diferentes objetos se han seleccionado los dedales y pilotas artesanales realizados por las profesionales entrevistadas, ya que se considera relevante la información material que éstos aportan al vídeo documental.

El vídeo se centra en recoger y generar una especie de acta, sobre la situación actual de la mujer en la pilota valenciana, a través de los testimonios de 5 mujeres que, actualmente, protagonizan la escena femenina de la pilota. Las mujeres entrevistadas son Mireia Badia y Joana Martínez (jugadoras), Amparo de Agullent y Silvia Pons (artesanas) y Begoña Castillo (secretaria gerente FPV). Entre el

gran número de mujeres que forman parte de esta disciplina deportiva se ha realizado esta selección para poder visibilizar cada una de las funciones que se realizan en torno a la pilota. Además, la realización de estas entrevistas ha provocado realizar cientos de kilómetros a lo largo del País Valenciá, conociendo no solo a estas mujeres, sino también los diferentes territorios en los que la *pilota valenciana* está presente. Esta presencia se ve reflejada en la arquitectura, con la presencia de *trinquets*, en espacios públicos donde se practicaba este deporte, en los nombres de sus calles y en el cariño que sus gentes profesan por la *pilota*.

Por tanto, se considera que este documento debe ser preservado y divulgado por su relevancia temática y testimonial; así como por su originalidad, dada la escasez de documentos de este tipo en torno a la mujer en la *pilota valenciana*. Vídeo:

Vídeo: <https://youtu.be/uHH5b9SqSTA>

5.1.3. Intervención fotográfica

El objetivo de la intervención es crear una nueva obra a través de una intervención mediante el uso del *fotocollage* y la superposición de imágenes. La fotografía intervenida cuenta con un elemento que determina su lectura, el cual es eliminado y sustituido para generar una nueva imagen con un nuevo significado. La clave de la intervención es el uso de dos imágenes cuya discontinuidad espacio-temporal y su posterior “sutura” generan un nuevo mensaje que es la tesis de este proyecto: introducir a la mujer dentro del imaginario social colectivo a través de las imágenes.

Las fotografías que son intervenidas son extraídas del archivo fotográfico de la *Federació de Pilota Valenciana*, estas fotografías datan de 1910 hasta la actualidad. Es en 1988 cuando comienzan a aparecer las primeras fotografías donde encontramos a mujeres; posteriormente, con el inicio del siglo XXI estas imágenes son más numerosas, por lo que es de mayor interés para el proyecto seleccionar fotografías correspondientes a periodos donde la presencia de la mujer en éstas era nula o muy desigual. Una vez seleccionadas las imágenes, se da paso a la producción de la obra interviniendo estas fotografías de archivo para generar nuevas.

Como se comentaba anteriormente, para la creación de una nueva imagen, es imprescindible un proceso de creación previo a la propia intervención. En el caso de este proyecto, el proceso previo a la producción se ha basado en la mirada. Como afirma Joan Fontcuberta (2003, p. 130) “saber mirar es un modo de inventar”. La observación a través de la lente fotográfica ha sido un factor clave en el desarrollo y definición de la obra artística. “La lente fotográfica es un ojo que ve y no piensa” por lo

que se ha utilizado como instrumento técnico, que ofrece una visión pura y no influida por prejuicios inconscientes adquiridos de forma social y colectiva (Fontcuberta 2003). Bajo esta premisa se han captado las imágenes de las mujeres en el desarrollo de la acción de su práctica deportiva. Pero estas fotografías carecen de identidad. Las fotografías no pueden hablar de y por sí mismas, dado que sus significados son contingentes al depender de su contexto. Su situación como objeto varía según las relaciones de poder que la impregnan y su naturaleza depende de los agentes que la definen y utilizan. Su existencia está definida y es legible solamente dentro de unas funciones específicas. Por ello, las fotografías captadas, no son imágenes en sí mismas sin las prácticas de significación que las anteceden y suceden convirtiéndolas en significativas (Marcos 2005). En este caso, la intervención fotográfica como técnica y proceso es lo que dota a estas fotografías de una identidad y un significado inherente.

Posteriormente, se buscan similitudes en los movimientos y poses de los cuerpos retratados, tanto en las fotografías de archivo como en las tomadas en la actualidad. De esta manera, se genera un fotomontaje en el que la figura de la *dona pilotari* sustituye la representación clásica del jugador de *pilota* masculino. El montaje se realiza de forma mecánica mediante la utilización de la técnica *transfer*, con el objetivo de generar imágenes únicas cuya reproductibilidad sea limitada. Se huye de las técnicas digitales como el uso de Photoshop, siguiendo la cultura del “hazlo tú mismo” que tanto defendía Rosler, por ejemplo. De esta manera son visibles las marcas e imperfecciones propias de la técnica, generando una construcción heterogénea y múltiple de la nueva obra.

La técnica del *transfer* (o transferencia de imagen), cuyo origen se le atribuye al artista Rauschenberg, quien la investigó en los años 1960, es cada vez más empleada en técnicas mixtas, la transferencia de documentos sobre lienzos, papel u otros soportes utilizando un *medium* acrílico específico. Los materiales utilizados en mis transferencias son los siguientes: fotografías reproducidas sobre papel mediante impresión láser, medium (foto transfer La Pajarita) y papel soporte (Rosaspina marfil 220 gr.). Primero se realiza una primera transferencia de la primera imagen, aquella que, posteriormente, será intervenida; utilizando la plancha de calor a 200° con tiempos de exposición al calor de aproximadamente 10 segundos. Los tiempos de exposición al calor no son controlados de forma exacta, sino que se realizan estimaciones, basándose en la experiencia y pruebas realizadas previas a la producción final. El objetivo de esta inexactitud es estético, aportando matices visuales diferentes a cada imagen. De la misma manera, se transfiere la segunda imagen, dando lugar a la obra final.

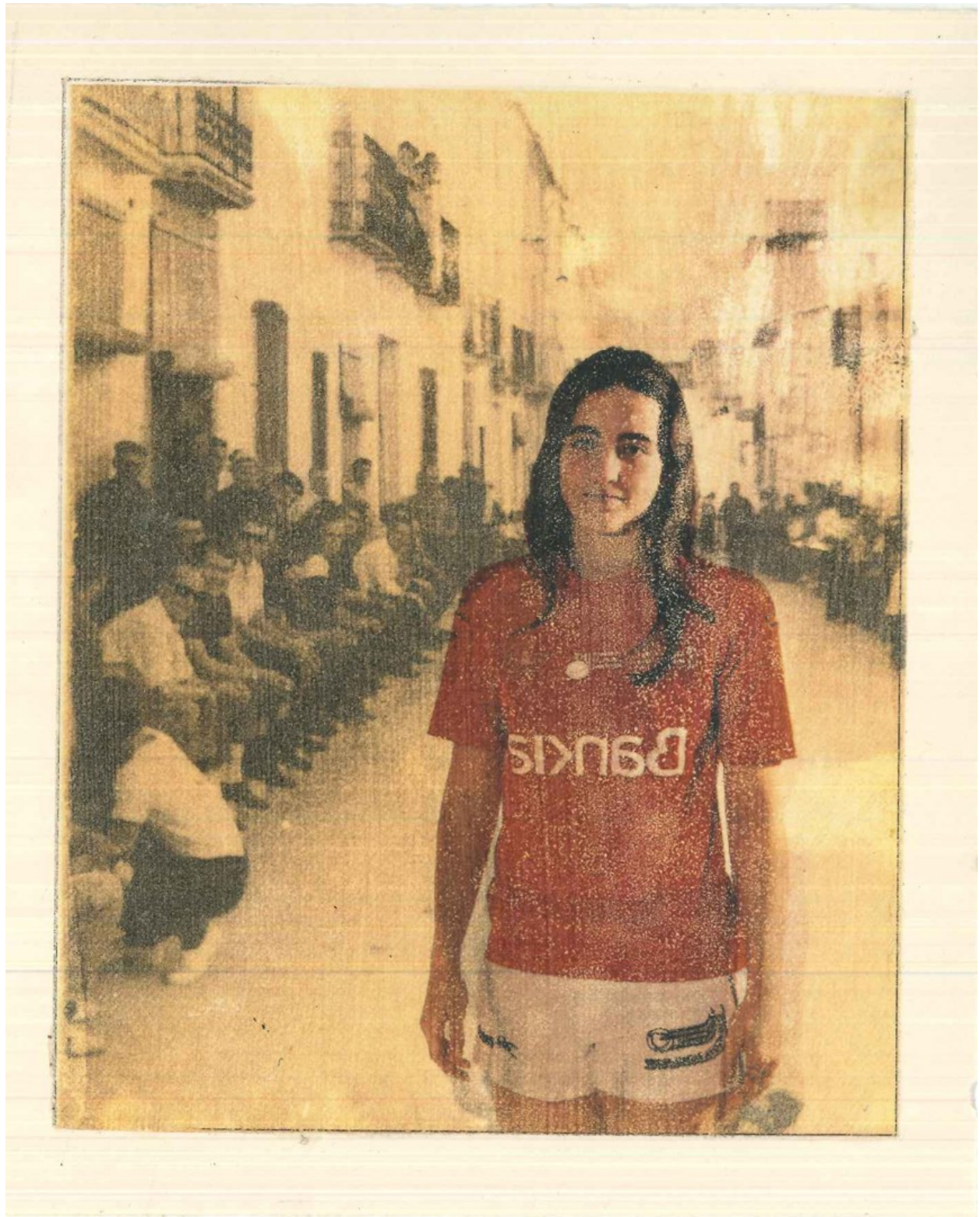


Fig. 27: 1969, Pilotari (30x22cm)



Fig. 28: 1972, Trinquet "El Zurdo" (22x30cm)



Fig. 29: 1978 (30x22cm)



Fig. 30: 1979, pilota al carrer (22x30cm)



Fig. 31: 1989 (22x30cm)



*Fig. 32: 18/11/1989 Final IV Campionat Individual de Raspall Trofeu President de la Generalitat
Trinquet "El Zurdo" Gandia (22x30cm)*



Fig. 33: XVIII Campionat Nacional d'escala y corda, 1990 (22x30cm)

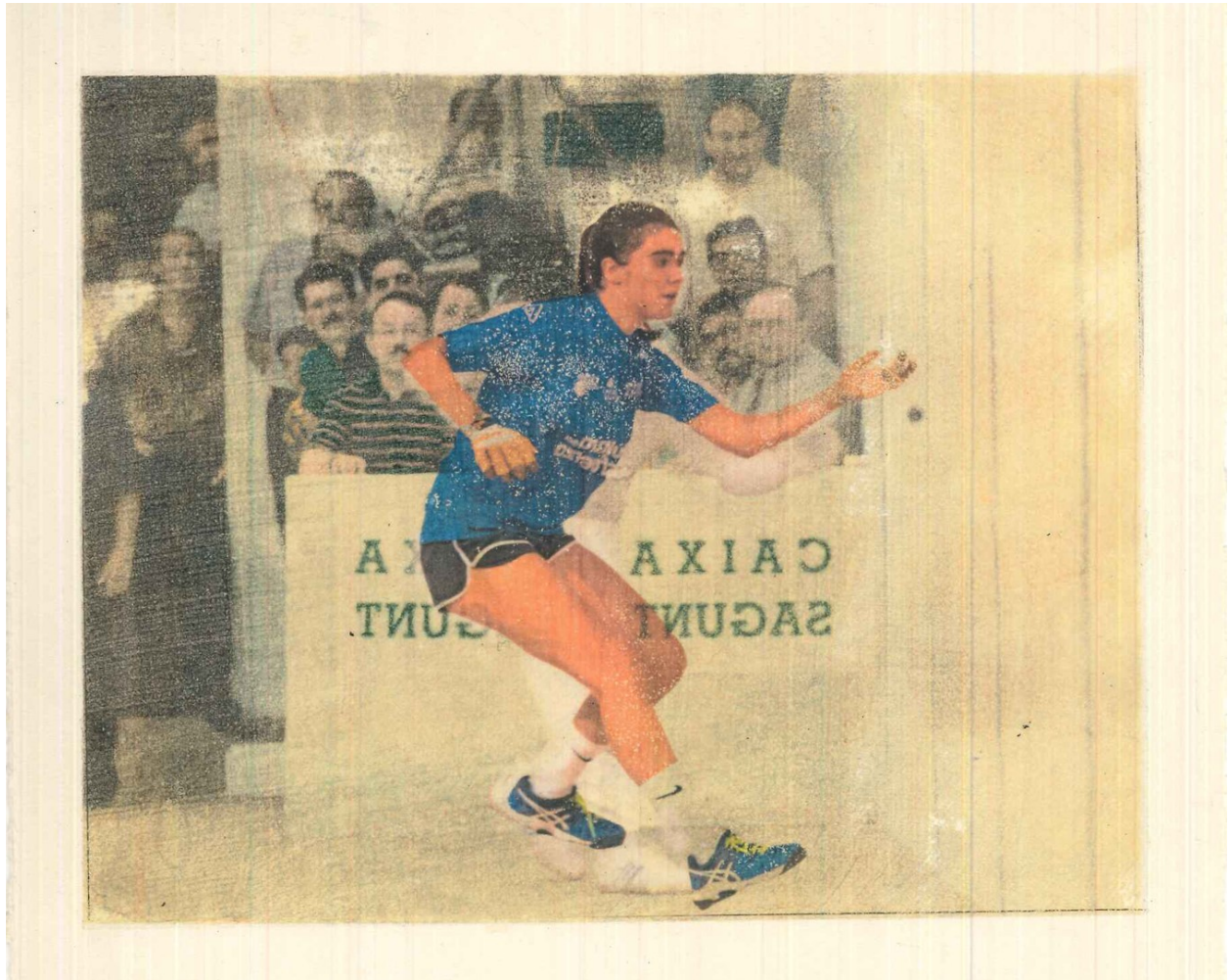


Fig. 34: Sagunt, 1991 (22x30cm)

5.1.4. El cartel de pilota

Como comentábamos anteriormente, el valor del cartel como medio comunicador y difusor de la información ha sido y es notable en su contexto social y deportivo. Por ello, se han observado las características de la cartelería entre las décadas de los 60-90 sobre *pilota valenciana*; prestando atención a sus rasgos tipográficos, colorimétricos y sus diferentes formatos. Una vez realizada la exploración, generamos dos carteles en el taller de tipo móvil. Los carteles tipográficos se caracterizan por el uso únicamente de los colores negro y rojo, tipografías de palo seco y pequeños detalles ornamentales que equilibran la composición.

Estos carteles se caracterizan por una estética tradicional y un contenido novedoso. Los nombres que identifican a las mujeres *pilotaris* son los que pueden ser leídos en estas obras gráficas. El objetivo de estas es, por una parte, presentar y difundir el proyecto y, por otra, introducir y normalizar la presencia de la mujer en el espacio deportivo.



Fig. 35 y 36: cartelería del proyecto *Dona Pilotari* (80x60)

5.1.5. La caja objeto

La producción artística de esta obra cuenta con un “objeto encontrado”, una caja, que es descontextualizada de su uso habitual y resignificada en el contexto artístico. Es posible que, aparentemente, se perciba este objeto únicamente como mecanismo de transporte, pero realmente se trata de un contenedor conceptual. Su integración en el conjunto de la obra, la forma en la que se dispone y las transformaciones realizadas sobre este objeto carecen de todo tipo de inocencia y repleto de intencionalidad. Encontramos una caja entreabierta, que contiene una compilación de objetos utilizados en el juego de *pilota valenciana*. La caja que “se abre” para extraer a la luz las diferentes imágenes que se exponen en la muestra, sobre esta caja, con el objetivo de visibilizar e ilustrar la importancia de la mujer en este deporte tradicional.

Se ha construido de forma manual, con ayuda de la cortadora láser, una caja de madera DM 3mm, en la que se han realizado modificaciones estéticas, ha sido intervenido. Se ha realizado una recopilación de las apariciones de las mujeres en los *mass media* en el contexto de la pilota, con las que se han realizado *collages* textuales. Estos mensajes se han impreso sobre la madera mediante el uso de la técnica *transfer*. Este objeto cuenta con un valor intrínseco para el diálogo del conjunto de piezas que conforman la obra. En un primer momento se produjo una caja de dimensiones muchos más grandes (40x30x50cm) que fue descartada por ese mismo motivo.



Fig. 37: Prueba caja



Fig. 38, 39 y 40: Fotografías proceso de trabajo

Asimismo, se realizó de nuevo la caja, para obtener el producto final que forma parte del proyecto Dona Pilotari. Sus dimensiones son más reducidas, adaptándose al formato de las imágenes presentadas, con un total de 25x35x15cm. También se optimizó el formato de apertura y cierre, cambiando totalmente el diseño de caja clásica y optando más por un modelo “cajón”.



Fig. 41: caja del proyecto *Dona Pilotari*

5.2. Propuesta expositiva

Podemos encontrar dos propuestas expositivas para este proyecto artístico. Por una parte, llevar la obra de arte al *trinquet* y, por otra, llevar la *pilota valenciana* al centro de arte. Ambas resultan de gran interés. Por una parte, se descontextualiza este deporte tradicional de su espacio habitual de juego, el *trinquet* o el *carrer*, y se traslada a uno nuevo, donde no es habitual encontrar obras en torno a esta temática. Por otra parte, se produce un acercamiento del arte a un lugar y un público que no son habituales, con un contenido que pueda resultar atractivo en el contexto espacial en el que se produce.

5.2.1. La obra de arte al trinquet

La primera propuesta se considera como una exposición itinerante que pueda ser exhibida por diferentes *trinquets* del País Valenciá. Las imágenes, junto a la caja y los objetos recopilados durante la realización de las entrevistas (pelotas y dedales), se mostrarían en el espacio previo a la entrada al espacio de juego. La caja objeto de ubica en el interior de una pequeña vitrina de metacrilato anclada a la pared, de manera que esté protegida, pero pueda observarse fácilmente; aproximadamente a un 1 metro de altura. Sobre ella, se ubican las fotografías y carteles enmarcados y protegidos adecuadamente, a una altura central estandarizada de 1,50 metros.

El documental requiere de cierta pausa, atención y silencio (o auriculares) para su visualización, por lo que se generara un código QR enlazados al vídeo al cual el público pueda acceder desde sus dispositivos móviles. Este QR se mostrará junto al texto de presentación de la exposición, que se ubicará adherido a pared en formato vinilo.

Los motivos de no realizar la exposición en el propio lugar de juego son dos:

- La conservación de la obra: en primer lugar, protegerla del impacto de los rayos UV de forma directa, ya que la mayoría de los *trinquets* cuentan con pequeñas ventanas que aportan luz natural al espacio. En segundo lugar, los posibles golpes o rozaduras que pueda recibir consecuencia de la propia actividad deportiva. A pesar de ubicarse en un lugar aislado de la práctica del juego de pelota, las obras serán enmarcadas, para su óptima conservación.
- Un espacio de dinamización social: estos espacios previos al área de juego suelen estar ocupados por cafeterías, bares o restaurantes. Estos espacios suelen estar muy concurridos en los días de partida, pero también tienen actividad los días que el *trinquet* no cuenta con programación deportiva.

En el interior del *trinquet* se visualizará el videoarte. La pieza se proyecta en tres planos diferentes, aprovechando la propia superficie de juego. En cada proyección se reproducen las diferentes capas de representación, en ocasiones de forma tejida y en otras, de forma individual. Se trata de desgranar el proceso de creación del videoarte para generar una estética de ello, para lo cual se necesitarán tres proyectores perpendiculares a las tres áreas de proyección. Además, las características acústicas del espacio son realmente interesantes ya que se produce una reverberación del sonido -que acompañará a las imágenes- generando una experiencia más inmersiva para el público. Se ubicarán dos altavoces en los extremos del espacio de manera que, el sonido, produzca una reverberación sonora que envuelva al público durante toda la experiencia audiovisual.

A continuación se muestra un primer boceto realizado a mano alzada, donde se muestra un espacio deportivo que muestra el *trinquet* estándar que podemos encontrar en el País Valencià:

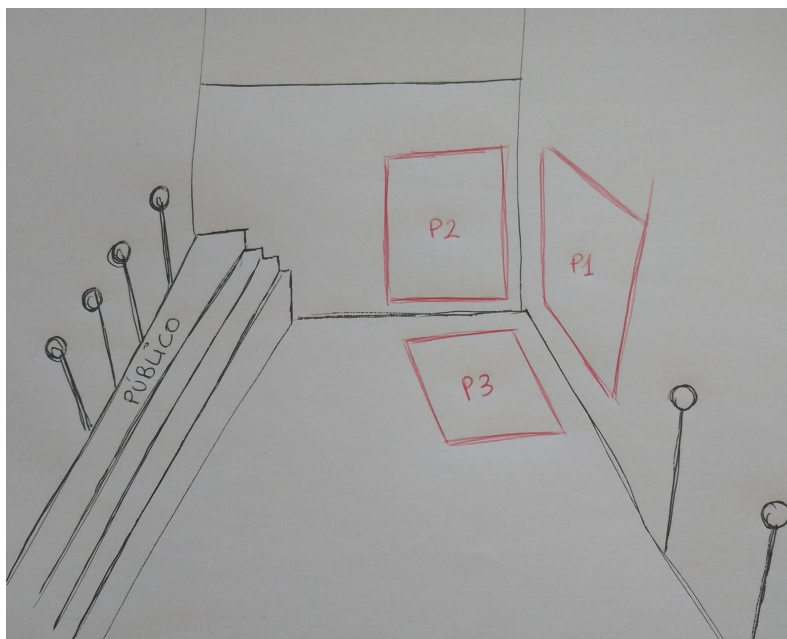


Fig. 42: Boceto instalación de videoarte en trinquet

5.2.2. La *pilota valenciana* en el centro de arte

Otra propuesta que resulta interesante es la de trasladar este proyecto en torno a la mujer en la *pilota valenciana* al centro de arte. Esta opción es más sencilla teniendo en cuenta las características de los espacios artísticos y sus controles respecto a luz, temperatura y humedad en lo que respecta a la conservación de la obra.

De la misma forma que en el *trinquet*, la caja objeto se ubica en el interior de una pequeña vitrina de metacrilato anclada a la pared, de manera que esté protegida, pero pueda observarse fácilmente; aproximadamente a 1 metro de altura. De la misma forma, sobre ella, se ubican las fotografías y carteles enmarcados y protegidos adecuadamente, a una altura central estandarizada de 1,50 metros.

Además, esta opción expositiva posibilita la instalación de una pantalla donde se reproduzca el documental, mediante el uso de auriculares, junto a asientos que permitan esa pausa necesaria para poder atender a la pieza audiovisual. A pesar de ello, teniendo en cuenta la situación pandémica

actual, se considera más adecuado incluir un código QR que permita la reproducción del documental en los dispositivos móviles y facilite el cumplimiento de las medidas sanitarias. Este código QR se presenta junto al texto de presentación de la exposición, que se ubicará adherido a pared en formato vinilo.

En un cubículo generado con muros móviles en el interior de la sala, se visualizará el videoarte. Al igual que en la propuesta expositiva anterior, la pieza audiovisual se desgrena en 3 planos de proyección, esta vez, en superficies proyectables que penden del techo. Es importante que, en el cubículo, al igual que se genera en el *trinquet* por sus características arquitectónicas, se produzca esa reverberación del sonido, que genere una sensación de inmersión en el espectador o espectadora.

A continuación se muestra un primer boceto realizado a mano alzada, donde se muestra un prototipo de cubículo en el que se podrían disponer las superficies proyectables:

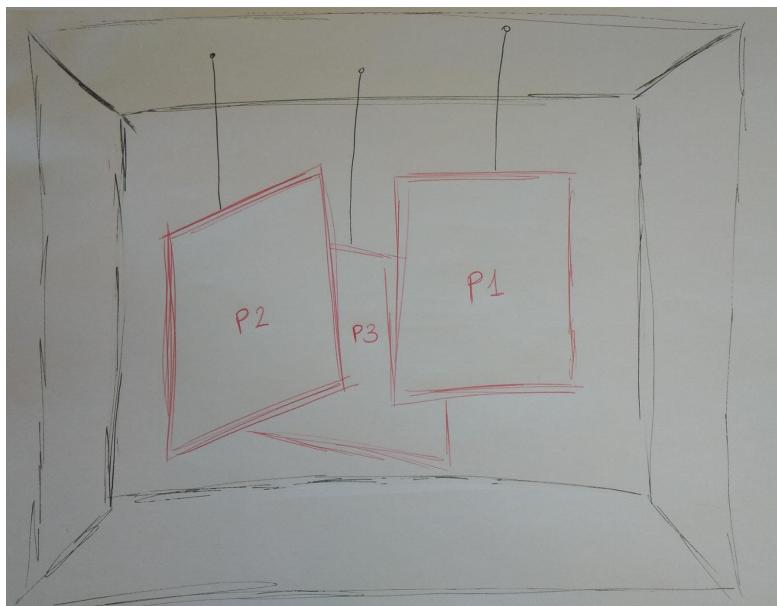


Fig. 43: Boceto instalación de videoarte en sala de arte

6. Conclusiones

En primer lugar, destacar la satisfacción personal que ha supuesto la realización de este proyecto por el aprendizaje que ha supuesto. Por primera vez se ha producido un proyecto videoinstalativo y multidisciplinar, que ha supuesto un gran reto a nivel académico y artístico.

En segundo lugar, cabe concluir que se ha constatado en primera persona la desigualdad que han sufrido y aún sufren las mujeres en el mundo de la pilota valenciana, a través de la propia experiencia recorriendo los diferentes espacios deportivos como espectadora. De la misma manera, se ha corroborado la invisibilización que sufren las profesionales de la pilota a través de sus testimonios. Se ha percibido una necesidad de expresarse por parte de estas mujeres; a pesar de que el vídeo documental tiene una duración de 5 minutos y medio, han sido horas de conversaciones con todas ellas.

Por lo anteriormente mencionado, se concluye que existe una necesidad de realizar más proyectos sobre la mujer en el deporte y concretamente, sobre la mujer en la pilota valenciana, tanto desde la producción artística, como desde la investigación, la documentación, etc,

Además, este proyecto marca el inicio de mi trayectoria profesional, ya que mi objetivo es seguir generando un discurso artístico desde el arte y el deporte. A partir de esta primera experiencia continuaré trasladando el proyecto a otras disciplinas deportivas, siempre desde una óptica feminista y etnográfica.

7. Bibliografía

ADES, Down, 1976. *Fotomontaje*. Londres: Thames and Hudson Ltd.

AGULLÓ CALATAYUD, Víctor, Gregorio GONZÁLEZ ALCAIDE y Javier GÓMEZ FERRI, 2016. Pilota valenciana: passat, present i perspectives de futur. En: *La pilota valenciana: pràctica, ciència i codi*. València: Universitat de València, pp. 21-33.

ALFONSO BOUHABEN, Miguel, 2017. Fotomontajes feministas: dispositivos estético-políticos. *Investigaciones Feministas*. Madrid: Ediciones Complutense. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/54872>

ALVAR BELTRÁN, Carmen, 2017. *Arqueología del objeto encontrado*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/86150>

ANASZKIEWICZ, Pawel, 2012. *La videoinstalación como caja de resonancia*. México: Juan Pablos Editor. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Disponible en: <http://riaa.uaem.mx/handle/20.500.12055/1000>

BARNICOAT, John, 1972. *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Londres: Thames and Hudson.

BARTHES, Roland, 1989. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BENIMELI I NAVARRO, Eugènia, 2016. La dona en la pilota valenciana. En *La pilota valenciana: pràctica, ciència i codi*. València: Universitat de València, pp. 243-254.

BERMÚDEZ AGUIRRE, Diego GIOVANNI, Juan Alfonso DE LA ROSA MUNAR y Carlos Martín RIAÑO MONCADA, 2012. El cartel: la estampa del mundo que fluye. *I+Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño*, vol. 7, n° 7, pp. 43-51.

CASTRORIADIS, Cornelius, 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

DÍEZ GARCÍA, Alejandro, 2006. Evolución histórica y social de la presencia de la mujer en la práctica física y el deporte. *EF Deportes. Lecturas: Educación física y deportes*, n° 99. Disponible en: <https://www.efdeportes.com/efd99/mujer.htm>

DUCHAMP, Marcel, 1978. *Escritos: Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili.

EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, 2012. Iconografía Comercial del Deporte/Commercial Iconography of Sport. *Historia y Comunicación Social*, vol. 17, pp. 359-380. Disponible en: <https://www.proquest.com/publiccontent/docview/1399135437?accountid=28445&pq-origsite=primo>

EGUIZÁBAL MAZA, Raúl, 2014. *El cartel en España*. Madrid: Ediciones. Cátedra.

FONTCUBERTA, Joan, 2003. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

GARCÍA BONAFÉ, Milagros, 2001. El siglo XX. La revolución deportiva de las mujeres. *Apunts. Educación física y deportes*, vol. 2, n° 64, pp. 63-68. Disponible en: https://revista-apunts.com/apunts/articulos/64/es/64_063_068_ES.pdf

GARCÍA ROMERO, Fernando, 2008. El deporte femenino en la Grecia Antigua. En *Arqueología Clásica: Iconografía en el Mundo Clásico*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento8399.pdf>

GONZÁLEZ ALCAIDE, Gregorio y Víctor AGULLÓ CALATAYUD, 2016. La investigació històrica i documental sobre el joc de pilota. En *La pilota valenciana: pràctica, ciència i codi*. València: Universitat de València, pp. 51-60.

GUBERN, Román, 2010. ¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?. *Telos*, núm. 9. En: http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/articulos/telos/telos9/t9revolucion.htm

HERRERO CERVERA, Ana María, 2016. *Videoarte y apropiación. Una herramienta crítica de denuncia sobre la violencia de género en las imágenes*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/63228/-HERRERO%20%20Videoarte%20y%20Apropiaci%C3%B3n%20Una%20herramienta%20cr%C3%ADtica%20de%20denuncia%20sobre%20la%20violencia%20de%20g%C3%A9ne...pdf?sequence=1&isAllowed=y>

IRWIN, Robert, 1985. *Being and Circumstance: Notes Toward a Conditional Art*. San Francisco: Lapis Press

JUANES, Jorge, 2008. *Marcel Duchamp: itinerario de un desconocido*. México: Editorial Ítaca

MARCOS MOLANO, María del Mar, 2005. De la fotografía a la imagen fotográfí@. Fotografía analógica, fotografía digital. En *Primer Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, p. 893- 899.

MANRIQUE SERRA, David, 2017. *La plástica del objeto encontrado. Técnicas e ideología en el caso del artista invisible Joan Millet*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes, València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/90564>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, 2019. *Estadística del deporte federado*. Madrid: División de Estadística y Estudios. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:6b7e9a1a-e3e5-4b45-8ae5-6f187b50235f/nota-resumen-estadistica-deporte-federado-2019.pdf>

MONTEAGUDO, Encarna y MUÑOZ GUINEA, Eva, 2017. Concepto y objeto. La caja de artista como recurso interdisciplinar en educación primaria. *Educatio Siglo XXI*, vol. 35 n° 2, pp. 341-364. DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/j/298641>

ORTIZ SAUSOR, Vicente, 2001. *Una propuesta escultórica: videoinstalación y videoescultura: un análisis estructural de la videoinstalación y cuatro ejercicios experimentales*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

ORTS DELGADO, Francisco J., Juan A. MESTRE SANCHO y Julián HONTANGAS CARRASCOSA, 2018. Género y deporte: historia de una desigualdad. *Editorial Rens* [Blog en línea]. Disponible en: <http://blog.editorialrens.es/2018/02/genero-deporte-historia-una-desigualdad/>

PALZKILL, Birgit y FISHER, Angela, 1990. Between gymshoes and high-heels — The development of a lesbian identity and existence in top class sport. *International Review for the Sociology of Sport*, vol. 25, n° 3, pp. 221-234. Disponible en: <http://doi:10.1177/101269029002500304>

PARRA MESTRE, Carlos, 2016. El raspall: l'essència de la pilota. En *La pilota valenciana: pràctica, ciència i codi*. València: Universitat de València, pp. 81-84.

RABIGER, Michael, 2005. *Dirección de documentales*. 3° Ed. Londres: Butterworth-Heinemann.

RIFFO PAVÓN, Ignacio, 2016. Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales. *COMUNI@CIÓN: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, vol. 7, n° 1, pp. 63-76. Disponible en: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2219-71682016000100006

RONCALLO, Sergio, 2005. El video(arte) o el grado Lego de la imagen. *Signo y Pensamiento*, vol. 24, n° 47, pp.135-149. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/213759327/66714D40765645BFPQ/13?accountid=28445>

ROSERAS CARCERO, Elena, Silvia CARRETERO GÓMEZ y Estibaliz GARCÍA GALÁN, docs., 2016. *El deporte visto desde el arte*, 2016 [Catálogo de exposición online] Vitoria-Gasteiz: ARTIUM. Disponible en: <https://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/el-deporte-visto-desde-el-arte>

SELLÉS, Magdalena, 2016. *El documental*. Barcelona: Editorial UOC.

SONTAG, Susan, 1981. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

STIGGER, Marco Paulo y DA SILVEIRA, Raquel, 2010. Ocio y homosexualidad: un estudio etnográfico sobre el asociativismo deportivo de mujeres, en el contexto de un deporte dicho masculino. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, VOL. 9, N° 26, p. 133-155. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682010000200007>

TRULOCK, Jorge, 1973. *Joc de Pilota. Pelota Valenciana*. Madrid: Instituto Nacional de Educación Física.

TUDELA CAÑO, Paloma, 2007. *Territorios intermedios. Modos de la fotografía intervenida*. Tesis doctoral. Universidad de La Laguna, Departamento de Historia del Arte, La Laguna. Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=ByRUudVb4ng%3D>

Anexos

Anexo 1

Preguntas realizadas en las entrevistas a mujeres profesionales de la pilota valenciana:

- Presentación (nombre, edad, actividad que desarrollas)
- ¿Cuánto tiempo llevas desarrollando tu actividad dentro de la pilota valenciana?
- ¿De dónde nace tu interés por este deporte?
- ¿Crees que la pilota valenciana es un deporte dominado por los hombres?
- ¿Cómo te sientes y te has sentido, como mujer, dentro de la institución?
- ¿Crees que como mujer estás siendo igual de valorada que un hombre?
- ¿Por qué crees que no se te valora de la misma manera?
- ¿Crees que has tenido que esforzarte más que un hombre?
- ¿Has vivido alguna experiencia relevante por el hecho de ser mujer?
- ¿Cuáles son tus referentes?
- ¿Cuál es tu objetivo? ¿Hasta dónde quieres llegar dentro del mundo de la pilota?
- ¿Cómo ves/esperas el futuro de las mujeres en la pilota valenciana?

