



DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS nº 1. 2016

DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 1. 2016

Diferents. Revista de museus

Diferents. Revista de museus está configurada como un espacio para el encuentro, el debate y la reflexión sobre diferentes aspectos relacionados con la museología. Visibilizar y difundir los museos que por sus características propias podrían considerarse singulares, tanto a nivel nacional como internacional. Difundir las aportaciones del mundo de la investigación y democratizar el conocimiento en el campo de la museología.

Edición

Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC)
C/ Diputació, 20
12192-Vilafamés (Castellón)
Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón. Av. La Vall d'Uixó, 25. 12004, Castellón.

Dirección

Xavier Allepuz Marzà (MACVAC)

Secretaría

María Teresa Pastor Valls (MACVAC)

Consejo de redacción

Diego Arribas Navarro (Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora, Teruel)
Josefa Cortés Morillo (Museo Vostell Malpartida, Malpartida, Cáceres)
Gregorio Díaz Ereño (Fundación Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)
Ferran Olucha Montins (Museu de Belles Arts, Castelló)
Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I, Castellón)

Consejo asesor

Alexander Alberro (Columbia University, New York)
María Luisa Bellido Gant (Universidad de Granada)
Román de la Calle (Universitat de València)
Manuelina Maria Duarte Cândido (Instituto Brasileiro de Museus, Brasil)
Alberto Martorell Carreño (Presidente ICOMOS, Perú)
Massimo Negri (European Museum Academy, Italia)
Joan Santacana Mestre (Universitat de Barcelona)
Rosalía Torrent Esclapés (MACVAC)

Supervisión de textos en inglés

José Javier Juan Checa

Imagen de portada

Ekaterina Kornilova. *Cabeza*, 1999

Diseño y maquetación

Drip Studios

Impresión

Tecnigraf, SA • www.tecnigraf.com

ISSN: 2530-1330

DL: CS 616-2016

Índice

- 6 El viaje de los museos. El viaje del MACVAC.
The Journey of Museums. The Journey of MACVAC.
María Dolores Jiménez-Blanco
- 21 El museo de Vilafamés i la recuperació del nucli antic.
The Museum of Vilafamés and the Recuperation of the Historical Center.
Vicent Álvarez i Rubio
- 32 Mis cuadros preferidos. Itinerario iconográfico de una generación.
My Favourite Paintings. Iconographic Route of a Generation.
Jaime Millás
- 49 Aguilera Cerni-Vilafamés o la conquista del futuro.
Aguilera Cerni-Vilafamés or the Conquest of the Future.
Mercedes Torres Aguilera-Cerni
- 59 Algo más sobre la vocación medievalista de Vicente Aguilera Cerni.
More about the Medievalist Vocation of Vicente Aguilera Cerni.
Juan Ángel Blasco Carrascosa
- 72 Luces en la penumbra. Análisis de las corrientes artísticas de la colección del MACVAC.
Lights in the Shadows. Analysis of the Artistic Movements from the Collection of the MACVAC.
Patricia Mir Soria
- 97 Conservación y restauración de arte contemporáneo: los fondos del MACVAC.
Conservation and Restoration of Contemporary Art: the Vaults of MACVAC.
María Teresa Pastor Valls
- 113 El CIDA: 20 años de gestión documental para la investigación en arte contemporáneo.
The CIDA: 20 Years of Information Management for Contemporary Art Research.
Lledó Felip Vidal, Mònica Fornals Gil, María Celina Torlà Benages

editorial

La presente publicación nace con el propósito de articular un espacio para el encuentro, el debate y la reflexión sobre diferentes aspectos relacionados con la museología, intentando ocupar un lugar, en ese campo, hasta ahora inexistente, el de visibilizar y difundir los museos que por sus características, colección, gestión, idiosincrasia, podrían considerarse singulares dentro de la diversidad de las instituciones museísticas.

Un espacio carente de fronteras pero sí centrando la atención en aquellos museos implicados con el territorio en el que se localizan, dando voz y articulando los centros periféricos, aquellos olvidados o apartados de los canales mediáticos. Difundir las aportaciones del mundo de la investigación a la vez que, con ello, democratizar el conocimiento y compartir experiencias, inquietudes y logros.

Este primer número lo hemos centrado en nuestro museo, el MACVAC. Un museo que, a lo largo de su andadura, ha recibido los más diversos calificativos por parte de la crítica: abierto, pulsante, vivo, realidad insólita. Y para dar a conocer este hecho insólito, como lo definiera Beatriz Guttmann, tan implicada en él, hemos contado con la complicidad de diferentes especialistas y colaboradores igualmente implicados.

Sirve de pórtico el artículo de María Dolores Jiménez-Blanco, que realiza un recorrido por las diferentes concepciones de las instituciones museísticas a lo largo del tiempo y el espacio, centrando su análisis en casos concretos ejemplarizantes de la evolución del concepto, con especial incidencia en los centros de arte contemporáneo.

Por su parte, Vicent Álvarez, analiza las repercusiones socioeconómicas que supuso para Vilafamés la creación del museo y, sobre todo, la incidencia que tuvo en la conservación y rehabilitación del conjunto histórico de la localidad que culminó con la declaración de Bien de Interés Cultural.

La colección es objeto de análisis por parte de Jaime Millás y Patricia Mir, desde dos visiones totalmente divergentes. La primera, una evocación nostálgica de los primeros años de andadura del museo, se centra en un itinerario personal por las obras que marcaron su tiempo, un tiempo caracterizado por la falta de libertad y el nacimiento de movimientos artísticos críticos con aquella realidad. La segunda, realiza un recorrido por las diferentes tendencias y movimientos artísticos que alberga la colección; una colección que, como la propia autora indica, es cambiante, viva, tanto por el propio movimiento interno de las obras como por la posibilidad de cambio por parte de los artistas con el fin de mostrar sus últimas producciones.

No podía faltar en esta publicación la presencia de Vicente Aguilera Cerni, y es precisamente su nieta, Mercedes Torres-Aguilera, quien nos desvela la parte más humana y sentimental de Aguilera, la influencia hipnótica que Vilafamés le causó y los esfuerzos desarrollados para llevar adelante su proyecto de museo, donde contó con la colaboración del alcalde Vicente Benet, los Vicentes, como les llamaban aquellos primeros artistas que llegaron a Vilafamés. También Juan Ángel Blasco se centra en la figura de Aguilera, pero en esta ocasión en las aportaciones de sus primeros años de investigador focalizados en el arte medieval valenciano.

La complejidad de la conservación y restauración de las obras de arte contemporáneo es objeto de análisis por parte de María Teresa Pastor a través de las intervenciones efectuadas en diferentes obras de la colección.

Como colofón de la publicación, el artículo de Lledó Felip, Mònica Fornals y Celina Torlá se centra en el fondo documental del CIDA, creado en 1995 por Aguilera con la donación de su archivo personal y biblioteca; y ampliado con otras aportaciones de artistas y críticos de arte, de tal manera que podemos decir es un centro de consulta obligada para la investigación en el estudio y conocimiento del arte contemporáneo de la segunda mitad del siglo xx.



EL VIAJE DE LOS MUSEOS. EL VIAJE DEL MACVAC

THE JOURNEY OF MUSEUMS. THE JOURNEY OF MACVAC

María Dolores Jiménez-Blanco
Universidad Complutense. Madrid

Resumen El museo, en todas sus variantes, es una institución ligada al viaje: viaje físico al lugar donde se conservan tesoros, viaje espiritual como el que realiza el espectador al contemplar las piezas, viaje conceptual como el que realizan las piezas por el mismo hecho de estar en un espacio de connotaciones sacralizantes. Pero puede hablarse también de otra forma de viaje en relación con el museo: la que se ha producido a través del tiempo y el espacio, dando lugar a diversas formas de concebir y entender el museo. Este artículo explora esas ideas deteniéndose en algunos ejemplos concretos.

Palabras clave Museo, viaje, cultura, democratización, exposición.

Abstract The museum, in all its variations, is an institution linked to journeys: a physical journey to a place where treasures are preserved, a spiritual journey like the one made by the visitor while contemplating the pieces, and a conceptual journey like the one the pieces make by the mere fact of being in a space with sanctifying connotations. But you can also talk about another way to travel in relation to the museum: the one that happened through time and space, leading to different ways of thinking of and understanding the museum. This article explores these ideas examining some specific examples.

Keywords Museum, Travel, Culture, Democratization, Exhibition.



Cámara de las maravillas. Museo de Ferrante Imperato. Grabado de su *Historia Natural*, Nápoles, 1599.

Solemos pensar en el museo como una realidad propia del mundo contemporáneo, y ligada en su nacimiento a la filosofía de la Ilustración. Como todos los tópicos, esta idea tiene algo de verdad: el museo como institución pública dedicada a salvaguardar un patrimonio –artístico, pero no solo artístico–, y orientada a la democratización de la cultura, es efectivamente una realidad que parte del régimen político surgido de la Revolución Francesa, y que, con infinitas variantes sigue vigente en la actualidad.

Pero lo cierto es que el concepto de museo es mucho más resbaladizo que lo que esa definición pudiera sugerir: en la actualidad hay tantos modelos de museos como instituciones existen, y resulta especialmente interesante hacer un recorrido por las diversísimas circunstancias geográficas, sociales, políticas o

económicas que han ido dando lugar a diferentes tipos de museos, y que a lo largo del tiempo han ido creando una trama de centros culturales en los que puede inscribirse el MACVAC –Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni. A ese recorrido hace referencia el título de este artículo, *El viaje de los museos*.

Relacionar el museo con el viaje es, además, lógico por otro motivo: el museo es una institución cultural en cierto modo inseparable de la idea de viaje. Ya desde la época clásica algunos viajeros, como Pausanias, se desplazaban hasta lugares lejanos para contemplar, tocar o simplemente estar en el mismo lugar que algún objeto en cierto modo considerado mágico, y después poder contarlo: desde trofeos asimilables a victorias militares o políticas, hasta riquezas capaces de simbolizar el

poder de determinados personajes. En la Edad Media, el magnetismo vendría especialmente de reliquias cuyo valor religioso parecía tener poderes no sólo para el cuerpo sino también para el espíritu: grandes peregrinaciones desembocaban, desde diferentes confines de Europa, en lugares aparentemente bendecidos por poseer algún objeto material concreto que contagiaba de sacralidad a su entorno, como Santiago de Compostela. Algo más tarde, ya a finales del Renacimiento y especialmente en los contextos manierista y barroco, las cámaras de maravillas se concebían en algunos casos como hitos, como puntos de atracción para viajeros especialmente sofisticados, que buscaban aquello que, por su rareza, sólo en determinado lugar podía encontrarse reunido. Todos esos comportamientos adelantan, en realidad, los de nuestro turismo de museos actual. Como en los tres casos señalados, también en los museos actuales se reúnen piezas especiales, distintas de los objetos que nos rodean en nuestra vida diaria, unas veces por sus connotaciones o por sus significados, otras por su factura o por sus materiales; unas veces por su capacidad de sobrevivir a su tiempo, otras veces por su capacidad de representar a su tiempo.

Quizá el antecedente más directo del turismo de museos de las últimas décadas, que en definitiva es un peregrinaje por lugares diferentes de aquel en el que vivimos para contemplar determinados tesoros, se encuentre en las visitas de los viajeros del llamado *Grand Tour*, allá por el siglo XVIII, a las grandes colecciones italianas en busca del conocimiento que proporcionaban la proximidad a los restos de la cultura clásica. La principal diferencia entre ambos ritos estriba en que los siglos XX y XXI la costumbre de viajar a ver colecciones y museos ha dejado de ser una rareza sólo al alcance de élites aristocráticas. Con la generalización industrializada del viaje organizado, el museo es para una parte muy importante de los viajeros un lugar obligado de peregrinación, independientemente del significado que le den a ese *desplazamiento*. Pero detengámonos ahora en la idea de *desplazamiento*, que también interesa en relación con otros aspectos del museo: mencionábamos el *desplazamiento* físico de los espectadores que visitan museos sobre todo cuando están lejos de casa; pero recordemos también su *desplazamiento* espiritual, intelectual o social: se supone que la visita al museo tiene poderes educativos, es decir, capaces de transformar en positivo a quien la practica –igual que antes sanaba el peregrino que llegaba al lugar donde se custodiaba la reliquia. Y detengámonos también en el viaje de los objetos, que sufren sus propios *desplazamientos* en varios sentidos. En primer lugar, el objeto se descontextualiza: deja de estar en el lugar y en el ámbito para el que fue creado, cambia sus condiciones espacio-temporales, pero también su sentido. Quizá el ejemplo más claro sea el arte religioso, que aún dentro de nuestra propia cultura en la sala del museo es apreciado no por sus cualidades persuasivas sino por sus cualidades formales: deja atrás su sentido trascendente y se contempla solo como un objeto. Al mismo tiempo, cualquier objeto por el simple hecho de estar en la sala de un museo sufre otra transformación: se sublima. Si el primer *desplazamiento* hace «descender» algo trascendente a su mera materialidad, el segundo «eleva» a cualquier objeto sublimándolo. De manera que el museo es, en sí mismo, una máquina de viajar: en el tiempo, en el espacio, en la consideración tanto del espectador como del propio objeto...

Ya en el siglo XVIII, cuando los primeros «turistas» (miembros del *Grand Tour*) se desplazaban fundamentalmente del norte al sur de Europa para ver arte, y para verlo además en lugares dedicados a su exposición pública o semipública, los palacios y galerías aristocráticos italianos fundamentalmente, se establecieron algunas de las costumbres que después caracterizarían la visita al museo: lo que visitaban eran espacios solemnes con obras

escogidas por su belleza y excepcionalidad. Las salas solían estar situadas a lo largo de un eje longitudinal, de manera que se facilitase la circulación. Y en ellas se presentaban numerosas piezas en conjuntos formados en función de afinidades formales, mezclando arte romano, renacentista y barroco en lo que podría tomarse como una primera narración museística que se proponía, sin embargo, sin demasiada información escrita porque iban dirigidas a un público muy sofisticado. La Roma del XVIII, incluso antes, ya en el XVII, se convirtió en lugar de encuentro para artistas y coleccionistas de las más diversas procedencias, que podrían alargar su recorrido, más o menos codificado, al sur de Italia. En ese contexto, colecciones como las de la familia Borghese hablaban no sólo de arte: aquellos grandes conjuntos lanzaban un mensaje acerca del poder y la riqueza de quien los poseía. Y tanto los que poseían como los que visitaban eran privilegiados, y con la propia costumbre de la visita a las colecciones se confirmaban unos y otros se reconocían como tales.

La novedad que se produce con el cambio del escenario italiano tardobarroco al francés de la Ilustración es la democratización de aquella costumbre. Lo que habían sido grandes colecciones reales francesas, pensadas solo para el disfrute de una pequeña corte de privilegiados, comenzaría a ser disfrutado por un público mucho más amplio, que además se reconoce como comunidad democrática justamente por tener acceso a lo que antes le era vedado. El Louvre tiene en ese sentido un carácter absolutamente simbólico: de palacio-sede de la monarquía francesa a gran museo público en el que se exalta, además, la tradición histórica francesa. O mejor, una determinada historia: la que explicaba una trayectoria de éxito que, gracias a la Revolución primero y al Imperio después, hacía de Francia la nación más poderosa de Europa. Los símbolos nacionales, sobre los cuales se construye una historia y

una identidad diferencial, dejaban de ser algo relacionado con una familia o una élite, para relacionarse con todo un pueblo. Para hacer más visual esa idea, se abre la entrada del lugar donde se conservaban aquellos tesoros a todo el público, que al tomar posesión de ellos se reafirma como comunidad.

Pero había más ideas interesantes en ese viaje del Antiguo Régimen al Nuevo Régimen, de la Francia monárquica a la postrevolucionaria: los visitantes del museo ya no formaban parte de la élite aristocrática –no eran como los visitantes de los *palazzos* italianos participantes del *Grand Tour*. Ahora el museo tenía, como puede desprenderse de lo que acabamos de explicar, una función didáctica: por eso era muy importante decidir no sólo qué se exponía, sino cómo se exponía, de manera que además de transmitir ese mensaje general (las riquezas de la monarquía lo son ahora del pueblo y por eso Francia es un país fuerte) debían también aleccionar sobre historia del arte a un público que no había tenido acceso a él (fuera de las iglesias) hasta entonces. Había que proponer un relato preciso, ordenado, que no sólo ensalzase la calidad de las piezas sino que además permitiese comprender la evolución de los estilos y sirviese para exaltar los grandes momentos de la historia del arte: la Antigüedad clásica primero, el Renacimiento después, y por último el Neoclasicismo (es decir, el presente francés desde el que se construye la narración). Se perfecciona entonces algo que, en realidad, ya había empezado a producirse en las colecciones germanas algo antes: la colocación taxonómica de las colecciones por escuelas, por cronologías, por autores... en recorridos que resultasen claramente didácticos. Los museos favorecerían en ese sentido los espacios longitudinales (ya los tenía el Louvre, como antes los *palazzos* romanos, y a partir de ahí los tendrían todos los nuevos museos construidos en el XIX), que permitían visualizar la idea de progreso lineal de la historia. Pero



Museo del Louvre, París.

todo aquello implicaba también otras cosas: como pronto explicaría Paul Valéry (1923), el museo significaba una descontextualización de las piezas a veces demasiado radical, que conllevaría en algunos casos a la falta absoluta de conexión del objeto con el significado y el entorno para el que fue creado. Y el ambiente creado en el museo, señala el propio Valéry, con esa atmósfera reverencial que se desprende de la idea de crear una historia transcendente, también comportaría un enrarecimiento que llegaría a incomodar al espectador, que no puede sino limitarse a comportamientos muy encorsetados, y que se ve incapaz de sentirse en su casa por mucho que en teoría se le abrieran de par en par las puertas de lo que antes habían sido los palacios reales.

Esa idea del museo como un espacio sagrado para el arte ha sido muy, muy analizada. También la idea de exclusión que conlleva: todo

lo que no estuviese en las salas estaría en clara posición de desventaja: se quedaba «fuera» del relato. Hay un corte tajante entre lo que se considera canónico y lo que no, y ese corte se sitúa en la decisión de quienes seleccionan las piezas para su exposición en el templo que es el museo. Ya lo recuerda Bataille (1930): el museo tal como lo entendemos se crea en el mismo momento de la guillotina.

Ahora bien, quizá el lugar donde la idea de sacralización, y de canonización (en todos sus sentidos y acepciones) se produce de forma más codificada, y tiene por tanto un mayor impacto, no es Europa, aunque se inspira claramente en modelos europeos. Viajamos ahora al Nueva York de entreguerras, y concretamente a uno de los momentos tradicionalmente conceptualizados como más dramáticos en la historia de la ciudad: 1929. Es el año del famoso *crack* bursátil que



Museo del Prado, Madrid.

da lugar a un período de crisis económica profunda lo que, a su vez, suele verse como un presagio de las peores situaciones políticas en Europa, que acabarían por desembocar, una década más tarde, en la segunda guerra mundial. Es precisamente en ese momento, y eso es especialmente destacable, cuando un grupo de mujeres muy ligadas a los círculos más elevados de la sociedad neoyorquina ponen en pie la idea de crear un museo que consiguiese que Nueva York pudiera compararse con las grandes capitales europeas.

La idea nacionalista detrás de la creación de un museo es algo relativamente frecuente: ya decíamos que en el Louvre se potenciaba la noción de una Francia fuerte, capaz incluso de dominar Europa, y capaz de vencer grandes obstáculos como la desigualdad social a través

de instituciones democráticas. El MoMA, especialmente desde 1939, ejercería un papel similar en el contexto americano.

En ese sentido, y como un pequeño excursus, recordemos que muy poco después de la creación del Louvre la idea de comunidad en la que se reconocen como iguales entre sí quienes comparten una misma historia se vería reforzada por la yuxtaposición de un claro contrapunto: el de los museos de etnografía, los museos que respondían al contexto de las grandes metrópolis coloniales como el mismo París, pero también Londres o Berlín, los museos en donde se confinaba amontonado todo aquello que, precisamente por ser tan «otro», venía a subrayar la superioridad de quienes lo custodiaban. Si los museos fueron y son máquinas de crear discursos, en el contexto de los nacionalismos del XIX también lo fue

por ejemplo el Museo del Prado. Fue abierto en 1819 al calor de las ideas de la Ilustración, pero también, y quizá sobre todo, cuando después de la guerra napoleónica se quería reivindicar la potencia de la llamada «Escuela Española», que precisamente comenzaba a ser apreciada internacionalmente gracias a la nueva visibilidad alcanzada a través de la mirada de los románticos ingleses y franceses.

En el caso del Prado, como en el Louvre, se quería ensalzar una línea genealógica de lo *nacional*: la idea de un pasado glorioso era plausible y hasta deseable. Pero, volviendo al Nueva York de finales de los veinte, todavía una ciudad culturalmente muy provinciana, y además muy consciente de su lugar en el juego de poder de la cultura internacional, lo verdaderamente importante era el presente. Si algo caracterizaba a la sociedad americana frente a la europea era su apertura a la novedad,

su modernidad. Por eso era importante hacer un museo que viniese a consagrar esa idea como central: Estados Unidos no tenía una larga historia, siglos de reyes y batallas, pero su Revolución (de hecho, anterior a la Francesa) pondría las bases del mundo moderno. Por tanto merecía la pena crear un museo que hablase del mundo moderno, que crease la imagen de Nueva York como ciudad culta pero desde sus propias premisas, desde su propia circunstancia. En este caso, nadie mejor para financiar este proyecto que la familia Rockefeller, que simbolizaba el triunfo de la plutocracia, el triunfo del capitalismo americano.

Merece la pena, en este viaje que ha pasado por Roma, París y Madrid, y que de hecho podría haber pasado también por Londres (con modelos diferentes, como el de la National Gallery o el British Museum, que se asocian tanto a la democratización de colecciones



British Museum, Londres.

antes aristocráticas como a la realidad de países coloniales, así como al fuerte cometido didáctico de estas instituciones), detenerse un poco más en Nueva York y en su capacidad de crear un nuevo modelo del museo, el Museum of Modern Art, MoMA, que además crease un nuevo canon y legitimase a quienes lo proponían.

En poco tiempo el MoMA se convirtió en modelo para otros museos no solo diciendo *qué* había que ver sino también *cómo* había que verlo para conseguir, en definitiva, una percepción de credibilidad institucional que compitiese con la de los grandes museos tradicionales europeos. Para ello elaboró una narración centrada en el «arte de nuestro tiempo» (su primera exposición en la sede inaugurada en 1939 se llamada precisamente así *Art in Our Time*), creando además una ilusión espacial de eternidad transcendente, el llamado White Cube (1967), que lo situaba en un lugar tan refinado, pero sobre todo tan superior y tan remoto como el que ocupaba el arte del pasado en los museos tradicionales. E igual que antes había hecho el Louvre, ensalzando el arte greco-romano, el renacimiento y el barroco francés hasta llegar al neoclasicismo, entronizando a artistas como Rafael, Leonardo, Poussin o David, el Moma tendría sus propios héroes, entre los que reinaría Picasso.

El MoMA se ha visto, y en muchos aspectos se sigue viendo, como modelo porque consiguió entre otras cosas lo que para Gertrude Stein parecía imposible (*You can be a Museum and you can be Modern, but you cannot be both things at a time*): institucionalizar lo cambiante y enmarcar en una estructura intelectual *competente y fiable* lo que era difuso, dando así la respetabilidad de lo clásico a lo que entonces era contemporáneo, y de paso otorgando a los mecenas americanos una venerabilidad similar a la de los príncipes renacentistas.

Pero es importante recordar también aquí el trasfondo nacionalista: aquel discurso habla-



Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York.

ba de la fuerza del país que había producido una institución como aquella. Su visión de la modernidad fue percibida durante décadas como *la lectura natural, cierta y atemporal* del arte moderno, pero es evidente que tenía mucho de construcción consciente y contingente. Es importante no olvidar que el MoMA, como antes lo fueron el Louvre o el Prado, los museos vaticanos o el Metropolitan, es en buena medida fruto del contexto cultural, político, geográfico, económico e ideológico determinado, del que todos ellos formaban parte. Por eso no es extraño que cuando, una vez pasado el primer momento del trauma posterior a la segunda guerra mundial, y comenzaba a fraguarse un ambiente de contestación al *statu quo*, el MoMA y el modelo que éste representaba se convirtiesen en blanco de tantos dardos.

A medida que quedaba se alejaba el drama, las tensiones políticas y sociales que la difícil situación de la postguerra había dejado en segundo plano se fueron haciendo más evidentes. Algunos sectores de la cultura, especialmente en Europa pero también en Estados Unidos, comenzaron a manifestar un posicionamiento crítico frente el poder establecido. Y para ellos el museo concebido como espacio separado del mundo, donde era posible una contemplación estética kantianamente desinteresada de los problemas de la vida real, era un dispositivo no sólo anacrónico, sino también ideológica y políticamente sesgado, sospechoso, que pronto se convertiría en bastión a derribar.

Cuando en 1968 se denunciaba en París la inutilidad de las instituciones artísticas, se señalaba la urgencia de un debate cuyo objetivo era replantear las condiciones esenciales sobre las que se constituía la sociedad occidental. Aquella explosión contestataria, que renovó la creencia en el valor revolucionario de la cultura, sacudió muchos otros lugares: Milán, Düsseldorf, Berlín, Amsterdam, Praga o San Francisco escenificaron el inconformismo de una parte de la población profundamente insatisfecha con la situación establecida. Por eso, con el telón de fondo de la contracultura, tanto en Estados Unidos como en Europa se produjo una impugnación en toda regla al concepto general de museo como instrumento legitimador de la cultura –de un determinado tipo de cultura– y portavoz del poder. Había llegado el momento en el que el museo debía dejar de ser un expendedor exclusivo y excluyente de cultura, para convertirse en lugar de intercambio: en vez de aspirar a elevarse por encima de la vida real de la gente, debía aspirar a formar parte de ella.

La variedad de formas de resolver este dilema acabaría por disolver la unicidad del modelo de institución dedicada al arte contemporáneo, dando lugar a una multiplicidad de conceptos/espacios para la discusión de lo artístico que tendría un especial desarrollo en

la llamada postmodernidad. Pero ya en las décadas de los sesenta y setenta se producirían una serie de propuestas que nos llevan tanto a Europa como a América y que aún debemos entender en el marco del museo, destinadas tanto a retarlo como a reformarlo o refundarlo.

De algún modo, aquellas inquietudes estaban implícitas en otras propuestas críticas de los años sesenta y setenta aparentemente muy diferentes y expresadas en un registro que cobraría una importancia central en las décadas siguientes: el de las exposiciones. Algunas de ellas se convirtieron en verdaderos hitos no solo de la historia de los museos, sino también del arte contemporáneo porque consiguieron alterar la relación tradicional entre museo y el artista. Algunos directores y conservadores de museos empezaban a colaborar desde la complicidad con artistas y movimientos «vivos». Se inauguraba así



Museo Guggenheim, Nueva York.

un contexto nuevo en el que el artista ya no trabaja para el poder: la legitimidad cultural emanaría de los propios artistas tanto o más que de la institución. Al mismo tiempo, aquellas exposiciones consagrarían el mito de comisario entendido no como un gestor, sino como un creador, pues su discurso –siempre basado en su cooperación con los artistas– debía ser capaz de generar nuevas formas de producir, analizar y recibir el fenómeno artístico y, por extensión, también el museo.

Una de aquellas exposiciones, tan mitificada como para haber sido revisitada en el contexto de la Bienal de Venecia de 2014, fue la titulada *When Attitudes become Form: Live in your Head*, organizada por Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna en 1969. En un contexto cultural en que se hablaba tanto de la muerte del autor (1992), como del fin de la concepción material de la obra de arte (1992), Szeemann animó a los 69 artistas participantes a apropiarse del edificio no sólo como espacio expositivo en el que situar sus instalaciones, sino sobre todo como lugar de reuniones y debates que podían rebasar los límites físicos del edificio para prolongarse en la esfera inmediata de la calle. Con aquella exposición, así como con otras celebradas durante sus ocho años como director de la institución, Szeemann transformó la venerable Kunsthalle de Berna en una de las instituciones más enérgicas de la época, un verdadero punto de encuentro para tendencias y artistas emergentes de todo el mundo. Y también incitó nuevas maneras de acercamiento a lo artístico. Pero las presiones por parte de la Junta Directiva de la Kunsthalle para que modificase su programación, considerada demasiado subversiva, no se hicieron esperar, y Szeemann dimitió de su cargo en 1969.

Afianzar el protagonismo de las actividades sobre el de las colecciones era, en definitiva, valorar el presente y liberarse del peso del pasado: los nuevos centros visualizarían el comienzo de una nueva era que dejaba atrás

las dolorosas huellas de la segunda guerra mundial y que proponía una alternativa renovada a la cultura anterior a ella. En 1971, respondiendo a una invitación formal de la institución, Haacke propondría una de las más recordadas intervenciones de carácter político en el Solomon R. Guggenheim Museum: «Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971». Mediante fotografías, textos y estadísticas, Haacke documentó las prácticas abusivas de los propietarios inmobiliarios de barrios neoyorquinos desfavorecidos que eran, al mismo tiempo, miembros del patronato del Guggenheim. En un texto del catálogo de la exposición *Art into Society, Society into Art*, celebrada en el ICA de Londres en 1974, Haacke declararía que «por la propia estructura de su existencia, [el museo es] una institución política, aunque exista una tolerancia frente a sus persuasiones ideológicas» (1974: 63). Con Shapolski et al, se proponía poner al descubierto «el sistema socio-político de valores de la sociedad», ante lo cual la dirección del museo canceló la exposición y despidió a su comisario por considerar que la política no tenía cabida en el museo.

Como en el caso de Berna, la decisión tomada por la dirección del centro neoyorquino mostraba el trauma causado en la institución. El eco público que el cierre alcanzaría en su momento y la repercusión de toda la sucesión de acontecimientos en la historiografía posterior convertirían a la muestra de Haacke en otro hito clave en la sucesión de iniciativas y estrategias destinadas a replantear las relaciones entre la cultura y la sociedad de su momento. Como hemos visto, en algunos casos estas confrontaban a los artistas con las instituciones, mientras que en otros contaban con cierta complicidad interna. Pero en todos ellos comenzaron a designarse como «crítica institucional». En este contexto, el término «institucional» se refería no sólo a agentes como museos, galerías, críticos, historiadores,



Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

etc., sino también a elementos tradicionalmente reconocidos como constitutivos de la obra de arte: técnicas, categorías estéticas, etc. Pero el órdago transcendía el terreno de lo puramente artístico: se trataba de poner de manifiesto las relaciones, a veces poco confesables, que existían entre el poder cultural y los poderes político y económico.

Para saber cuál fue la respuesta de la institución a todo aquello tendríamos que volver a París y hablar del Pompidou, concebido como una operación política en toda regla, cuyo objetivo sería recuperar la capitalidad perdida. En realidad, se trataba de enterrar el viejo concepto de museo configurado por el Louvre, que tanto incomodaba a Valéry, y sustituirlo por otro que, al menos en teoría, debía ser más amigable con el público: en lugar de exigir es-

trictos comportamientos al visitante, concebido como sujeto individual al que educar, el nuevo museo se abriría a las masas, y su objetivo fundamental sería no educativo, sino de ocio. El museo dejaba de ser, además, un lugar para la formación de identidades: sería sobre todo un negocio. Para ello había que proponer grandes atracciones (no todas necesariamente culturales), y contar con espacios y piezas espectaculares.

En un famoso texto de 1977 sobre la institución que hoy conocemos como Centre Pompidou y que entonces era aún llamado Beaubourg, Jean Baudrillard anunciaba el enésimo fin de la cultura y sus instituciones. Aquel edificio de materiales insospechados, cuyo color y transparencias irrumpían ruidosamente en la uniforme trama urbana de París, no era más que:



Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni (MACVAC), Vilafamés.

... un monumento de disuasión cultural. En un escenario museístico que sólo sirve para salvar la ficción humanista de la cultura, se lleva a cabo un verdadero asesinato de ésta, y a lo que en realidad son convidadas las masas es al cortejo fúnebre de la cultura. Y las masas acuden. Es la suprema ironía de Beaubourg: las masas se vuelcan no porque les crezca la saliva ante una cultura que las viene frustrando siglo tras siglo, sino porque por primera vez tiene ocasión de participar multitudinariamente en el inmenso trabajo de enterrar una cultura que en el fondo siempre han detestado. (1977:85).

Dando la razón a Baudrillard, en muchos sentidos podría decirse que en las décadas finales del siglo xx el museo pareció olvidar toda su historia anterior: era como si los directores y conservadores hubiesen perdido su convicción en el poder educador que había acompañado a la institución desde la Revolución Francesa, que se había renovado sin alterarse demasiado en los museos de arte

moderno en el período de entreguerras y se había transformado críticamente en el contexto de la contracultura de los sesenta y primeros setenta. En el contexto del llamado capitalismo tardío todo pareció transformarse en otra cosa: del público formado por espectadores individualizados, que se enfrentaban a las obras de arte expuestas como formas de perfección plástica y ordenadas en un espacio íntimo y refinado, en lo que debía constituir una práctica edificante, se pasaría ahora a la masa, un grupo humano indeterminado y acrítico cuya característica fundamental era la cuantitativa, que recorrería como una turba el espacio cada vez más sorprendente de los nuevos museos sin detenerse en ninguna obra concreta y sin aspirar a obtener de ese hábito mucho más que diversión o no se sabe bien qué. Del silencio y la quietud de una experiencia estética en el museo clásico como lugar separado del mundo, se pasaría al ruido de las

conversaciones de los grupos y al movimiento de las masas en los grandes espacios de acogida o en las escaleras mecánicas que, en el caso del Pompidou y muchos otros museos posteriores, podrían observarse desde el exterior a través de los muros de cristal del edificio, actuando como el mejor imán publicitario para otros potenciales visitantes. En ese nuevo modelo la arquitectura se convertiría en espectáculo en sí misma, disputando el protagonismo visual a las obras de arte, y tanto las colecciones como las actividades se concebirían como espectáculos capaces de atraer (y distraer) a las masas. Estas se convertirían así en un elemento perturbador desde la óptica del viejo museo, pero simultáneamente imprescindible para garantizar la continuidad de unos centros cada vez más amenazados con ser abandonados a su suerte por parte de una administración que estaba dejando de verse a sí misma como garante y proveedora de la cultura. Esta ya no sería un bien público, sino un bien de consumo.

En los últimos años muchas de estas ideas han seguido vigentes –y ampliadas o apoyadas en un fenómeno propio, como dice Rosalind Krauss, del capitalismo tardío (1990): lo que llamamos museos franquicia, desde el modelo Guggenheim en los 90 hasta los Louvre en los 2000. En España, donde esa idea tuvo uno de sus primeros impactos con la implantación del Guggenheim Bilbao, en las últimas décadas se han visto otras propuestas muy mediadas por una excesiva dependencia del poder político, que ha hecho muy frágil a toda una red de infraestructuras para el arte contemporáneo que llenó inesperadamente nuestro mapa, después de décadas y décadas de carencias. Tanto la sobreabundancia (muy claramente lastrada por su finalidad extraartística) como la ausencia de museos y centros de arte contemporáneo durante buena parte del siglo xx en España significaban, en todo caso, lo mismo: la falta de una verdadera política

estatal de arte contemporáneo, denunciada sistemáticamente por los artistas. (Jiménez-Blanco, 2013).

El viaje de los museos, en todo caso continúa. Pero eso sí: el panorama se hace cada día más denso, de forma que cada vez es más difícil decir dónde está el centro, a qué ciudad hay que trasladarse para entender un nuevo hito en la historia de los museos. Como anunciaba Malraux en su famoso libro *Le Musée Imaginaire* (1947) curiosamente traducido al inglés como *Museum Without Walls*, el acceso a la cultura no necesita ya tanto de un viaje físico. El museo ideal está, en realidad, en nuestra memoria, en una cultura en la que diariamente nos asaltan las imágenes. Los objetivos del arte también han cambiado: hace tiempo que dejaron de estar necesariamente relacionados con la belleza.

Pero si lo que se busca es la emoción estética nada podrá sustituir la contemplación directa de una pieza en la sala de un museo. Algo que se hace especialmente intenso cuando, como en el caso del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, surgido gracias a la iniciativa del pintor y coleccionista Fernando Zóbel, o como en el caso del MACVAC de Vilafamés, ese museo responde a una mirada propia y transporta a quien ahora mira a un determinado espacio intelectual y anímico –en este caso el de Aguilera Cerni– y quienes le rodearon. En ambos casos se trata de verdaderas islas en el desolado panorama de las instituciones dedicadas al arte contemporáneo en España antes de 1975. Ambos son realidades que, por contar con una historia ligada a personalidades de gran fuerza en el ambiente artístico de su generación, consiguieron no sólo reunir un número de piezas importante en un entorno arquitectónico excepcional, sino también crear un ambiente de especial sensibilidad estética tanto hacia lo contemporáneo como hacia la tradición arquitectónica y constructiva local. Aunque muy vinculados a un tiempo concreto, a

una ideología concreta, a una personalidad y a unos gustos muy definidos, ambos museos han sabido transcender el espacio de lo individual para convertirse en proyectos colectivos, y han tenido la capacidad de llegar hasta nuestros días como museos irrepetibles (algo especialmente destacable en una época de clonaciones institucionales a escala casi industrial), y también como recuerdos imborrables del momento en que, constituidos como excepción a la regla del desprecio oficial por el arte contemporáneo, se convirtieron en lugares de culto para todo aquel que quisiera acercarse a la creación artística de su época y de su comunidad.

El MACVAC de Vilafamés es, en realidad, reflejo (por emulación o por oposición) de mucho lo que se ha explicado en este artículo. Producto tanto de la larga tradición que, como hemos visto, ha hecho a los museos viajar en el tiempo y en el espacio, el MACVAC asume el deseo ilustrado de compartir un patrimonio cultural, pero lejos de crear un canon cerrado o dogmático, propone una mirada múltiple sobre una época compleja, y crea un espacio asociado además a un archivo y centro de documentación, como proponiendo los materiales para que cada visitante en las salas, o cada investigador en el archivo, construya su propia historia. Opuesto al modelo de museo de masas, y desmintiendo el complot contra los museos denunciado por Baudrillard en 1977 en conexión con la apertura del Centro Pompidou, el museo de Vilafamés, con sus espacios históricos y de dimensión doméstica, invita a una contemplación sosegada y personal que preserva lo mejor del encuentro con la obra de arte. Y, reivindicando un emplazamiento teóricamente alejado de los grandes circuitos, propone un modelo en el que, frente a la globalización indiscriminada, prima la cercanía y pone en valor el sentido de comunidad, especialmente de comunidad artística.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1971) «De l'oeuvre au texte», *Revue d'Esthétique*, núm. 3, París. [reproducido en Harrison Ch. y Wood, P. (eds.) (1992): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, pp. 940-946].
- BATAILLE, Georges (1930) «Musée», *Dictionnaire Critique. Documents*.
- BAUDRILLARD, Jean (1977) «El efecto Beaubourg», *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978: 77-97 (traducción de Pedro Rovira).
- FOUCAULT, Michel (1969) «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, [reproducido en Harrison, Ch. y Wood, P. (eds.) (1992): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, pp. 923-928].
- HAACKE, Hans (1974) «Statement», *Art into Society, Society into Art, Institute of Contemporary Art*, Londres, p. 63 [reproducido en Harrison, Ch. y Wood, P. (eds.) (1992), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, pp. 904-905].
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2013) *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo, <http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2014/10/el-coleccionismo-de-arte-en-espa--a.pdf>
- KRAUSS, Rosalind (1990) «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October*, 54: 3-17 (otoño de 1990) (reimpreso en *October: the Second Decade, 1986-1996*).
- MALRAUX, André (1947) *Le Musée Imaginaire*, París: Gallimard.
- O'DOHERTY, Frank (1967) *El cubo blanco. La ideología del espacio de la sala de arte* [*Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*. Corregido y aumentado en Santa Mónica, San Francisco: The Lapis Press, 1986].
- VALÉRY, Paul (1923) *El problema de los museos*.

Recibido el 14 del 7 de 2015
Aceptado el 16 del 12 de 2015
BIBLID [2530-1330 (2016): 6-20]

EL MUSEU DE VILAFAMÉS I LA RECUPERACIÓ DEL NUCLI ANTIC

THE MUSEUM OF VILAFAMÉS AND THE RECUPERATION OF THE HISTORICAL CENTER

Vicent Álvarez i Rubio

Advocat, exmembre del Consell Valencià de Cultura

Resum A principis dels anys setanta el crític d'art Vicente Aguilera Cerni va concebre crear un museu d'art contemporani al nucli antic de Vilafamés, el qual es trobava quasi en ruïnes, aconseguint el suport del seu alcalde, Vicent Benet. S'aconseguí que la Diputació de Castelló comprara el palau del Batlle, un edifici del segle XVI, en què es va instal·lar el Museu; alhora, molts artistes van comprar cases i les van rehabilitar, amb dificultats. Es va recuperar, doncs, tot un conjunt de gran encant, i es va evitar la degradació i destrucció d'un enclavament de gran bellesa. El govern de la Generalitat Valenciana, per decret de 22 d'abril de 2005, declara el centre històric de Vilafamés bé d'interès cultural (BIC), en la categoria de conjunt històric. Avui estem davant el repte de passar a una completa recuperació segons els moderns criteris d'una rehabilitació més planificada, de conciliar paisatge, urbanisme, i una activitat residencial i cultural òptima.

Paraules clau Museu d'Art Contemporani, conjunt històric, BIC, rehabilitació.

Abstract At the beginning of the 1970's the art critic Vicente Aguilera Cerni conceived the idea of creating a Contemporary Art Museum in the historical center of Vilafamés, which was at that time practically in ruins. With the support of the mayor, Vicente Benet, he convinced the provincial government of Castellón to buy the Palace of Batlle, a building from the 17th century, where the museum was installed. At the same time many artists and friends bought houses there and started (despite some difficulties) restoring them. A whole ensemble of streets and spaces full of great charm began to recover, thus avoiding the degradation and destruction of an enclave of great beauty. A decree on the 22nd of April of 2005 by the government of the Generalitat Valenciana declared the historical center of Vilafamés a site of cultural interest (BIC) in the category of a historical set. Today we face the challenge of making a complete recovery according to modern criteria for a more premeditated rehabilitation, reconciling the landscape and urban area with an ideal residential and cultural activity.

Keywords Museum of Contemporary Art, Historical Set, Heritage of Cultural Interest, BIC, Restoration.



Façana del Palau del Batlle, actual seu del MACVAC, h. 1970.



Vicente Aguilera Cerni a Vilafamés, h. 1970.

Introducció

A principis dels anys setanta no havíem sentit parlar de Vilafamés, fou a través d'uns pintors, amics de la meua esposa Elia Serrano, com entràrem en contacte amb el projecte i la realitat, la qual acabaria formant part de la nostra vida; es tractava d'una aventura, sí. Certament fou una autèntica aventura que ens va atreure, es tractava d'ajudar a crear un museu d'art contemporani en la tardor del franquisme.

Quan per tot arreu apareixen nous impulsos per a superar la mediocritat i la pobresa cultural que patíem, aleshores la perspectiva d'encetar una experiència com la de Conca ofería una perspectiva quasi revolucionària. Vinguérem, compràrem casa, i hem estat, en la mesura de les possibilitats, presents i participant, tant en la tasca del Museu com en la necessària recuperació d'un conjunt històric amb un entorn urbà i paisatgístic ric i bell, com és la part alta de Vilafamés.

El present article intentarà incidir en aquells aspectes del procés generat a partir de posar en funcionament del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni, i molt concretament sobre la relació entre aquest i la recuperació d'un poble que ara tindria enfonsada una part del seu nucli urbà; una part que, com podem comprovar, és molt valuosa. El projecte encetat als anys setanta no ha acabat, tant des del punt de mira de l'activitat museística com en altres aspectes, puix resten moltes coses a fer, ja que hi existeixen assignatures pendents i inèrcies. No sols pense en recursos i mitjans econòmics, puix cal articular-hi objectius i prioritats urbanes, i que tots, veïns i residents, ens sentim implicats, i assumir el desafiament present: fer de Vilafamés un referent, un model d'articulació entre l'art, la cultura, la conservació del patrimoni històric i del seu entorn rural.

Intentaré centrar-me en uns aspectes, i ho faré també, des d'una òptica que a vegades es

manifesta amb insatisfacció, conformada darrerament des de l'Associació d'Amics del Casc Antic de Vilafamés, una entitat que, com es veu, intenta ajuntar gent especialment sensible al fet del patrimoni com a llegat valuós a conservar. Sense més entrem, per tant, en matèria.

Breu apunt: història i societat

Vicente Aguilera Cerní va intuir, quan arribà a Vilafamés per a visitar el seu oncle, en 1969, que aquest poble tenia moltes possibilitats. Encara no eren els moments del *boom* del taulell, ni del turisme de mar i platja. El poble mostrava les restes d'un passat millor, la simple observació del barri antic constata l'existència de carrers i carrerons amb una trama urbana empinada, tortuosa, amb uns edificis buits en gran majoria, però amb detalls

d'una singular arquitectura popular. El palau del Batlle, actual seu del Museu, testimoniava que el poble havia jugat un paper important en la governació i administració de la comarca en èpoques anteriors.

Alguns pintors, com Antonio López Ruiz, juntament amb Uiso Alemany seguiren Aguilera i visitaren Vilafamés, i en una entrevista que li féu al primer ens contà com:

Quan arribarem, el casc antic estava com assolat. Moltes cases abandonades estaven enfonçades. Algunes encara per les bombes de la guerra. No tenien llum ni aigua ni desaignes ni clavegueram. La gent del poble volia desfer-se de les cases i les venien per dues o tres mil pessetes. (AACAV, 2011).

També un altre pintor, procedent de Madrid, Agustín de Celis, coincideix amb tal descripció i aporta testimonis (AACAV, 2013). Jo mateix,



Beatriz Guttman en su casa de Vilafamés.

que vaig venir el 1971, també recorde aquella impressió d'una mica de desolació.

Efectivament Vilafamés havia estat un nucli urbà musulmà que conqueriren les tropes de Jaume I, entre el 1233 i el 1235, i el van dotar de la seua carta pobla, l'any 1241, tal com consta documentalment:

Guillem Ramón de Viella, volen poblar de cristians el castell de Vilafamés, atorga amb l'autoritat del Rei en Jaume I carta de població als pobladors del dit castell, igualment, en nom del monarca Guillem Ramón donà pobla aquesta vila a alguns dels seus cavallers... (Rabassa, Díaz de Rábago, 1995).

Els assentaments ibèrics que existeixen als voltants, com és el poblat del Racó de Rata, fan pensar en anteriors pobladors. El fet és que, des d'aleshores, Vilafamés ha estat el centre d'altres nuclis poblats i de masos, amb una dedicació de la gent a l'agricultura i a la ramaderia, Sarthou Carreres dedica unes notes en la seua Geografia del Regne de València i assenyala en els seus habitants de certes virtuts: «son trabajadoras, honrados y sufridos en las adversidades» (1989: 447).

Als anys setanta encara pertanyia a Vilafamés, Sant Joan de Moró, altres poblacions s'havien separat amb anterioritat, cas de la Vall d'Alba. El fet és que en aqueixos moments de primeries del segle xx una part de la riquesa del poble es va veure afectada per la prohibició que afectà la vinya, la qual cosa encara accentuaria més la decadència del poble. Cal apuntar, però, com l'abandonament del nucli antic, es va generar en la immediata postguerra, ja que molta gent se sentia més còmoda a la part de baix i també per haver caigut bombes, durant la guerra civil, a la part alta.

En aquesta situació naix la idea del museu, els mèrits inicials de la seua creació s'atribueixen de manera inequívoca a Aguilera i a l'alcalde i diputat provincial, Vicent Benet. En una conversa que vaig tenir amb aquest darrer en manifestà com hagué d'imposar el

seu criteri als seus regidors a l'hora d'instal·lar el clavegueram al barri antic, puix no hi eren partidaris, ja que consideraven perduda aqueixa part del poble. El cas és que Aguilera i Benet aconseguiren, pas a pas, amb insistència, fins i tot va haver d'abordar el ministre directament, que la Diputació comprés el palau del Batlle i que el Ministeri pagués la rehabilitació. Segur que en altres treballs d'aquesta revista trobarà el lector detall de tot el que acabe de comentar.

La pintora Beatriz Guttmann que s'hi compraria casa i participà activament en la posada en funcionament del Museu, en el seu llibre *El museo de Vilafamés, un hecho insólito*, ens relata com ja el 1969 tingué lloc una exposició d'art de quinze obres, i que a l'estiu li seguiria altra de 23. Després, el nombre seria de vuitanta, les dues primeres van ser fetes al Museu de Vi, ara sala Quatre Cantons, i l'última als baixos de la biblioteca. Fou el 18 de març de 1972 quan s'inaugurà el Museu, un esdeveniment que per a la gent del poble seria una gran novetat que va crear-hi una certa perplexitat.

Ocupació i rehabilitació de les cases buides

Molts van ser els artistes que es van afegir a l'aventura d'Aguilera, una aventura en ple franquisme que trencava esquemes, i en la qual participarien persones de clar signe opositor, com el mateix Aguilera. Com ja he apuntat, cridaner va estar l'acolliment positiu del projecte en la persona de Vicent Benet, alcalde, del règim òbviament, però que demostrà un tarannà obert i clarivident. Cal esmentar, igualment, com un funcionari municipal, Batiste Suller, va ajudar i col·laborar. Llavors, i mentre es feien gestions per a la creació del museu, molts artistes compraren les cases buides i abandonades, el mateix López Ruiz apunta com fins a una quarantena de pintors i gent del món de l'art arribaren a viure al poble; cita noms com Menan, Progreso, Uiso, Beatriz Guttmann, Agustín de Celis i D'Amico, Nassio



Carrer Hospital, h. 1970.



Carrer Hospital a l'actualitat.

Bayarri, Michavila, Reus, Ana Cruz, Antolí Candela, Cantalapiedra... «veníem a l'estiu amb les famílies, sogres incloses [...] això sí, cada dia anàvem de ferra...» (AACAV, 2011).

Beatriz Guttmann relata les dificultats per a rehabilitar les cases:

Las actividades paralelas, cuando son acuciantes como son las del campo, prevalecen sobre las demás, así que no existía ni el albañil, ni carpintero... cuando llegaba el tiempo de la recogida de las cosechas, el pueblo quedaba completamente vacío durante las horas de trabajo. Todos trabajaban en el campo. Luego venía la almendra, y así las continuas interrupciones, eran parte integrante de la filosofía particular del hombre rural. (1995: 94)

Progreso, en la mateixa línia, diu «la rehabilitació de la casa va ser costosa, en part

perquè no hi havia manobres i, per tant, s'havien de dur des de fora» (AACAV, 2014). Els mateixos artistes havien de posar-se a la feina, i ajudar-hi com podien o sabien. Agustín de Celis ens relatà com, quan va decidir comprar la casa, el qualificaren de foll, ja que la casa estava enderrocada i no hi havia ni llum ni aigua (AACAV, 2013).

Aquest procés de recuperació tingué algunes conseqüències socials i econòmiques, les quals van originar l'aparició d'empreses locals de la construcció, la millora dels serveis, mantenint-se fins fa pocs anys alguns xicotets comerços. Va haver-hi un reduït turisme, basat en un tipus de visitant culte, en part, atret per algunes activitats que es feren com van estar les jornades musicals, la tardor cultural, creació d'algun taller cultural, etc. Algun pe-

tit comerç va continuar la seua activitat per un temps. En síntesi, va haver-hi una certa dinamització de l'activitat local.

En resum, voldria remarcar:

a) La recuperació del nucli antic. Es va evitar la seua total degradació i destrucció, gràcies al fet de la creació del Museu i, especialment, a la compra i rehabilitació de cases pels artistes i els seus amics o coneguts.

b) La col·laboració i actuació de l'alcalde fou decisiva, la seua receptivitat envers el projecte d'Aguilera, i les primeres gestions per a fer més habitable la part antiga de Vilafamés van possibilitar l'ocupació de cases, i es va encetar el procés de recuperació d'un conjunt històric de gran valor patrimonial.

c) El procés de recuperació i conservació del patrimoni i de l'art es van relacionar, ja que Museu i nucli antic són part d'un projecte més ample i es necessiten, tot tenint en compte que estem davant d'un procés prou espontani i no regulat. Amb posterioritat alguns dels artistes que hi participarem en aquell primer impuls han deixat el poble o han venut la casa, per diferents motius, biològics, per exemple, alguns altres seguim i hi ha vingut gent nova.

Cal afegir com, el 26 d'abril de 2005, la Generalitat Valenciana, en compliment de la legalitat, va declarar gran part del nucli antic bé d'interès cultural (BIC) amb la categoria de conjunt historicoartístic. Aquesta declaració hauria de comportar un canvi qualitatiu, el que implicaria passar a una conservació més regulada i, per tant, més adient, i situar el centre del pla de desenvolupament urbà en relació a la recuperació al Museu, element articulador tant des del punt de mira urbanístic com de l'activitat cultural a impulsar des dels poders públics, en aquest punt ens aturem.

Cal un nou impuls

Cal recordar algunes consideracions que avui en dia són criteris acceptats pels experts i per

les institucions internacionals en relació als centres històrics, en tant que són un patrimoni a conservar. En el mateix sentit hem de tenir en compte els mandats que es dedueixen de la vigent Constitució, la Llei de patrimoni històric espanyol, i la Llei de patrimoni cultural de la Comunitat Valenciana.

La concepció generalitzada, consagrada per la Carta de Venècia de 1964, considera que el patrimoni històric està integrat per tots aquells elements que incorporen una referència històrica en sentit ampli, com a forma de coneixement de les formes de viure, pensar i sentir dels homes d'èpoques passades, per a superar ja la tradicional visió esteticista que va estar vigent en altres moments i que es basava en la figura de «monument» sobre les altres manifestacions, la qual cosa a partir de 1964 es veu amb la supressió del qualificatiu «artístic» acompanyant al terme «històric», aquesta concepció moderna implica que, entre altres béns, als conjunts històrics l'arquitectura popular ha de ser protegida i transmesa a les generacions futures (García García, 2000).

Com remarca María Pilar García Cuetos (2012) les estructures vernacles són a tot el món extremadament vulnerables i s'enfronten al perill que implica l'homogeneïtzació arquitectònica. La continuïtat dels sistemes tradicionals de construcció es revela fonamental per la restauració i la conservació del patrimoni arquitectònic. Cal per tant, fixar uns criteris d'adaptació a les noves necessitats per a garantir la seua conservació i habitabilitat. Un greu problema es presenta, com hem pogut comprovar en el cas de Vilafamés, es tracta de la manca de criteris, per part dels seus tradicionals ocupants, la qual cosa hauria de comportar una tasca educativa per a generar una conservació fidel dels caràcters propis. En tal ordre calen programes de sensibilitat i formar personal amb tècniques tradicionals dels oficis.



Carrer del Pilar, h. 1968.

Com sabem, a Espanya la Constitució proclamà com a principi que els poders públics garantiren la conservació del patrimoni històric, la Llei de patrimoni històric espanyol desplegaria aquest principi i la Llei valenciana de patrimoni cultural acabaria de configurar el nostre sistema en la matèria. Aquesta regulació, amb una sèrie de punts compartits entre l'Estat i la resta d'institucions, estableix la figura de «conjunt històric». A partir dels anys vuitanta el Ministeri de Cultura, i posteriorment les comunitats autònomes amb competències transferides, han declarat béns d'interès cultural molts conjunts històrics.

Al País Valencià, Comunitat Valenciana, el llistat és considerable, però, injustificadament, hem de plantejar com al cas de Vilafamés es va deixant de banda, llavors, què va passar? Segons reconeix el Decret del Govern Valencià 80/2005, pel qual es declarà bé d'interès cultural el conjunt històric de Vilafamés, ja el 6 de febrer de 1981 la Direcció General de Belles

Arts del Ministeri de Cultura acordà tenir per incoat, o per encetat, l'expedient de declaració com a BIC del conjunt històric de Vilafamés. Per raons que ignorem, aquesta iniciativa s'atura anys i anys sense que ningú digués res, malgrat que s'havien transferit les competències a la Generalitat Valenciana.

L'any 2003, amb data 16 d'octubre, jo mateix i altra persona instarem la Generalitat Valenciana perquè impulsés el tràmit que estava paralitzat. Per Resolució de 9 de juliol de 2004 de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència s'acordà continuar la tramitació incoada pel Ministeri demanant informes al Consell Valencià de Cultura i a la Reial Acadèmia de Sant Carles. Finalment es dictà el decret declaratori, el 22 d'abril de 2005. Aquest acte contenia una sèrie d'elements que cal resumir així:

Es defineix una àrea ampla que delimita el que conforma el conjunt històric que comprèn el recinte primitiu de la població, que és la part alta, en la qual es troba el Castell,



Carrer del Pilar en l'actualitat.

l'antiga Casa de la Vila, l'església de la Sang, els carrers adjacents i tot un entorn en el qual està el palau del Batlle. En resum, gran part del conjunt murallat.

L'estructura urbana respon a una tipologia d'edificació espontània, de carrers tortuosos, i irregulars, que busquen la seua adaptació a la topografia i l'assolellament, amb un traçat medieval.

Existència d'una unitat paisatgística conformada per diversos barris. Sobre la construcció destaca: que és construcció de tàpia i pedra, amb algunes edificacions amb façanes senceres de carreuats, i altres amb carreus a la planta baixa, cantonades i als llindars i arcs, conformant cases de gran solidesa.

Dins del conjunt es declaren diversos béns de rellevància local: palau del Batlle, església de l'Assumpció, ermita de Sant Ramon, la Roca Grossa, i les cases Almenar Andreu, Grijalbo i Martí. En aquest punt no entenc com el Museu del Batlle no s'ha considerat BIC.

Es fixen les normes transitòries en relació amb les intervencions urbanístiques, en tant es confecciona per al conjunt el preceptiu pla especial, obligació que no ha complit la corporació municipal.

Es considera que és un dels conjunts històrics de major importància de la Comunitat Valenciana per la seua gran bellesa i estat de conservació, així com per l'enclavament paisatgístic on es troba i on se situa la seua peculiar silueta, existint una interessant arquitectura popular.

Fins aquest punt, hem tractat de resumir una trajectòria, i uns resultats que, com hem vist, han estat possibles per la relació entre el primer impuls, nascut a partir de la creació del Museu, però, amb limitacions, ja que els veïns tradicionals de Vilafamés van ser més passius que actius, ja que foren els artistes i «els forasters» els restauradors dels primers nuclis del conjunt històric. D'altra banda, existeixen altres factors necessaris per a millorar el procés de conservació, no sols de l'estricta conjunt que

gaudeix de protecció, sinó del seu entorn, barris de Sant Ramon, de Sant Antoni, i la part de les noves construccions, així com pel paisatge que l'envolta, cas dels camps, cas de la zona que és visible des del conjunt històric. En concret, jo apuntaria les consideracions que segueixen:

1. En primer lloc, els poders públics local i superiors haurien d'habilitar normes i plans per a millorar la protecció i garantir la desaparició d'elements impropis, i observar la coherència entre la condició de BIC i els projectes d'obres. No vull entrar en punts concrets, però, opine que durant els darrers anys s'hi han comès errors; com a exemple citaria l'entorn del poble, hi ha casos molt evidents d'excessos, com són el del polígon industrial, el poliesportiu, i el d'un xalet a la Serreta, casos tots de gran impacte paisatgístic.

2. D'altra banda, estem ja en condicions de treure conclusions de les experiències que s'han donat al nostre país. L'arquitecte Fernando Gaja al seu estudi *Intervenciones en centros históricos de la Comunidad Valenciana*, després d'analitzar casos concrets extrau conclusions que a parer meu haurien de tenir-se en compte en el cas de Vilafamés. Així, sosté com la supervivència de l'arquitectura dels centres històrics passa pel manteniment de les persones que els habiten o ocupen, puix sense residents no és possible la conservació, la qual cosa comporta polítiques públiques de suport als veïns d'aqueixos espais urbans, evitar-ne la precarietat, i facilitar-hi dotacions i equipaments.

Pensant en Vilafamés, això implicaria incentivar i facilitar la vida al recinte que és BIC i als seus voltants, hauríem de resoldre-hi, per exemple, el problema del tràfic i aparcament, tema relacionat amb les dificultats de vida al nucli antic. Cal evitar les incomoditats actuals per als residents o visitants del Museu o activitats culturals. Cal constatar com la visió de vehicles aparcats és negativa.

En el mateix sentit, des dels experts de la Comissió ICARO del Col·legi d'Arquitectes de

València, es recomana la intervenció directa de l'administració a l'efecte de crear una dinàmica rehabilitadora que, fins i tot, cerque nous habitants als centres històrics, amb noves activitats, que optimitze les inversions i minimitze els efectes de les fluctuacions especulatives o l'abandonament dels residents.

3. En el nostre cas, el Museu continua essent, i ho serà, un element bàsic no sols per a recuperar el cas antic de Vilafamés, sinó per a la comarca i tot el territori valencià. La relació entre la millora del nucli antic i les activitats d'un Museu tan singular i amb una obra exposada, o dipositada, tan significativa és més que evident. En el moment actual el Museu existeix, però, les seues potencialitats són indiscutibles, sobretot si pensem com l'ampliació a la Casa Abadia, i altres espais, pendants per raons econòmiques, implicarien un nou impuls.

En síntesi, l'aposta resulta clara i inequívoca: potenciar, recuperar, arbitrar iniciatives públiques i privades, el conjunt del bell i important nucli antic de Vilafamés. Tal vegada una eina que podria facilitar-hi la tasca, com ha passat en uns altres llocs, seria la creació d'una fundació que ho gestionés, una idea que apunte com a possible estudi. Tanmateix, cal reivindicar més atenció de les institucions, i afegir-ne la declaració del Museu com a BIC específic.

A manera de resum

El que tenim, conjunt històric i Museu, representa un valor patrimonial en si mateix, compatible amb un ús raonable de l'activitat turística com a font de recursos. Caldria una estratègia per a fer habitable el nucli antic, i incentivar la seua ocupació, amb mesures de foment i suport. El Museu, que disposa d'una col·lecció molt valuosa i representativa, la qual es renova, és l'ànima del conjunt històric de Vilafamés. La seua millora i ampliació és una tasca que podem fer des de la col·laboració

entre institucions locals i autonòmiques, en la qual els ciutadans, siguen residents temporals o veïns fixes del poble, juntament amb el ventall d'artistes compromesos amb l'activitat museística, hauríem de fer pinya.

La societat valenciana en general no pot ignorar que el Museu i el conjunt històric de Vilafamés són un element de gran valor.

BIBLIOGRAFIA

- AACAV (2011) «Antonio López, un dels primers artistes en vindre», *Casc Antic de Vilafamés, Butlletí informatiu*, núm. 4, Vilafamés: Associació d'Amics del Casc Antic.
- (2012) «Beatriz Guttmann, un compromís permanent amb Vilafamés i el seu Museu», *Casc Antic de Vilafamés, Butlletí informatiu*, núm. 5, Vilafamés: Associació d'Amics del Casc Antic.
- (2013) «El mateix dia que arribarem al poble, comprarem la nostra casa. Agustín de Celis, pintor, i Miranda D'Amico, escultora», *Casc Antic de Vilafamés, Butlletí informatiu*, núm. 6, Vilafamés: Associació d'Amics del Casc Antic.
- (2014) «Progreso, l'artista amb major arrelament social a Vilafamés», *Casc Antic de Vilafamés, Butlletí informatiu*, núm. 7, Vilafamés: Associació d'Amics del Casc Antic.
- ARRAIZ GARCÍA, Miguel, Jiménez Alcañiz, César y López Silgo, Luis (2006) *Rehabilitación de Centros Históricos: Estrategias de Segunda Generación*, Valencia: Editorial Archival.
- CREMADES RODEJA, Roger (2007) *Macrourbanitzacions i agressions al paisatge mediterrani*, Gandia: Riu Blanc.
- GAJA Y DÍAZ, Fernando (2001) *Intervenciones en los centros históricos de la Comunidad Valenciana*, Valencia: Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports–Universitat Politècnica de València.
- GARCÍA CUETOS, María Pilar (2012) *El patrimonio cultural: conceptos básicos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GARCÍA GARCÍA, María Jesús (2000) *La conservación de los inmuebles históricos a través de técnicas urbanísticas y rehabilitadoras*, Monografía 1 de *Revista de Urbanismo y Edificación*, Aranzadi.
- GUTTMANN, Beatriz (1995): *El museo de Vilafamés, un hecho insólito*, Castellón: Diputación de Castellón.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (2002) *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Ediciones Trea.
- LÓPEZ BRAVO, Carlos (1999) *El patrimonio cultural en el sistema de derechos fundamentales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- MUÑOZ BADÍA, Ricardo (1985) *El Maestrazgo, l'Alcalatén, Benifassar y otras comarcas: Rutas de montaña y costumbres*, Castellón: Imprenta Nicolau.
- NOGUÉ, Joan (ed.) (2007): *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- RABASSA I VAQUER, Carles i Díaz de Rábago Hernández, Carmen (1995) *Documents per a la història de Vilafamés*, València: Consell Valencià de Cultura.
- SARTHOU CARRERES, Carles (1989) *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón*, Barcelona: Confederación Española de Cajas de Ahorro.
- VVAA (1980): *Villafamés. Museo Popular de Arte Contemporáneo*, Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Alicante, Valencia y Castellón.
- VVAA (2003) «La recuperación de los centros históricos», *Ciudades*, núm. 13, Valladolid: Universidad de Valladolid.

Recibido el 17 del 8 de 2015

Aceptado el 9 del 1 de 2016

BIBLID [2530-1330 (2016): 21-31]



Pintura de José María Yturralde (*Estructura*, 1972), expuesta en la entrada al museo y en la sala 23.

MIS CUADROS PREFERIDOS

Itinerario iconográfico de una generación

MY FAVOURITE PAINTINGS

Iconographic Route of a Generation

Jaime Millás

Periodista, escritor y gestor cultural

Resumen El fundador del Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés, el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, fue líder ideológico en varios movimientos artísticos que surgieron durante el franquismo en España. En especial, destacó su intervención en la corriente Crónica de la Realidad, que unió la estética revisada de la pintura figurativa con el compromiso político del antifranquismo. La generación de jóvenes universitarios que crecieron con la revolución cultural de Mayo del 68, al visitar este museo encuentra el mundo iconográfico que acompañó aquella época. Es un universo de imágenes que va desde el desgarramiento humano de Genovés al onirismo mediterráneo de Joan Miró, sin olvidar la revisión del arte que realiza Equipo Realidad, la geometría óptica de Yturralde y Javier Calvo, y el arte cinético de Eusebio Sempere. A estos visitantes también les produce admiración el trabajo de los artistas del exilio español: Renau, Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz y Manuel Viola, entre otros.

Palabras clave Aguilera Cerni, Crónica de la Realidad, exilio español, Equipo Crónica, Josep Renau.

Abstract Art critic Vicente Aguilera Cerni (founder of Vilafamés' Museum of Contemporary Art), was the ideological leader in several artistic movements that arose during the years of the Franco regime in Spain. Especially remarkable was his involvement in the «Crónica de la Realidad» movement, that combined the revised aesthetics on figurative painting with the political commitment against Franco.

The generation of university students that grew up with the cultural revolution of May 1968 find by visiting this museum the iconographic universe that came along during that period. It's a universe of images that encompasses material from Genoves' human anguish to Joan Miro's mediterranean onirism, along with Equipo Crónica and Equipo Realidad's fresh reading of Art history, Yturralde and Javier Calvo's optical geometry and Eusebio Sempere's kinetic art. These visitors will also feel admiration towards the work of Spanish exiled artists such as Josep Renau, Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz and Manuel Viola among others.

Keywords Aguilera Cerni, Crónica de la Realidad, Equipo Crónica, Josep Renau, Spanish Exile.

Cada museo ofrece maneras distintas de ser visitado. La primera gran diferencia que se puede establecer a la hora de elegir esa mirada social, corresponde al espacio cultural que representa un museo clásico, que conserva y muestra arte elaborado en un tiempo pasado por actores que ya no viven, y un museo de arte contemporáneo cuya obra puede ser sustituida o modificada, en la medida que sus creadores todavía viven y sus creaciones están circulando también por el mercado de las galerías, los coleccionistas y las instituciones que ayudan a crear colección y memoria cultural. El primero, el museo de arte histórico, de arte que ya es historia y que ya no puede cambiar, tiene la imposibilidad de modificar sus fondos, todo lo más puede completarlos con subastas que promueven los herederos o puede intercambiar piezas con otras entidades dispuestas a favorecer que el arte sea un bien público de disfrute general para la sociedad. El segundo tipo de museo, por el contrario, está abierto de manera permanente a cambios e incorporaciones, es un cuerpo vivo, con secciones todavía por construir, con nuevas obras que mostrar, todo lo contrario de un cementerio o un mausoleo iconográfico.

El Museo de Vilafamés nació de acuerdo al sueño cultural que tuvo su visionario fundador, Vicente Aguilera Cerni. Era materia artística con fecha de renovación, y no de caducidad. Era un recinto abierto, una colección en permanente ebullición, porque todos los nombres de artistas y creadores que acudieron entusiasmados a la llamada de colaboración estaban vivos, y bien vivos. Incluso se mostraban dispuestos a dar la batalla cultural por la libertad y el cambio en un entorno político y social, el del último franquismo, que permanecía a la espera de la agonía de Franco y su entramado dictatorial. Eran artistas inmersos en la presión de un pueblo, unos partidos y unos sindicatos que no soportaban más vivir al margen de Europa y el parlamentarismo democrático.

Es cierto que el MACVAC (Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni) en los años de su inauguración y posteriores ampliaciones, mantuvo en activo esa vocación de materia cultural viva. Pero con el paso del tiempo, por las dificultades administrativas de disponer de presupuestos adecuados y las inevitables desapariciones de su director fundador y de numerosos artistas que intervinieron en el desarrollo del proyecto, el museo ha ido adquiriendo, a pesar de su promesa fundacional, el carácter de museo histórico, representativo de tendencias y movimientos estéticos, que precisamente ahora ya no están en la primera línea del mercado del arte.

También ahora es histórico el contenido que ofrece al visitante el Museo de Arte Abstracto de Cuenca desde hace años, por citar otro ejemplo de la época, porque la ruptura estética de Fernando Zóbel y sus amigos pintores de la misma generación forman parte de una historia cultural que abrió un futuro innovador a determinados sectores de la cultura española, agrupados en manifiestos, grupos y plataformas. Esas vanguardias en la actualidad ya no son oferta de intercambio. Asimismo otras experiencias artísticas descentralizadas, apoyadas en las administraciones locales de Ayuntamientos y Diputaciones, que surgieron en Ibiza y Huesca, hoy son objeto de análisis, de exposiciones conmemorativas, pero ya carecen de la oportunidad estimulante con que abrieron sus puertas.

Aguilera Cerni, en sus escritos, describió la novedad museística de Vilafamés en estos términos: «Su fórmula funcional concede a los artistas una intervención decisiva en cuanto a las obras que han de representarles y en cuanto a su eventual renovación». Sus palabras, al inicio del MACVAC, reivindicaron como objeto de museo una cultura contemporánea que todavía se estaba conformando: «Se trata de evitar la caída en el museo-sepulcro y los enormes desembolsos para la compra de sus



Vilafamés ha dedicado una calle al creador del MACVAC.

fondos, evitando también la marginación de los artistas en cuanto a las obras que han de representarles». Y como valor añadido, situó la posibilidad de incidir socialmente en una comunidad rural empobrecida al crear nuevas oportunidades de trabajo para rehabilitar su centro histórico, para atender turísticamente a los nuevos visitantes. Aguilera opinaba que los museos se habían creado una mala imagen: «Hoy son frecuentemente vistos como congelados panteones de la cultura artística, como “oficialización” de lo que, en el caso del arte contemporáneo, debería reflejar de algún modo el dinamismo de la vida circundante» (1976: 111-113).

Estas reflexiones «evocadas cuatro décadas después» suenan también a texto con sabor histórico, porque en el campo de la museología

aquellas pretensiones fundacionales han cambiado tanto como la revolución cultural en la que comenzamos a estar inmersos en la actualidad, fruto del desarrollo de la informática y las nuevas tecnologías digitales. Si en su momento el proyecto de Aguilera Cerni fue rompedor por considerar diferente la relación del artista y su obra con el contenedor cultural, hoy incluso podría funcionar un museo sin obras de arte, con un programa teórico vinculado al patrimonio inmaterial de las ideas que explique parcelas de la cultura cotidiana, la historia y la creación artística de un espacio concreto. Es el proyecto que desarrolló en el MuVIM de Valencia el profesor Román de la Calle durante seis años, que queda explicado de manera atractiva y eficaz en un libro editado por la Universitat de València en 2015. El diseño

de exposiciones se nutría de obras cedidas por otras instituciones museísticas, y lo que aportaba el equipo gestor del museo era una nueva mirada cultural y estética sobre esa producción artística perteneciente a fondos ajenos. Y si estiramos un poco más esta descripción histórica de la museografía es evidente que ya estamos visitando colecciones artísticas de primera línea por canales virtuales sin movernos de casa y en unas condiciones de confortabilidad y visibilidad en ocasiones muchos más eficaces que las que nos ofrecen las instalaciones museísticas.

Pero el hecho de que con el paso del tiempo, las propuestas culturales que un día fueron palpitante actualidad pasen al bagaje de la memoria cultural, no quita que los visitantes de museos sigamos mostrando interés hoy por vivir en directo la experiencia de contemplar el cuadro, la escultura, la instalación que vimos en una revista, que descubrimos en la lectura de un libro ilustrado, y por ello, desde entonces, forma parte de nuestra identidad plástica. En cierto modo somos los libros que nos gustan, los títulos que integran nuestra biblioteca, y en el campo de las imágenes somos los cuadros que nos acompañan en la vida, y que a menudo queremos volver a visitar. Siempre quedan grabadas en nuestra memoria esas composiciones plásticas que al verlas nos permiten reconocernos colectiva e individualmente. Eso me sucede a menudo cuando regreso a las salas del Palacio del Bayle y confirmo que la estética de Genovés, las perspectivas imposibles de Yturralde, los exvotos de Alcaín, conformaron mi gusto estético, mis imágenes preferidas, mis placeres visuales cuando andaba buscando referentes estéticos al comenzar mis años profesionales de periodista.

Formo parte de una generación de jóvenes airados, hijos de la burguesía que apoyó el franquismo, que estudiamos en la Universitat de València en los años en que obreros y universitarios removieron los cimientos de Francia para reivindicar la revolución cultural

del Mayo del 68. Cultura y política iban de la mano, y mientras tanto las influencias del informalismo, del pop y la cultura de masas, del realismo revisado, acercaban la obra artística a contenidos y técnicas ajenos antes al mundo de la creación plástica.

Durante mucho tiempo un imponente acrílico de Sanleón monopolizaba, en grises, negros y blancos, el campo visual de la recepción del museo. Un estallido de expresión plástica marcaba los límites de un paisaje quimérico. Representaba a una generación joven, en relación con los contemporáneos de Vicente Aguilera, afincada en Valencia, en sus instituciones y espacios artísticos, los pintores de los ochenta que enterraron la Crónica de la Realidad impulsada por el fundador del museo de Vilafamés. Era una manera elegante de dar entrada a nuevas perspectivas estéticas, aunque los «realistas» fueran y son uno de los platos fuertes del fondo museístico creado por su mentor.

Pues bien, el impulso que ha supuesto en el MACVAC la llegada de una nueva directora artística también ha marcado una renovación en esa marca iconográfica de presentación. El espacio de Sanleón ha sido sustituido por una contundente estructura pictórica de perspectivas imposibles elaborada por José María Yturralde en 1972. Este gran cuadro de dos por dos metros se mostraba hasta entonces en una pequeña sala del primer piso, entre las cortas escaleras que trasladan al visitante de uno a otro recinto en el laberinto de espacios que construyeron en el siglo xv los propietarios del palacio. Antes de entrar en el pequeño salón donde antes estaba la pintura, Yturralde prácticamente ya me había hechizado con su poderoso color rojo, con la seducción intelectual de invitarme al juego de los puntos de fuga que tiene la composición, enredo que nunca, en cuarenta años, he conseguido resolver.

Es magia, al mismo tiempo que certeza racional, la energía que ofrece el mundo de



Lienzo de José Pérez Sanleón (S. T, 1986).

la geometría y de sus efectos ópticos sobre el ojo humano. Cuando la contemplamos desarrollada en esculturas, láminas, cuadros y murales, nos acerca a las sensaciones de lo ya conocido, porque nuestra vida cotidiana está llena de formas que nos ayudan a describir y definir objetos, espacios, distancias y magnitudes. Pero, claro, los artistas -para eso existen- siempre buscan el lado oculto de la realidad, lo inexplicable de lo aparentemente convencional. Y con sus quimeras nos arrastran al terreno de la inseguridad, pues no acabamos de describir lo que nos están mostrando.

Las imágenes de Yturralde creadas en los setenta gozan siempre de una poderosa fuerza cromática y una especial atracción para disfrutar con lo inexplicable. En ese campo visual se sitúan asimismo otros artistas del catálogo del museo, pues fue una tendencia que en la capital del Turia gozó de numerosos adeptos. Los biombos de Javier Calvo pintados a dos caras con tintas planas tam-

bién me producen la perplejidad de un mundo de colores muy atractivos, adecuadamente seleccionados, inmerso en unas formas geométricas que inducen a un ejercicio intelectual difícil de resolver. Además, en el caso de la propuesta de Javier Calvo, llamada itinerarios geométricos, el pintor invitaba al observador a seguir construyendo el cuadro más allá de los límites materiales del lienzo. Luego de esa década entró en el mundo de una figuración intimista, relacionada a veces con el mundo de la moda, realizando una evolución compartida con otros defensores de los postulados geométricos como es la trayectoria de Joaquín Michavila.

Aunque este último gran pintor está representado en el MACVAC por una pieza posterior al racionalismo geométrico, perteneciente a los trabajos con los que recuperó el paisaje de La Albufera de Valencia y los misterios ocultos en el mundo de la naturaleza, todavía mantengo grabados en mi memoria los cuadros de composiciones imposibles donde el cóncavo y el

convexo, o la quimera neoconstructivista creada por diferentes planchas superpuestas unas sobre otras, ofrecían una plasticidad alejada de la iconografía social y política que muchos reclamaban al arte español en aquel tiempo de tránsito de la dictadura a la democracia. El acrílico *Alquería de la marjal*, que representa a Michavila en las salas del Bayle, no deja de aludir, sin embargo, a un mundo de representación geométrica, al intentar descubrirnos las ciénagas del lago valenciano mediante un perfil cromático en el que nueve de diez partes permanecen ocultas bajo las aguas. Esta misma estructura espacial la repetirá cuadro tras cuadro.

Recuerdo que esta transformación realista al tiempo que abstracta del paisajismo, Michavila me la explicaba con el corazón en la mano.

El constructivismo me producía un placer más intelectual. Los cuadros me salían infalibles. Ahora en esta etapa me lanzo al lienzo a cuerpo limpio, y el primer sorprendido de los resultados soy yo. El lenguaje cromático tiene valor en sí mismo. Existen menos referencias a elementos visuales.

También le sorprendía la ausencia de este atractivo paisaje en los grandes pintores del XIX.

Es sorprendente, pero la Albufera les pasó desapercibida a Sorolla, Benlliure, Pinazo y otros tantos pintores valencianos de primera fila. Tal vez influyó el mito de las fiebres tercianas que pesó sobre el lago para que tuvieran horror de ir a pintar. Al margen de los pintores domingueros nadie se ha preocupado por el lago (Millás, 1985).

La nómina de creadores de esta tendencia cuenta con una enumeración larga y extensa



Pintura geométrica de Javier Calvo desarrollada sobre un biombo (*Obra abierta a dos caras*, 1973).



Pieza de Eusebio Sempere (*Reflejos*, 1978) al fondo de la sala 23. Se aprecian también en el lateral las obras de Le Parc (*Modulación 699*, 1985) y Agustín de Celis (*El mito*, 1971), así como las esculturas (de la más próxima a la más alejada) de Lorenzo Frechilla (*Columna*, 1983), Ugarte de Zubiarraín (*Noray*, 1970), Amador Rodríguez (*Pirámide dentro de un disco*, 1972) y Diesco (*Núcleo cúbico*, 1976).

en las paredes del museo, que dejo aparcada en el relato de este artículo. Pero antes de subrayar otros cuadros preferidos pertenecientes a estéticas diferentes, quiero señalar el mundo geométrico, y creador de movimientos, del alicantino Eusebio Sempere, que preside una de las salas más grandes del contenedor vilafamesino. Una estructura en hierro llamada *Reflejos* ejemplifica como se pueden crear efectos ópticos en tres dimensiones con dos o tres planos superpuestos, en paralelo e iluminados por luces adecuadamente situadas. Su arte cinético, como buen artista forjado en la artesanía juguetera, tuvo aplicaciones hasta para decorados de estudios de televisión y ornamentaciones de arquitectura urbana. Es uno de los grandes creadores del siglo xx en nuestro país, con presencia notable en el merecido museo alicantino de La Asegurada, que lleva por fortuna su nombre y mantiene vivo su extenso legado artístico. Vilafamés

es el otro eslabón de la cadena que mantiene viva su memoria.

Mi itinerario subjetivo quiere fijar la atención ahora en los dignos representantes que el realismo pop, con carácter alternativo a la estética esencial generada por los gestores del movimiento Antes del Arte (uno de sus promotores fue también Vicente Aguilera), tuvo en la gran pintura de la *Crónica de la Realidad*, o en los firmantes del manifiesto a favor de una Estampa Popular. Eran nuevos caminos desarrollados por unos creadores que vinculaban su trabajo artístico con un compromiso político de izquierdas. No hacían panfletismo, creaban con plena libertad, pero siempre recreaban desde un punto de vista crítico la historia de la pintura y de los nuevos lenguajes de los medios de masas. Asumían sugerencias de los nuevos diseñadores del mundo de la publicidad y del consumo para acercar su pintura al pulso social de la calle.

El nombre del Equipo Crónica está representado por la pieza *Cristales rotos* de 1974, un rompecabezas en el que restos de la gran pintura española del XVII y XVIII se entrecruzan con fragmentos de pintura contemporánea. Rafael Solbes y Manolo Valdés se emplearon a fondo recreando desde la ironía, entendida como pauta estética, los grandes ídolos iconográficos de Velázquez y sus coetáneos. La creación artística en cierto modo se había colectivizado, no sólo al firmar manifiestos y propuestas de nuevos movimientos artísticos, sino también al asumir como nombre profesional uno que eludiera las individualidades en favor del trabajo en equipo. Este cuadro que podemos disfrutar en el MACVAC ya aparece reseñado en un catálogo diseñado por Alberto Corazón (Equipo Crónica, 1975) con motivo de la antológica que Solbes y Valdés ofrecieron en Sevilla en abril de 1975. El libro está pensado en clave popular, con presencia de un papel de estraza color marrón, como si hubiera sido usado para envolver obras de arte, siguiendo la moda de acercar el arte a los usos cotidianos e industriales.

La denominación Crónica de la Realidad se había acuñado diez años antes en Valencia por Aguilera Cerni, para designar una corriente de artistas cuyo empeño consistía en consolidar una alternativa española a la llamada nueva figuración y al pop art norteamericano. Este movimiento asume la iconografía de la cultura de masas para extraer tipos y modelos axiológicos. Parte de los hechos cotidianos, y en una siguiente fase del proceso creativo elabora un sistema de imágenes con el que el observador puede sentirse identificado al tiempo que apresado en la transformación de esta iconografía de masas. Equipo Crónica alcanzó un gran reconocimiento nacional e internacional. Manuel Valdés en su carrera individual tras la muerte de Rafael Solbes también está representado en la colección con el cuadro *La torre Eiffel* (1980) de la serie La lluvia.

En la misma tendencia se alineaban otras formaciones y nombres cuyo desarrollo posterior ha permitido su reconocimiento por parte del mercado de arte, situación que no gozaron entonces. Estoy hablando, en este supuesto, de las propuestas de Jorge Ballester y Joan Cardells, que bajo el paraguas compartido de Equipo Realidad han dejado un mundo iconográfico de gran potencia para el observador de nuestro tiempo. *Retrato de un personaje ausente con fondo azul* es el título del inquietante lienzo que les representa en las paredes del Palacio del Bayle perteneciente a su serie Hogar dulce hogar. Constituye una pieza que el especialista Javier Lacruz (2006: 155, 297) ha catalogado con el código P70 en una antología prácticamente definitiva de toda la producción que los dos valencianos elaboraron entre 1966 y 1976, antes de disolverse para emprender caminos individuales. La composición ofrece una demoledora visión del confort al que aspiraba la clase media española por medio de sillones de skay y plantas de plástico. Ballester y Cardells construyeron con esta serie una iconografía que ejercía el papel de contrapropaganda de los mensajes cotidianos sobre los cómodos y modernos tresillos que estaban entrando en los hogares españoles.

Esta demoledora ironía aplicada al aparente realismo de imágenes tomadas de la publicidad, periódicos, libros y revistas, los Realidad la llevaron hasta sus últimas consecuencias en la serie Hazañas Bélicas o Cuadros de Historia, que tuve oportunidad de compartir en la inauguración de la Sala Vinçon de Barcelona (Millás, 1975; 1977), transformada para aquel evento en un recinto absolutamente gris, en el que hasta unas palmeras decorativas de plástico fueron pintadas de gris. Sólo faltó que aparecieran los grises a la puerta de la galería del Paseo de Gracia pidiendo los carnets por formar parte de una reunión no autorizada. Partir del ma-



Pintura de Isabel Villar, *Mujer embarazada en campo verde* (1969).

terial fotográfico que había ilustrado el texto oficial de la guerra civil española del 36 no era tarea fácil, cuando las coordenadas plásticas en las que trabajaba el Equipo Realidad perseguían una aparente fidelidad realista y no la recreación pictórica. ¿Qué diferencia existía entre ver la foto del coronel Rojo con el doctor Negrín tomada en septiembre de 1937 y el cuadro del Equipo Realidad fechado en 1975? ¿Actuaba de mera copia de este documento gráfico o conseguía que el espectador lo sacara de su contexto? ¿Incitaba al espectador a realizar una nueva visión de la anécdota histórica que transmitía la fotografía? ¿Qué aportaba de mensaje nuevo o qué confirmaba la versión de Ballester y Cardells, más allá de su intención de desmitificar y revisar nuestra historia iconográfica contada por la prensa de los vencedores? Numerosas

preguntas que siguen provocando el trabajo de Ballester y Cardells.

Otro colectivo que surgió de la misma cantera valenciana forma parte del itinerario iconográfico que propongo en este artículo, porque sus posteriores trayectorias en solitario siguieron siendo brillantes y de marcada aceptación social. Son nombres que suscribieron infinidad de imágenes publicadas en folletos, cubiertas de discos, libros, portadas de revistas, carteles etcétera. El universo de Artur Heras en los últimos tiempos me persigue pues a menudo su cuadro lúdico *Dos caps, quatre cossos*, elaborado en 1999, es objeto de mi renovada curiosidad al tenerlo enfrente durante horas cuando celebramos sesión de trabajo la Junta Rectora del MACVAC en la sala donde se expone. Maduré estéticamente con sus propuestas, al igual que con las innu-



Fotografía esférica con las obras de Antoni Miró (*Kasparov, escacs i personatge*, 1988) Anzo (*Aislamiento 11*, 1967), Rafael Armengol (*Don Ángel*, 1972), Artur Heras (*Dos cares, quatre cossos*, 1999), Amat Bellés (*Lucrecia Borja*, 1987), Aurora Valero (*Mujeres mito*, 1990), Salvador Montesa (*El sueño rosa de una niña pobre de un país que fue el mío*, s.d.) y Eduardo Úrculo (*Mediterráneo*, 1973). Fotografía: Antonio Pradas.

merables imágenes que nos ofrece la intensa producción de Manolo Boix. Está representado por el lienzo *Mirar la mar* (1984) en el que el rostro humano se balancea frente a un paisaje que comienza a agrietarse. Gracias a sus manos de pintor y dibujante todo el patrimonio cultural valenciano ha sido encumbrado a la categoría de obra de arte. La representación plástica que a menudo nos ofrece de nuestra identidad colectiva produce un gran placer. Se ha ganado a pulso la consideración de clásico y de humanista del siglo XXI. El tercer ego de este colectivo procedente de la Crónica de la Realidad se llama Rafael Armengol, que en el museo mantiene expuesto un lienzo muy cercano a su marca realista y crítica de origen: se llama *Don Ángel* (1972), y podría tratarse de una arena del ultra Blas Piñar acompañado por una corte celestial de ángeles y decenas de súbditos como público paciente.

En la misma sala podemos encontrar el mundo pop de Antoni Miró, proyectado en esta ocasión por medio de una composición de realismo colorista que da movimiento a las jugadas de ajedrez del imbatible Kasparov,

ayudado por una figura onírica perteneciente al universo de Joan Miró. Y precisamente quiero fijar también mi atención en este genio catalán, porque si realizamos una encuesta entre las gentes que empujamos una sociedad para que la dictadura franquista tuviera su fin, para conocer qué cuadro consideramos que mejor representa los deseos de aquella sociedad, tal vez llegaríamos a una conclusión diferente de la que habitualmente se ofrece, que es el Guernica de Picasso y el conjunto de la iconografía que rodea al revolucionario Che Guevara. Los mediterráneos tenemos una visión menos trascendente de la vida, pues el colorido, los sueños y el lado oscuro de la existencia suelen primar sobre el racionalismo, la tragedia y el orden geométrico. Precisamente el surrealismo onírico que prima en las creaciones de Joan Miró me sugiere y me sigue arrastrando al reconocimiento de la cultura y el paisaje de mi país.

Miró ha sido un emblema estético, una bandera iconográfica de infinidad de manifestaciones e iniciativas colectivas, su pintura y su escultura son capaces de congregarse volun-



El realismo poético de Juan Genovés (*Secuencia 41*, 1998, detalle). Fotografía: Antonio Pradas.

tades de todo tipo. Probablemente porque con su antiintelectualismo y un arte proclive a la felicidad y a la alegría concitaba muchas sensibilidades. Los espacios que mejor conservan su patrimonio se encuentran ubicados en dos ciudades mediterráneas, Barcelona y Palma de Mallorca. Y en especial en esta última, al contemplar su taller y la sala de trabajos de cerámica situados sobre Cala Major, el visitante pierde su mirada en el cielo y el mar de la bahía de Palma para hilvanar la significación de los sueños que siempre propuso en sus obras. La litografía *Golafre* (1980), pieza que el visitante puede contemplar en Vilafamés, es todo un testimonio del reconocimiento que le despertó la apertura de este museo ajeno a una red institucional y centralista.

Creo que en esa encuesta sociológica planteada a mi generación también existiría consenso sobre la significación de la pintura de Juan Genovés, otro creador realista evolu-

cionado, que ha sabido ejercer de poeta pictórico de las pulsiones generales del pueblo español. Su presencia en el MACVAC remite a la angustia de una colectividad integrada por individuos con destino incierto. Recuerdo las imágenes que Aguilera Cerni describió en 1968 para explicar el magnetismo que el realismo de Genovés producía en los jóvenes y en la crítica artística de la época:

Multitudes que huyen. Gestos de pavor e indefensión. Criaturas perseguidas, acosadas, prisioneras, aniquiladas. Hormigueros humanos sobre los que se proyecta la sombra de los aviones crecientemente amenazadores. Víctimas abandonadas en la muerte, ese último límite del aislamiento. Repentinos vacíos donde la imagen humana ha desaparecido sin dejar huella (1969: 198).

No conozco otro museo que tenga una capilla incorporada a sus salas de visita. En esto, como en otros hechos, el Museo de

Vilafamés resulta diferente. En el recinto decorado por la imaginería de Alfredo Alcáin ya no se practica el culto religioso de la que fue primera inquilina y propietaria del Palau del Bayle, la virtuosa Doña Victoria Gavaldá Zorita y Orfanell. Lo que se practica es el culto a lo que se llamó en tiempos de la transición española iconografía del celtiberia show. Los periodistas Luis Carandell y Manuel Vázquez Montalbán ejercieron durante años el papel de brillantes cronistas de una España profunda poniendo al descubierto lo sub, lo camp y lo celtibérico, es decir, todos aquellos comportamientos de nuestro país que permanecían anclados en la involución y el aislamiento cultural. La contemplación del altar, sus imágenes y exvotos, produce al visitante de mi generación una sonrisa de complicidad, de auténtica parodia de lo que representa devoción y respeto al más allá.

Esa complicidad transgresora se despierta también ante el mundo sensual del pop erótico que practica Eduardo Úrculo en un acrílico de colores planos y suaves, animado por pechos que hacen el papel de almohadones, o ante la contundencia plástica del cuadro *Huevo sobre negro* de Andrés Cillero, una composición tan evidente que el observador no sabe si alejarse para empezar a mirarla poco a poco. Otro acrílico firmado por Ángel González Doreste presenta el fracaso masculino ante la pasión desmedida de una candidata a Marilyn Monroe.

No sé si en el caso de los pintores naif, auténticos magos de la vida cotidiana, encontraría el consenso generacional al que apelo a lo largo y ancho de estas líneas informativas. Pero se me van los ojos tras sus composiciones, sus colores y sus historias. No puedo remediarlo. Tal vez sea la sorpresa de recrear un mundo en miniatura. Las pinturas de los hermanos gemelos Óscar y Juan Borrás Ausias están presentes en los muros del museo por méritos ganados a pulso. En

el caso del primero, el óleo *Costa Blanca ecológica* es la representación de una Arcadia feliz, mundo que en el caso de Juan se sitúa en un paisaje de ultramar con cebras. El relato pictórico que María Dolores Casanova nos ofrece en el lienzo *Historia de Inglaterra* constituye un prodigio de elocuencia verbal. No se podían visualizar más anécdotas de la vida de la creadora en menos espacio físico. El óleo *Mujer embarazada en un campo verde* (1969) de Isabel Villar es eso y mucho más: el acercamiento a un pequeño mundo de soledad y placidez. Nada trágico puede suceder en el espacio natural que recrea el cuadro.

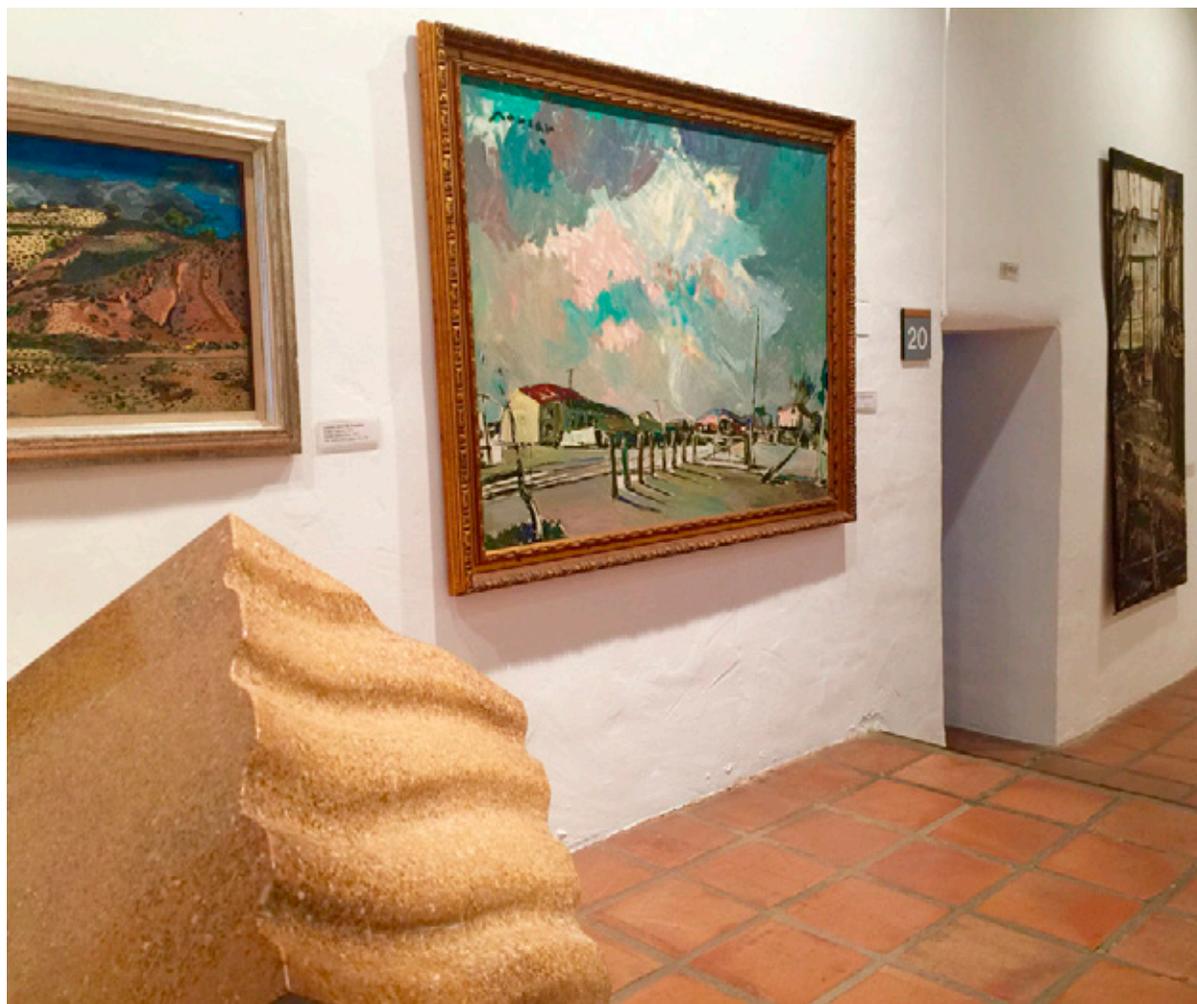
Tampoco sé si correspondería a un acuerdo generacional mi selección de algunos paisajistas del fondo del MACVAC. Pero crecí rodeado de paisajes y bodegones en el ámbito doméstico, incluso soñé con viajar a paisajes exóticos que me mostraban las láminas de almanaques antiguos. De modo que mi reconocimiento a los pinceles que intentan atrapar la luz de la tierra, de los árboles y plantas, de las montañas y ríos es una constante en mis visitas a museos. En el *Paisaje mediterráneo* (1959) de Francisco Lozano se vislumbra el mar y las dunas que captaron toda su atención en los últimos años de pintura al natural, bajo el sol, acompañado por el rumor de las olas del parque de La Albufera. *Las dunas de El Saler* precisamente es el cuadro que tiene colgado Progreso (Juan Daniel Domínguez). La tierra de Castellón tiene un paisajista que transmite como nadie el drama de lo urbano insertado en el mundo de la naturaleza. Me refiero a Juan Bautista Porcar Ripollés. Vicente Aguilera le dedicó una monografía, que significó el reconocimiento definitivo de este gran pintor que no tuvo fácil ser aceptado por el mercado del arte (Aguilera, 1973). Para el fundador del MACVAC este pintor castellonense, influido por sus descubrimientos arqueológicos de

las pinturas rupestres, trastoca la perspectiva convencional del paisaje con el desarrollo espacial de una esfericidad apenas perceptible, marcada por elementos oblicuos: «El paisaje deja de ser estructuralmente una convergencia en la lejanía para convertirse en una expansión, en un proceso abierto y móvil dirigido por la inserción de elementos inclinados».

Crecimos intuyendo –porque en el círculo familiar nadie quería hablar del pasado– que antes del caos bélico había existido una intensa actividad política y cultural en nuestro país marcada por la libertad de creación, que acabó siendo aniquilada a manos de los golpistas de Franco que implantaron un orden muy rancio y la adhesión al nacionalcatolicismo.

Por esta razón, toda actividad pictórica que se relacionara con los artistas republicanos y con creadores del forzado exilio empezó a tener a partir de los años setenta un interés increíble. Recuerdo que la llegada a España del artista Josep Renau¹ desde Berlín oriental en el verano de 1976, «Yo no he regresado a España, he venido. No soy un exiliado político que desea instalarse de nuevo en su nación de origen. He querido venir a España, no regresar», me confesó en un encuentro en Morella (Millás, 1976), creó una enorme

¹ La biografía más completa del artista republicano se puede encontrar en *Renau*, de Fernando Bellón, editada por Institució Alfons el Magnànim en Valencia, 2008.



Paisaje de Juan Bautista Porcar (*Les estaques*, 1973) entre las obras de Francisco Lozano (*Paisaje mediterráneo*, 1959) y Juan de Ribera Berenguer (*El ventanal abierto de mi estudio*, 1992) con la escultura de Miranda d'Amico (*Mediterráneo*, 1978) en primer plano.



Maternidad (1935), bronce de Alberto Sánchez. Fotografía: Antonio Pradas.

expectativa cultural. Él fue quien había organizado, como director general de Bellas Artes, el traslado de Madrid a Valencia de toda la colección del Museo del Prado para que no la destruyeran los bombardeos franquistas (Renau, 1980). Pues bien, su obra está representada en Vilafamés con las fotocomposiciones *Historia natural del siglo XX* y *Mamita Yunai* de 1975 después de atender la invitación de Aguilera a formar parte de la colección pese a la alergia cultural que le producían los museos:

Soy un artista y como artista soy un artesano. Todo lo demás son aspiraciones de grandeza. Mi vida artística no tiene límites. El arte o es vida o no es nada. En la obra de arte, por encima de sus formas y contenidos, está la función social que cumple. Por esto siempre odié los museos y parques zoológicos. Son cementerios que sacan a los cuadros y a los animales de su medio natural.

La producción artística de su esposa Manuela Ballester se encuentra ampliamente representada en los fondos del museo con catorce piezas producidas entre 1974 y 1977 (murió en Berlín en 1994). También su cuñado Tónico Ballester, padre de Jorge Ballester, depositó en Vilafamés



La mujer dormida (1975), aguafuerte de Manuela Ballester.

siete obras que representan los estilos y las formas que aquella generación aprendió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos durante los años veinte del siglo pasado.

Este grupo de artistas e intelectuales acoge en Vilafamés nombres tan reconocidos como los de Manuel Ángeles Ortiz, José Caballero, Juan Borrás Casanova (padre de los gemelos Borrás) y Ricardo Bastid Peris. Los compromisos con el teatro de García Lorca, la Alianza de Intelectuales Antifascistas y la generación del 27 se entrecruzan entre unos y otros, y en su conjunto ofrecen páginas memorables del gran arte español. Los tres óleos de Bastid pintados entre 1953 y 1955 en España, meses antes de compartir celda con el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, aluden a la angustia vital de los que optaron inicialmente por el exilio interior a la espera de que la dictadura durara pocos años. El expresionismo de Caballero recogido

en el lienzo *Espacio y círculo* (1972) conecta perfectamente con una manera de pintar frecuente entre los más jóvenes del momento.

La trayectoria artística de Salvador Soria, otro joven artista republicano que acabó en campos de concentración en Francia, recibió una marcada influencia del fundador del museo de Vilafamés y otros pintores informalistas y realistas que conoció al tener la oportunidad de regresar a España en 1953. La pieza que le representa *Madera, espacio, hierro y verde-2* (1987) es un elocuente ejemplo del informalismo matérico en el que ejerció de auténtico maestro.

El arte de Rafael Pérez Contel también apoyó la causa antifascista, aplicado a tareas de maquetación e ilustración de la revista *Nueva Cultura* que dirigió Renau. En Vilafamés podemos contemplar un bronce de medianas dimensiones. Escultura en bronce es asimismo el material de la aportación que el in-

menso Alberto Sánchez realizó al MACVAC, poco antes de morir en Moscú en 1962. Su nombre compartió protagonismo con Picasso en el Pabellón Español de París. Se trata de la pieza *Maternidad*, una de las referencias visuales más notables que se conservan en el fondo del Palacio del Bayle. Alberto –su nombre artístico definitivo–, fue enviado a Rusia por el gobierno de la República como profesor de dibujo de los niños españoles exiliados y ya nunca más regresó. Otro exiliado en París que pudo regresar pronto, el pintor Manuel Viola, firma consagrada del arte abstracto español agrupado en el movimiento de El Paso, cuelga en Vilafamés un emotivo óleo *Fulgor* (1973), representativo de sus juegos cromáticos de luz e intenso color que tienen su origen cósmico en el centro del lienzo.

No deseo concluir este itinerario subjetivo por las salas del museo sin citar unos ejemplos sueltos que no sé cómo engarzar al relato general que he establecido para este artículo. Se trata de preferencias personales que tal vez no necesitan más justificación. La serie homenaje dedicada a Picasso, imagen que está integrada en un jardín recreado por el santanderino Eduardo Sanz, buen amigo y colaborador de Aguilera Cerni, me gusta de manera muy especial, pues fue un artista que tuvo la mirada siempre abierta a una evolución estética. Del mismo modo que el arte del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, síntesis de lo que representó el cubismo, el expresionismo y las referencias indígenas en los grandes muralistas de Latinoamérica, me complace enormemente poder verlo en Vilafamés.

Y una puntualización para el lector que desee transformarse en futuro visitante del Museo de Vilafamés. Las obras aquí citadas corresponden sobre todo a los fondos mostrados al público en la primera etapa del museo. Por el carácter abierto de la relación contractual que el museo mantiene con los artistas alguna de las obras citadas puede que

ahora ya no esté colgada, bien porque haya sido retirada por sus autores o bien porque ha pasado al almacén para dejar espacio a fondos que antes no se habían podido mostrar. Cabe también que haya cambiado su ubicación a causa de la remodelación de espacios que está llevando a cabo la nueva dirección artística. En cualquier caso, creo que este artículo sirve como relato informativo de los movimientos artísticos españoles que mejor están representados en esta importante colección cuando el arte se inspiraba en la política.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente (1969) *El arte impugnado*, Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo.
 — (1973) *Porcar*, Valencia: Fernando Torres Editor.
 — (1976) *Arte y compromiso histórico (Sobre el caso español)*, Valencia: Fernando Torres Editor.
 BELLÓN PÉREZ, Fernando (2008) *Renau*, València: Institutió Alfons el Magnànim.
 CALLE, Román de la (2015) *Memoria y desmemoria del MuVIM. Política cultural, museo y patrimonio inmaterial*, València: Universitat de València.
 EQUIPO CRÓNICA (1975) Catálogo editado por el Centro de Arte M 11 de Sevilla con motivo de la exposición antológica del Equipo Crónica durante los meses de abril y mayo de 1975
 LACRUZ, Javier (2006) *Equipo Realidad (Jorge Ballester y Juan Cardells) 1966-1976*, Zaragoza: Mira Editores.
 MILLÁS, Jaime (1975) «Equipo Realidad: pintar la guerra civil», *Triunfo*, 8 mayo 1975.
 — (1976) «Josep Renau: Realizo continuos esfuerzos por unir el arte con la vida», *El País*, 15 julio 1976.
 — (1977) «Los Cuadros de Historia del Equipo Realidad», *Triunfo*, 5 febrero 1977.
 — (1985) «El pintor Joaquín Michavila refleja el deterioro ecológico de La Albufera», *El País*, 7 enero 1985.
 RENAU, Josep (1980) *Arte en peligro 1936-1939*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Recibido el 26 del 7 de 2015
 Aceptado el 3 del 1 de 2016
 BIBLID [2530-1330 (2016): 32-48]

AGUILERA CERNI - VILAFAMÉS O LA CONQUISTA DEL FUTURO

AGUILERA CERNI - VILAFAMÉS OR THE CONQUEST OF THE FUTURE

Mercedes Torres Aguilera-Cerni
*Doctora en Ciencias de la Información
por la Universidad Politécnica de Valencia*

Resumen Vicente Aguilera Cerni, crítico de arte, escritor y director del que fuera y aún es uno de los más originales proyectos museísticos en España y probablemente de Europa, encontró en la pequeña localidad castellanense de Vilafamés el marco perfecto para desarrollar el proyecto de su vida, estableciéndose así una relación simbiótica entre pueblo y Museo que ayudaría a ambos a conquistar un futuro, que el enamorado de las utopías que fue Aguilera Cerni supo vislumbrar pese a las dificultades de todo orden que encontraría el proyecto. Personaje comprometido y una de las figuras críticas más relevantes del panorama artístico del siglo xx, el fundador del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés, rebautizado después como Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni, encontraría en este hermoso rincón de la Plana Alta, el lugar definitivo en su vida personal y profesional. Un recorrido por la vida de Aguilera Cerni y por el lugar que amó y un recuerdo a los personajes que hicieron posible esa probabilidad improbable que es el Museo de Vilafamés.

Palabras clave Vicente Aguilera Cerni, museo, Vilafamés.

Abstract Vicente Aguilera Cerni, art critic, writer and director of which was and still is one of the most original museum projects in Spain and probably in Europe found in the small provincial town of Vilafamés the perfect framework to develop the project of his life. Thereby establishing a symbiotic relationship between town and museum that would help both conquer a future that Aguilera Cerni, a lover of utopias, was able to discern despite all types of difficulties that would face the project. A committed character and one of the most relevant critical figures in the artistic panorama of the 20th century, the founder of the popular Museum of Contemporary Art of Vilafamés, renamed later as Museum of Contemporary Art, Vicente Aguilera Cerni, found in this beautiful corner of the Plana Alta, the final station in his personal and professional life. A tour through Aguilera Cerni's life and the place he loved and a reminder of the persons that made it possible: the unlikely probability that is the Vilafamés Museum.

Keywords Vicente Aguilera Cerni, Museum, Vilafamés.

«Estamos contemplando ese milagro, de la naturaleza y de los hombres, se llama Vilafamés»¹. Estas palabras resumen la historia de un amor capaz de traspasar las dificultades, el tiempo, algunas incomprensiones e innumerables contratiempos de todo orden, económicos, prácticos, políticos y personales. Estas palabras no están dichas al azar sino que son fruto de un sentimiento profundo y hasta doloroso. Reflejan la pasión de un hombre, Vicente Aguilera Cerni, que supo desde el primer momento en que pisó las calles empedradas de aquel pequeño rincón del mundo que no debía abandonarlo jamás. Y así fue. A su muerte, en 2005, su familia no tuvo ninguna duda sobre el lugar dónde debía permanecer, ni siquiera se habló. Tenía que regresar a Vilafamés. Al Museo. Al patio con su querido y siempre fecundo limonero. Hay cosas sobre las que no cabe atisbo de duda.

Todos tenemos un lugar en el mundo. Ese descubrimiento muchas veces es tan importante como ver iluminados cualquiera de los prismas que nos conforman como personas: lo que nos apasiona y lo que aborrecemos, nuestros dones y los defectos oscuros que los demás ignoran, el primer recuerdo que atesoramos, el olor de nuestra madre. Las convicciones que nos animan. Aquello en lo que profundamente creemos. Y un día lo encontramos. El descubrimiento es casual a veces, nos topamos con él de camino a otro lugar. O lo encontramos tras años soñándolo. El caso es que inopinadamente un buen día casi todo el mundo puede decir que descubre ese sitio donde se siente la persona que realmente es y no un extraño. Un lugar donde siempre quieres regresar, con el que sueñas.

Una vez hubo un joven que devoraba libros y al que su vez devoraba un ansia a la que desde niño no supo poner nombre. Desde un pequeño mirador en la calle Castellón de Valencia, contemplaba la cercana Gran Vía mientras Clotilde, su madre, hija de una acomodada familia ceutí, administraba con poco tino el patrimonio

¹ Aguilera Cerni, sin fecha. *Un testimonio en el tiempo*. Fragmento de borrador del guion para un documental sobre Vilafamés conservado entre la documentación personal de Aguilera Cerni.



Con su madre Clotilde Cerni y su hermano José en 1923, cuando tenía 3 años.

familiar. Huérfano de padre –José, médico militar– desde los siete años, había cumplido los 15 cuando la Guerra Civil le estalló prácticamente en la cara. El joven moreno, de piel siempre pálida, delgado, contemplaría con los ojos bien abiertos desfilas por la calle Colón –cercana a su casa y al instituto Luis Vives donde estudió algún tiempo– a las Brigadas Internacionales. Algo se removió en su interior y con dieciséis años tomó la primera gran decisión de su vida, escaparse al frente. Aquella experiencia le cambiaría para siempre y le situaría ideológicamente en un lugar elegido desde el corazón –ese que gobernaría siempre en sus decisiones– lejos de la familia, cerca de lo que él consideró y consideraría de por vida la justicia con el hombre. Con veinte años ese terremoto que supuso para el adolescente la contienda fratricida española quedaría plasmada en un poemario fechado en el año 1941, tan descarnado como hermoso titulado *Historia y presagio* (Aguilera, 2010).



Vicente Aguilera Cerni en una imagen de 1941, año en que está fechado el poemario *Historia y presagio*.

Hacia tiempo que el joven sabía en qué creer pero aún no sabía quién era ni mucho menos cuál era su lugar en el mundo. La enfermedad, que también marcaría su vida, le impidió finalizar unos estudios universitarios que la guerra acabaría por invalidar y que, en cualquier caso, le quedaban pequeños. Escribía. De todo. Poesía, novela, ensayo, páginas y páginas que, en buena parte, no han visto la luz, que pudieron ser, pero no fueron el camino. La enfermedad no hizo sino aumentar esa voracidad lectora que, combinada con sus inquietudes sociales «las actividades que pretenden encontrar su fin en sí mismas, están en estado de culpa. Cierran los ojos para no ver su complicidad –es indiferente que sea activa o pasiva– con cosas como el terror, el asesinato, el hambre...» (Aguilera, 1987:74) acabaría por convertir su pluma en un arma certera de compromiso con su tiempo, con el ser humano. El arte –«hija de la vida» (Aguilera, 1987:75) y «pulsación del hombre» (Blasco, 2011:108),

como la llamaría él– ya estaba a la vuelta del camino, oculta en un recodo del mapa de su vida. El medievalismo primero, ese gran amor que acabaría derivando en frustración, un deseo no materializado: «arrastrado por las demandas de la “modernidad”, abandoné mi vocación por el medievo valenciano. De haberla podido seguir, habría resultado tan extemporáneo como ahora, pero seguramente siendo algo más feliz» (Aguilera, 1987). El gran Sorolla. Pero pronto siente que su actividad tiene que tener un sentido útil desde el punto de vista social:

...la realidad agónica del ser existente, además de ser soledad y libertad, es el resultado de un conflicto entre su propia intimidad esencial y el oleaje de lo que no puede serle ajeno, mal que le pese: la herencia, la historia, la sociedad y cuanto constituye su raíz, su contorno, su mundo, su realidad complementaria (Aguilera, 1987:75)

El crítico comprometido emerge ya dejando atrás al niño que corre por La Alameda, cargando aquel primer dolor que siempre arrastraría por la muerte de su padre, al adolescente que arenga a los soldados en el Frente del Ebro y que regresa caminando a Valencia, el gran seductor en cuya vida tuvieron un papel clave las mujeres. Ya está en su vida Mercedes, su prima hermana, consciente como nadie de estar ante un ser brillante, de un talento literario apabullante que vagaba perdido y que había que encarrilar. La elegante, la fuerte, la inocente, la culta Mercedes, la mujer que compartiría su azarosa vida hasta aquella última madrugada del uno de enero de 2005. Es imprescindible, además, porque él nunca dejó de remarcarla, recordar la influencia en su vida de nombres relevantes en el panorama cultural valenciano como Leandro de Saralegui, Felipe María Garín Ortiz de Taranco, de la familia Gaos o de Juan Gil-Albert.

Pero hablábamos de un lugar. En su vida me atrevería a decir que destacaron tres. Estaba Venecia, la ciudad que supo reconocer como nadie su talento, a la que regresaba siempre que podía, la mayor parte de las veces, a costa de grandes sacrificios económicos familiares.



El día de su boda con Mercedes Ingunza Cerni, en 1945.



Con Manolo, en la terraza de su casa de Vilafamés.

El segundo lugar no puede ser otro que Valencia y, dentro del universo que cualquier gran urbe representa, aquel microcosmos que era la inolvidable casa de Fernando el Católico con su pasillo largo de baldosines mal fijados, el comedor que se abría a un enorme patio de manzana en el que ondeaban sábanas al viento y en el que se escuchaban sonidos cotidianos y maullidos de gatos, el despacho desde el que se contemplaban las copas altas de los árboles de la Gran Vía donde transcurrían sus días, pluma en mano, inclinado sobre su mesa con las gafas de concha –que aún conservamos– puestas, junto al único teléfono de la casa, rojo, al que siempre contestaba él. El dormitorio, anejo al despacho, que no era sino una extensión de éste con su imponente archivo, el panorama que Mercedes veía cada mañana al despertarse, con inagotable paciencia y que ahora conforma el grueso del CIDA, un legado recopilado con esmero y meticulosidad durante años. Aquella casa tan querida de decoración escueta con sus techos altísimos donde convivieron tres mujeres con idéntico nombre, Mercedes, y la queridísima tía Otilia, que cuidó de las tres desde niñas. Su destino, como dijimos, siempre estuvo marcado por las mujeres

Pero el lugar de su vida no era ninguno de esos dos. Al lugar de su vida nadie le preparó para llegar, nunca imaginó que alguien como él, al fin un hombre de ciudad, pudiera llegar a enamorarse de nada como se enamoró de aquel pequeño pueblo en el que un día recaló con su hija regresando de la Costa Azul para visitar a su tío Paco, el hermano pequeño de su madre, la primera persona que le había abierto las puertas de su biblioteca y por tanto personaje doblemente definitivo en su trayectoria. Y así de pronto se topó con Vilafamés. Y creo que casi desde el primer momento lo supo. Él quiso con auténtica pasión ese lugar, «esa singular colectividad a la que yo pertenezco con el alma entera»². No había persona más feliz que él al adivinar la silueta del castillo

² Aguilera Cerni, 1991. Acta del pleno del día 7 de diciembre de 1991 del Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana celebrado en el Museo de Vilafamés.

recortándose al mediodía ante nuestros ojos, el maletero cargado de trastos y el estómago felizmente vacío ante la perspectiva de una paella con baquetas –siempre fue un hombre de gustos sencillos– en el bar de la señora Luisa, inolvidable ella e inolvidables sus guisos, antes de nada más, antes de que nadie supiera que habíamos llegado. Ni Manolo, ni Vicente Benet, ni nuestras vecinas Lola y Maruja, ni los Cantalapiedra –su queridísimo amigo Gabriel– ni los Celis, ni los Frechilla, ni Progreso. Ni Beatriz Guttman. Ni nuestro querido Javier Salas. Ni los Garnería. Comíamos en la cocina y la señora Luisa –con sus gafas de cristal grueso y sus ojillos oscuros– se sentaba a nuestro lado satisfecha. Los mayores bebían vino con gaseosa. La pequeña que era yo entonces un refresco. Y después, al terminar, nuestro coche se deslizaba por las calles silenciosas hasta el Planet, a un paso de nuestra casa, con su olor a pintura y a roca húmeda, tan fresca, a dormir la siesta. Y después claro, el majestuoso Palau del Batlle, el Museo. La cara sonriente de Manolo tras su mesa esperándonos.

En el Museo se dejaba la piel. Aquel Museo era una flor rara y hermosa que los lugareños contemplaban sorprendidos en sus primeros tiempos pero que pronto convirtieron en su patrimonio, en parte de su paisaje vital. Al igual que el vetusto Palau del Batlle se fusionaba a la perfección con la vanguardia artística que pronto pobló sus salas, gracias a la generosidad y la confianza en el proyecto de Aguilera de tantos artistas, el pueblo y el museo «mezclaban». Desde el primer momento supieron entenderse, y con el tiempo quererse, igual que sucedió con Benet y Aguilera Cerni, aquellos dos hombres tan diferentes a los que el azar situó frente a frente. Dos hombres a priori antagónicos que sin embargo emprendieron juntos aquella gran aventura que hoy, más de cuarenta años después, sigue conservando el espíritu innovador y tenaz que lo convertiría en único. Compartían algo definitivo: la visión de futuro. Aguilera Cerni, que fue un enamorado de las utopías, diría: «Si eres conformista

–y yo no lo soy– partes de la base de que el futuro viene a ti, y si eres inconformista tratas de conquistar el futuro» (Blasco, 2011:139).

Pero Aguilera Cerni, que me atrevería a decir que poseía una mente preclara y una de las plumas más brillantes de su generación, era además un hombre que, ahora pienso, arrastró durante toda su vida una soledad que como un agujero negro le devoraba muchas veces por dentro: «los humanos están solos. Todos viven rodeados por anchos y profundos espacios de impenetrable soledad» (Aguilera, 1987: 53). Quienes le conocimos bien sabemos que era un hombre de carácter, de grandes afectos y de aversiones enconadas. Con él no solía haber medias tintas. Esa pasión con la que se enfrentaba a la vida estaba en cada renglón que escribía, porque realmente vivir y escribir eran uno solo, en cada proyecto que emprendía –cómo olvidar *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo o Cimal*, por ejemplo– ponía todo cuanto era. Y no es que Vilafamés no fuera una excepción, es que Vilafamés, donde tanto trabajó, le dio muchísimo más de lo que jamás esperó:

Esa es la única grandeza posible: incorporar al propio ser la multiforme presencia de cuanto nos es dado conocer; llenarse hasta rebosar, contemplar humildemente y con amor lo que nos rodea y, sobre todo, esforzarnos para que nuestra soledad se alimente, con alegría e intención, de cosas esenciales y sencillas... (Aguilera, 1987: 57).

Y él se llenó de Vilafamés de modo que si había un lugar en el que se pudieran espantar las soledades ese lugar tenía las coordenadas precisas de Vilafamés, su silueta, el aroma justo de sus calles después de haber llovido y del camino que nos llevaba al valle, donde tantas veces recogimos caracoles y moras. El olor a verdín del pozo del patio donde caían las piedras con un eco sordo, el sonido incesante de las campanas. Y contagió ese amor de manera que durante un tiempo la parte alta del pueblo vivió una labor incesante de casas restaurándose, de idas y venidas. Aquello se llenó de artistas que también se enamoraron de aquello, cómo no hacerlo...



Con Eduardo Sanz y Nassio Bayarri, en el Museo.

Los veranos, el arte se escapaba por los resquicios de los muros del Museo e invadía las calles de Vilafamés. Los forasteros se integraron bien en el pueblo y el pueblo les acogió siempre tolerante, siempre generoso.

Desde el principio, desde la primera vez que puso un pie en Vilafamés, fue capaz de vislumbrar esa conjunción y su mantenimiento en el tiempo. Creyó que Vilafamés, que por sí mismo era ya un ente artístico –él que tanto defendió la idea de cultura artística como conjunto de representaciones colectivas que aglutinaba saberes, pero también costumbres, memoria histórica junto a las artes consideradas tradicionales y en cuanto factor activo con capacidad de mejorar el futuro– podía ser el lugar adecuado para desarrollar aquel experimento –en parte brillante, en parte borroso por las dificultades que representaba– que vendría a concretarse por fin en el Museo Popular de Arte

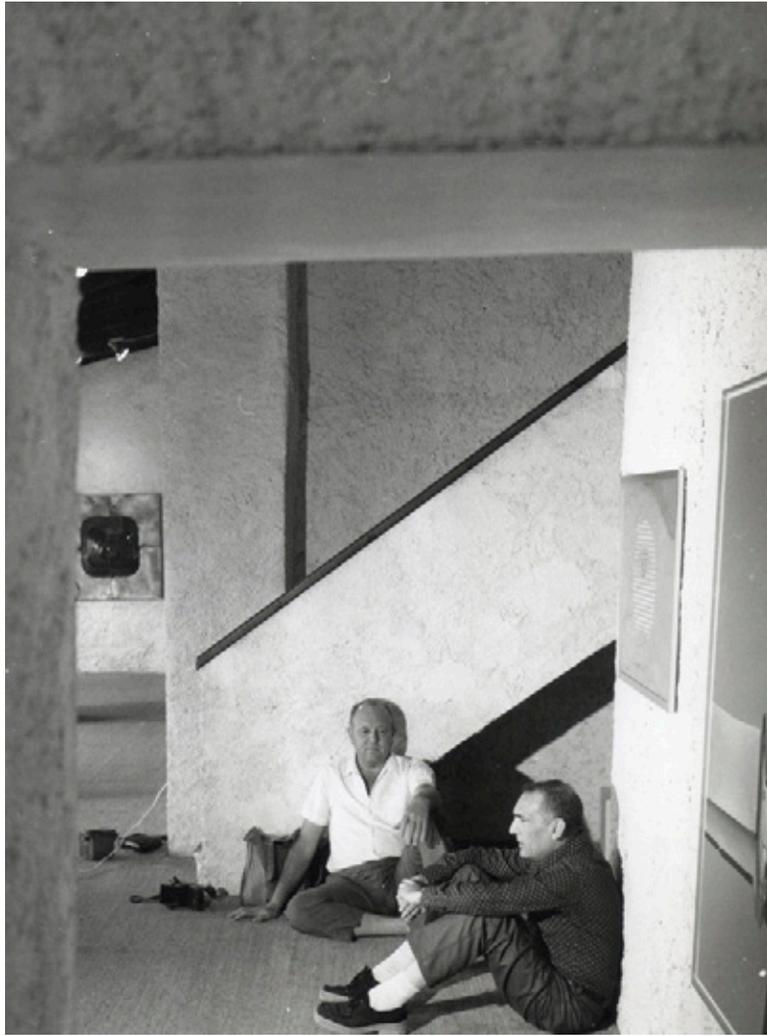


Reunión de la Junta Rectora en 1994. De izquierda a derecha: Amat Bellés, Aguilera Cerni, Vicente Esteller, Ramón Rodríguez Culebras, Gabriel Cantalapiedra, Vicente Benet, Miguel Conde, Manuel Vivó, Luis Prades, Juan Angel Blasco, Josep Manuel Sanchis y Nassio Bayarri.

Contemporáneo de Vilafamés. Así que donde muchos hubieran visto un pueblo bello en ruinas del que huían las generaciones jóvenes y que tendía a languidecer él –que también se vio impactado por esa belleza y con la suerte de encontrar a un hombre de la envergadura moral de Benet– alcanzó a vislumbrar un proyecto único. El Museo pondría a Vilafamés en un mapa en el que por méritos propios debía haber estado siempre. Y pronto el pueblo y el Museo ya no podían considerarse por separado. Ya no hay Vilafamés sin Museo ni el Museo podría imaginarse en ningún otro lugar del mundo que no fuera este. En palabras del fundador, el Museo, constituye

... un ejemplo límite en cuanto a su incidencia sociocultural y socioeconómica sobre el medio donde está instalado, al producirse en una comunidad rural [...] en proceso de ruina urbana y despoblación que se ha invertido gracias a la atracción representada por el Museo ... (Aguilera, 1976).

De alguna manera el Aguilera Cerni apasionado de la utopía encontró en Vilafamés el lugar perfecto en el que ver desarrollarse un modelo nuevo de Museo en el que imperaba el arte liberada de todo condicionante económico o político, que no social, y donde consiguió no solo implicar sino entusiasmar a artistas, a estudiosos, a lugareños, a la prensa y donde por encima de todo él pudo desarrollar el proyecto de su vida, que no llegó a tener pleno sentido hasta que en España se reestablecieron las libertades democráticas pero que ya antes –no sin un alta dosis de valentía por parte de todos cuantos se implicaron en la etapa fundacional del Museo, que en su propia denominación agrupaba términos tan sospechosos por aquellos tiempos como Popular y Contemporáneo– creció en medio del yermo panorama cultural del franquismo como una anomalía que abanderaba la esperanza de un futuro en libertad. Vicente Benet conserva innumerables anécdotas de las negociaciones que llevo a cabo con los estamentos políticos del tardo franquismo y que milagrosamente, o puede



Vicente Benet y Aguilera Cerni en la etapa fundacional del Museo.



Con Benet, una amistad que se mantuvo hasta el final.



Junto a José Garnería en una instantánea de 1987.



Con Juan Ángel Blasco Carrascosa.

que gracias al talante de Benet, accedieron a que aquella flor rara, ideada por un opositor declarado al régimen, echara raíces y lo hiciera en Vilafamés. La flor logró brotar. Nació en tiempo de sequía cultural y económica –esta última se mantendría siempre por otro lado. El propio Aguilera se asombraría de que hubieran sido capaces de montar un museo sin dinero. Por el más puro amor al arte, tomado esto en el sentido más literal de la palabra, de todos cuantos en estos años han tomado parte en la andadura, muchas veces azarosa del Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés, rebautizado después como Aguilera Cerni, sin olvidar los años de ardua dedicación de Juan Ángel Blasco como director adjunto y de José Garnería que a la muerte de Aguilera sería nombrado director de Museo.

Sin duda, como decíamos, este fue el gran amor de su vida. El Museo y el pueblo. Como allegada a él puedo contar que en casa de mis abuelos nunca hubo fotos en las paredes ni adornando los muebles. Sólo libros, sólo cuadros. Las fotos, que sí existían y eran muchas –en buena proporción de la familia de Ceuta de donde procedían las madres de ambos, primos hermanos– se guardaban en cajas o en cajones. Sin embargo, él quiso enmarcar una fotografía de su padre y ésta adornó durante años las paredes de nuestra casa de Vilafamés. Es prácticamente la única foto familiar que recuerdo colgada. Tan importante era aquel lugar para él.

Cuando las visitas a Vilafamés tuvieron que espaciarse por motivos de salud y de la edad nos pidió que le lleváramos la fotografía de su padre. En el despacho de la nueva casa de Fernando el Católico donde aún pasó muchos ratos leyendo y escribiendo –los abuelos se cambiaron de casa pero nunca de barrio, ni siquiera de calle– ya sin el colosal archivo que había pasado a formar parte del CIDA, lució por primera vez el retrato de José Aguilera, su padre. En el dormitorio, junto a su cama, colgó y aún permanece allí, el cuadro de un paisaje: Vilafamés en la distancia, creo yo que justo como lo veíamos aquellos mediodías de canícula cuando nuestro coche se aproximaba lento al pueblo, los mejores años –pienso– de su vida. Y también de la nuestra, por más que esa percepción de la felicidad, solo suele tenerse después.

Él, que cómo bien dirían Fernando Alvira y Jesús Cámara, nunca renunció a la emoción y al compromiso, a la vehemencia como actitud vital (Alvira, Cámara, 2010:11), se emocionó y se comprometió con Vilafamés hasta el final. Nunca dejó, ni siquiera cuando su único horizonte fueron ya los árboles de la frondosa Gran Vía, de pensar en Vilafamés, ni en el Museo, ni de enviar documentación al CIDA. Como nunca dejó de escribir. Esa si hubiera sido una muerte segura, una vejez segura y eterna, una renuncia total a sí mismo, a la vida a la que se aferraba como un árbol a la tierra, con raíces profundas. Le gustaba mucho la vida, tal vez porque dema-

siadas veces había estado a punto de perderla. Disfrutaba mucho de la comida, de pasear un rato cada tarde –una costumbre que no perdió hasta el final de su vida–, de la música barroca y de la ópera –se emocionaba hasta las lágrimas con Pavarotti–, de los perros, que le encantaban –nunca tuvo uno de pequeño y esa era su asignatura pendiente, así llegó a su vida Morris, su inseparable compañero–, de los libros, como no, de leer cada día la prensa acodado en la mesa del despacho mientras el sol matinal se esparcía por la habitación. Era coqueto, cariñoso y a veces colérico. Ingenuo y protector. Le conmovía profundamente lo que sucedía a su alrededor: recuerdo perfectamente cómo lloró el día que se produjeron los atentados del 11-M en Madrid, la víspera de la que sería su última estancia en el hospital y cómo se lamentaría de no poder ir a votar. Creía en la gente sencilla y desconfiaba de la pedantería. Nunca superó la aprensión que le producía hablar en público ni la honda huella de soledad que le dejaron tanto la pérdida de su padre como la distancia de una madre a la que adoraba, pero que siempre sintió lejana. Tampoco percibió esa cercanía en su hermano mayor. Tuvo grandes amigos que supieron aceptarle con su bondad y con su –a veces enconado– genio y que no dejaron de serlo incluso cuando su obstinado carácter hizo peligrar la amistad. Nunca perdió la capacidad de sorprenderse ante los avances humanos. Nunca renunció a los principios que le animaron desde la adolescencia ni al optimismo que le hacía creer profundamente en los hombres y en su capacidad para mejorar y para cambiar el futuro. Era terco y brillante. Esa personalidad la conservó, inevitablemente algo pulida por la edad, hasta el final.

Aguilera Cerni fue un hombre con suerte. Tuvo la suerte de ser tocado por el talento y la fortuna además de poder encauzarlo con éxito a través de la crítica, el arte –de alguna manera– le salvó de sus propios demonios, de su –si es que es posible que exista esto– su talento excesivo que necesitaba encontrar una espita por la que salir. Por encima de todo tuvo el privilegio de vivir como quiso y de vivir con esa vehemencia

que era el sello principal de su carácter. Puede que el exceso de ésta tuviera algo que ver en su periplo coronario, que le llevó en varias ocasiones a ser desahuciado por los médicos que no contaban con la fortaleza de su corazón maltrecho. Un corazón de espíritu eternamente joven, eternamente fiel a los principios que hizo suyos siendo un adolescente, eternamente enganchado a la vida. También tuvo la fortuna de encontrar un lugar en el que ser feliz, por pueril que pueda sonar esto. Con las muchas luchas y conflictos y contratiempos que le supuso el Museo –él que con tanto ímpetu lo vivía todo–, con los amigos que perdió por el camino y las idas y venidas de personas que pasaron por el proyecto –muchas veces achantadas por la enérgica personalidad del fundador y por la entrega que requería–, creo que no hubo en su vida nada que le llenara el corazón –ese corazón que con tanta virulencia se enfrentaba a la vida– como el Museo ni como Vilafamés. Trabajó mucho allí, creyó mucho en aquello y nada le enorgulleció tanto como que Vilafamés le nombrara hijo adoptivo. Le recuerdo mucho en nuestra casa, con sus interminables escaleras, las cenas con amigos en la mesa de madera de la cocina o la del comedor si eran muchos los invitados: Batiste y Consuelo, Nassio, Progreso y Amparo, Javier Salas y Aurora García, Agustín y Miranda Celis, Beatriz y Leandro, Lorenzo Frechilla y su mujer Teresa o Pepe Garnería y Amparo, es imposible nombrarles a todos aquí por lo que me disculpo pero vaya para cada uno



El 15 de agosto de 1973, en el acto de nombramiento de Aguilera Cerni como Hijo Adoptivo de Vilafamés.

de ellos nuestro recuerdo emocionado, nuestro cariño y una infinita nostalgia; en el estudio escuchando música mientras escribía junto al balcón de espaldas a Penyagolosa. En la terraza a la sombra del campanario de la Iglesia regando los geranios. Y el caso es que le recuerdo muy feliz. Le gustaba recordar los primeros tiempos en Vilafamés, acarreando agua desde la fuente hasta la casa y los primeros pasos del Museo. Le gustaba sentarse en el Planet a tomar el fresco con los vecinos mientras los niños corrían bocadillo en mano al atardecer por las calles mientras las madres repetían su particular mantra vespertino: *que cauràs*. Le gustaba desayunar en la cocina escuchando el bando de Manolo, estaba satisfecho de compartir aquello con su hija Mercedes –creo que la persona por la que más se dejó aconsejar en su vida– y su yerno –el editor Fernando Torres– y con su nieta. Recuerdo aquellos veranos larguísimos de la infancia, las tardes él solía pasarlas en el Museo –siempre había algo que hablar o que hacer– y yo jugaba escaleras arriba y abajo por el laberíntico palacio o iba a hacer la compra con la abuela por las cuestas del pueblo.

Él, que salió con dieciséis años a la búsqueda de un porvenir esquivo dejando atrás todo cuanto conocía con esa valentía que sólo suelen enarbolar las personas comprometidas con los demás, siempre supo que no había otra salida que luchar por el futuro. Pero no por un futuro propio sino por un futuro colectivo. En Vilafamés lo conquistó. Para sí mismo, para el arte, para esa colectividad que él decía querer con el alma entera. Para ese pueblo del que fue y será hijo para siempre. El lugar que eligió para ser feliz y donde descansa.

Nota: Es imprescindible aclarar las muchas carencias de este artículo. Me pareció que la única manera en la que podía encararlo de una manera honesta era desde mi posición de hija, dado que él ejerció de padre conmigo durante casi toda mi vida. Me disculpo pues por la falta de academicismo y puede que de rigor de estas líneas. Pero garantizo que están escritas desde un afecto hondo a Vilafamés, al Museo y desde luego desde la inevitable emoción que me pro-

duce evocar la figura de mi abuelo. A su memoria van dedicadas estas líneas. Quiero pensar que le hubiera gustado leerlas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente (1966) *Panorama del nuevo arte español*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- (1969) *El arte impugnado*, Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo.
- (1987) *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos 1953-1987*, Valencia: Ajuntament de València.
- (2010) *Historia y presagio. Poemas 1941*, Museo Salvador Victoria y Asociación Española de Críticos de Arte. Rubielos de Mora-Madrid.
- (1976) *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Valencia: Fernando Torres Editor.
- AGUILERA CERNI, Vicente et al. (1980) *Diccionario del Arte Moderno: Conceptos, Ideas, Tendencias*, Valencia: Fernando Torres Editor.
- ALVIRA, Fernando y CÁMARA, Jesús (2010) «El crítico que nació poeta», *Historia y presagio. Poemas 1941*, Rubielos de Mora-Madrid: Museo Salvador Victoria y Asociación Española de Críticos de Arte.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (1995): *Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés. Catálogo-Guía*, Prólogo de Vicente Aguilera Cerni, Valencia: Generalitat Valenciana, Serie Minor.
- (2011) *Vicente Aguilera Cerni*, Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- GUTTMANN GOLDBERGER, Beatriz (1995) *El Museo de Vilafamés: un hecho insólito*, Castellón: Diputación de Castellón.
- MARTÍNEZ, Aurelio (197-?) *Un museo y un pueblo: repercusiones económicas ocasionadas por el Museo Popular de Arte Contemporáneo en Villafamés*, Castellón: Publicaciones del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés.

Recibido el 6 del 7 de 2015

Aceptado el 17 del 11 de 2015

BIBLID [2530-1330 (2016): 49-58]

ALGO MÁS SOBRE LA VOCACIÓN MEDIEVALISTA DE VICENTE AGUILERA CERNI

MORE ABOUT THE MEDIEVALIST VOCATION OF VICENTE AGUILERA CERNI

Juan Ángel Blasco Carrascosa
Universidad Politécnica de Valencia

- Resumen El propósito de este artículo es el de ampliar la información (hasta ahora publicada), de la actividad historiográfica medievalista de Vicente Aguilera Cerni, llevada a cabo durante sus primeros años de investigación sobre el arte valenciano, antes de dedicarse por completo al estudio del arte contemporáneo. En él se da cumplida cuenta de su planteamiento metodológico, así como de su especial interés por el gótico y los pintores llamados «primitivos» valencianos, especialmente Jacomart.
- Palabras clave Aguilera Cerni, gótico, pintores primitivos valencianos, jacomart
- Abstract The purpose of this article is to broaden the information that has been published so far on Vicente Aguilera Cerni's medieval historiographical activity, carried out during his early years of research on Valencian art, before devoting himself entirely to the study of contemporary art. Here, the reader will find a detailed explanation on his methodological approach and his particular interest in Gothic art and the so-called «primitive» Valencian painters, especially Jacomart.
- Keywords Aguilera Cerni, Gothic, Primitive Valencian Painters, Jacomart.

Sabido es que Vicente Aguilera Cerni (Valencia, 1920- 2005), se sintió llamado por su propio tiempo y pronto recondujo su actividad intelectual hacia la compleja problemática de la cultura artística contemporánea. «Hubo un momento en el que el documento que aportaba el arte me pareció un tipo de testimonio apto para entender el mundo en que vivimos y para hacer ese algo socialmente útil» (Aguilera, cit. en Arancibia, 1983:16-17). Parecía haber escuchado las palabras de Marc Bloch: «El historiador debe estar allí donde está la carne humana...». Y a esta nueva empresa se lanzaría con denuedo.

Decidió dedicarse –pues– al estudio del hecho artístico.

Los artistas, por esas fechas, estaban desamparados. Y puesto que los artistas necesitan al crítico como instrumento de propaganda (todavía me ven así, es normal), esa necesidad generó una demanda de escritos sobre el arte contemporáneo. Además, he de confesar que aquello me gustaba. (Aguilera, cit. en Catalán, 1995: 28-37).

Ahora bien, antes de que Aguilera tomase la decisión de dedicarse al estudio de la experiencia creadora contemporánea, sus intereses culturales fueron otros.

En la inmediata postguerra Aguilera escribió *Historia y presagio: poemas* (1941), libro que se daría a conocer cinco años después de su muerte editado por el Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora (Teruel) y la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), 2010: un poemario del jovencísimo Vicente Aguilera (contaba entonces 21 años de edad) que merece un estudio reflexivo y crítico, el cual contiene muchas de las claves del que sería con el tiempo unos de los intelectuales valencianos más brillantes del pasado siglo.

A Aguilera ya le interesaba por aquella época el arte de los «primitivos» valencianos, y con el apoyo de Felipe María Garín y Ortiz de Taranco y Leandro de Saralegui se volcaría en su vocación medievalista.

En su «Nota preliminar» a la edición *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos 1953-1987*¹, Vicente Aguilera reconocía que

en cierto modo, al repasar estos «escritos escogidos» me queda un sabor agridulce, ambiguo e insatisfecho [...] Porque yo, querido lector, arrastrado por las demandas de la «modernidad», abandoné mi vocación por el medioevo valenciano. De haberla podido seguir, hubiera resultado tan extemporáneo como ahora, pero seguramente siendo algo más feliz. (1987).

Su temprana vocación medievalista sería evocada en una entrevista concedida en 1989: «M'entusiasmava l'art medieval i encara m'entusiasme, però com vivim en una economia de mercat, em vaig haver de dedicar a l'art modern; cal dir, però, que mai m'ha donat diners això d'escriure» (en Trigo, Gámez, 1989: 85)

También aludió a ello en 1994, con palabras de gratitud, en su Discurso de ingreso como Académico de Honor en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos:

[...] al Excelentísimo Señor Felipe María Garín Ortiz de Taranco, que me ayudó cuando, en tiempos desorientados y oscuros, más necesitaba una mano generosamente amiga. [...] el siempre emocionado homenaje al Académico Leandro de Saralegui, cuya desaparición dejó huérfana mi temeraria afición por el arte medieval [...] (Aguilera, 1994:164)

En su discurso de contestación, Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco, se expresaba como sigue al hilo de esta cuestión:

[...] Debemos todos –yo quizás más obligadamente– agradecer a un Académico ejemplar que fue, y sigue siendo recordado, el regalo del conocimiento y de la amistad de Vicente Aguilera; concretamente a don

1 Aguilera, 1987. Los cuales *dan testimonio de la época en que he vivido*, según afirma el propio Aguilera en la nota preliminar del libro; obra que compila un amplio elenco de trabajos hasta ese momento dispersos y presentados al lector, tras la previa sistematización, en tres volúmenes.

Leandro de Saralegui [...] Venturosamente, o mejor dicho, providencialmente (Aguilera podrá aseverar, eso sí, que no fue con el demonio, del que tanto sabe) se pudo incorporar don Vicente Aguilera a un casi recién nacido Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo, de la órbita provincial. [...] Fue especial fortuna que, a partir de Saralegui, Vicente Aguilera se aproximase a nuestros pintores mal llamados «primitivos», casi todos excelso, con el rigor indispensable y el ardimiento suficiente en la que parecía una «manigua» de la pintura gótica y prerrenacentista valenciana, aclarándonos para siempre lo del «problemático Jacomart», la iconografía vicentina al filo de los centenarios del santo (1950 y 1955), y organizando las confusas noticias anteriores, llenas de tópicos, con una sistemática de planos intelectuales nada evidentes hasta entonces; todo tan enmarañado como los ropajes del «gótico lineal» que bien definía, así como las etapas sucesivas. Hubimos de esperar a que él regresase de alguna actuación dilatada fuera de las fronteras para mostrar en ámbito universitario el fruto ya ordenado de su investigación². (1994:170)

2 En 1957 Aguilera Cerni fue nombrado Becario en París del Gobierno francés, al tiempo que fue adscrito al Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia.

Con lo dicho resulta evidente que en la década de los años cincuenta Aguilera frecuentaba el Museo de Bellas Artes de Valencia, fijando especialmente su atención en la colección de tablas góticas de los pintores medievales denominados «Primitivos valencianos», sobre las que ya habían publicado tanto el Marqués de Lozoya como Leandro de Saralegui (Lozoya, 1945; Saralegui, 1954). Tales «primitivos» ejercieron su trabajo artístico desde finales del siglo XIV hasta principios del siglo XVI. Los más notables serían Miquel Alcanyís, Pere Nicolau, Starnina, Gonçal Peris, Jacomart y Joan Reixach. De la segunda mitad del siglo XV hay también gran número de obras de otros pintores valencianos de influencia ya flamenca como Jaume Baço «Jacomart», el Maestro de Perea y Joan Reixach³.

Pertenecientes a un estilo fuertemente influenciado por la pintura flamenca y cua-

3 Tal colección de tablas góticas es la que más renombre ha dado al Museo de Bellas Artes de Valencia, tanto por la calidad como por el completo discurso artístico que permiten desde finales del siglo XIV y todo el XV, representados por una amplia selección de retablos de ese tiempo, ya completos o fragmentos de ellos. Técnicamente están ejecutados al temple sobre tabla, procedimiento que estará vigente hasta bien entrado el siglo XV, y por influencia de la pintura flamenca se fue sustituyendo por la técnica al óleo, que permite un colorido más denso y un manejo más dúctil.



Joan Reixach, *Padre Eterno*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Jacomart, *Anunciación* (detalle de las manos de la Virgen). Museo de Bellas Artes San Pio V de Valencia.

trocentista italiana de corte protorrenacentista, encontramos dos figuras señeras. Por una parte, el pintor Jaume Baço, Jacomart, sobre el que Aguilera escribirá en 1954 y 1961⁴ sendos espléndidos ensayos (al respecto de los cuales volveremos más adelante); y por otra, su discípulo Joan Reixach.

Aguilera Cerni lleva a cabo una encomiable tarea intelectual a lo largo de esos siete años que separan las dos entregas sobre Jacomart. Es más, sin asomo de duda, podría afirmarse que su figura se fragua en esta época, en la que –admirablemente– va basculando entre su pasión por el arte medieval y sus aportaciones sobre el arte de su tiempo.

Ejemplo de ello son sus trabajos medievalistas:

⁴ Aguilera (1954:75-84; 1961:80-95)

- «En torno al problemático Jacomart», (1954), *Archivo de Arte Valenciano*, (Valencia), Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, nº 25, enero-diciembre, pp. 75-84.

- «Un Ángel Custodio» (1955), *Levante*, Valencia, 7 enero.

- «San Vicente Ferrer en la Pinacoteca Vaticana», (1955), *Bona gent*, (Valencia), febrero.

- «Sobre el caballero Tirant Lo Blanc», (1955), *Levante*, Valencia, 11 noviembre.

- «Ante una tabla vicentina de Colantonio», (1955), *Archivo de Arte Valenciano*, (Valencia), Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, nº 26, enero-diciembre⁵.

⁵ *Colantonio del Fiore*, uno de los primeros que produjo obras representativas de esa síntesis y autor, precisamente, de un importante retablo dedicado a San Vicente Ferrer, existente en la iglesia napolitana de San Pedro Mártir.

- «Actualidad de Yáñez de la Almedina», (1955), *Archivo de Arte Valenciano*, (Valencia), Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, nº 26, enero-diciembre⁶.

- *Crónica de la Exposición Vicentina* (1957) –con otros autores– (catálogo, bibliografía y estudio preliminar sobre el arte en la época de San Vicente Ferrer). (Valencia), Comisión Organizadora del V Centenario de su canonización), pp. 113-242⁷.

- «Noticia de una nueva obra de Vicente Macip», (1957), *Archivo de Arte Valenciano*, (Valencia), Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, nº 28⁸.

- «Jacomart», (1961), *Archivo de Arte Valenciano*, (Valencia), Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, nº 32.

- Filmografía. Con realización de Joaquín Michavila hizo el guion de «El Retablo de Fray Bonifacio Ferrer»⁹.

Publicaciones, estas, que se van engarzando con otras que abordan la problemática de la cultura artística contemporánea (Aguilera, 1955a; 1955b; 1957). Y ya a principios de la década de los sesenta, Aguilera opta con

decisión por el arte que está surgiendo en su propio tiempo histórico y vital, rompiendo una lanza en la dirección de la creación de un nuevo grupo artístico, continuador del Grupo Z. Nos referimos al Grupo Parpalló (Aguilera, 1956a; 1956b).

Esa intensa dedicación a la investigación artística internacional, desde su peculiar crítica creadora, acuñada como «crítica de los contenidos» (conversión del «arte» en «cultura artística»), sería valorada con importantes reconocimientos. Recordemos que Aguilera Cerni consiguió el *Primer Premio Internacional de la Crítica de la XXIX Bienal de Venecia* (1959) y formó parte del Jurado de la siguiente edición del histórico certamen –lo que le supuso un triunfo y reconocimiento a nivel internacional–; y el Premio «Pi Suñer» del Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona (1959), en reconocimiento *a la mejor labor cultural sobre temas norteamericanos*, por un ensayo sobre Frank Lloyd Wright.

A esta época corresponden sus aproximaciones histórico-artísticas sobre Jacomart –entre otros pintores valencianos del Medioevo. En su primer artículo: «En torno al problemático Jacomart», publicado en la revista *Archivo de Arte Valenciano*, se muestran ya algunas claves de su posterior legado. El Aguilera historiador reconocía que

El problema de Jacomart rebasa con mucho el marco de un solo hombre y un solo artista. Se extiende hasta los límites de toda una época, a la que más adelante definía como «momentos de transición», cuyas fronteras pueden trazarse simbólicamente sobre el contorno del reinado de Alfonso «el Magnánimo», ese instante tan espléndido y fructífero para Valencia, en el que se unen los últimos resplandores de un periodo y los albores de otro¹⁰.

6 Con este texto sobre Fernando Yáñez de la Almedina (Almedina, Ciudad Real, h. 1475-1540). Aguilera rebasa la frontera de los «primitivos» para adentrarse en los pintores de la órbita de Leonardo. (Véase al respecto, Tormo y Monzó, Elías (1915): «Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, Madrid, pp. 198-205; y Garín Ortiz de Taranco, Felipe María (1954): *Yáñez de la Almedina. Pintor español*, Valencia, Diputación Provincial, Institución Alfonso el Magnánimo, (Segunda edición corregida y ampliada, Ciudad Real, 1978).

7 Es éste, quizá, el más importante ensayo de Aguilera sobre arte medieval valenciano, y reclama un estudio detenido y riguroso.

8 También le interesó a Aguilera la figura de Vicente Macip, a veces transcrito Masip o Maçip (Andilla, 1475-Valencia, 1545), pintor renacentista valenciano, padre del famoso pintor Juan Vicente Macip (más conocido como Juan de Juanes). Se le considera un pintor de corte cuatrocentista influido por las obras de Paolo de San Leocadio y Rodrigo de Osona.

9 Ya en el ámbito de la filmografía, Aguilera redactó el guión del documental (realizado por Joaquín Michavila) de *El Retablo de Fray Bonifacio Ferrer*.

10 Véase sobre este asunto: Pilato, Armando (2005): «Después de Vicente Aguilera Cerni», *Levante*, (Posdata, suplemento cultural), Valencia, 14 de enero, pp. 1-2, publicado a la semana siguiente de la muerte de Aguilera.



Jacomart, *Crucifixión* (detalle). Colección privada (Italia).

(Recordemos que Jacomart fue pintor de la corte de Alfonso V el Magnánimo en Italia).

En referencia a Jacomart, Aguilera reconocía que

[...] la cuestión –pese a los esfuerzos de nuestros más eminentes tratadistas– no se puede considerar resuelta por ahora. Hacen falta nuevas pruebas para trazar definitivamente los perfiles de este creador, para determinar con seguridad las peculiaridades de su estilo y deslindar su producción personal de la realizada por sus más inmediatos seguidores o colaboradores. (1954:75-84).

En todo caso debe subrayarse que el momento artístico en que aparece Jacomart es de intensa influencia flamenca.

Los conceptos de sociedad, época y transitoriedad estaban ya presentes en los comienzos de la obra aguilera, convirtiéndose –con el devenir de los años– en el elemento más canónicamente civilista que definirá sus teorías sobre la función social del arte. Así pues, quizás la historiografía artística perdiera a un notable medievalista, pero como consecuencia se forjó un historiador y crítico de arte de sobresaliente calidad y excelsas cualidades. (Blasco Carrascosa, 2011:96-97).

En su segunda entrega sobre Jacomart (Aguilera 1961:80-95), Aguilera demuestra paladinamente que ha ampliado sus conocimientos sobre el pintor valenciano. Destacamos seguidamente (a título informativo para el lector), algunos fragmentos de su ensayo biográfico y artístico:

[...] 1461, moría un pintor al que las gentes debían conocer familiarmente como el «mestre Jacomart». (Era un artista famoso, hombre de inmensa reputación, sobre el que habían recaído destacados honores).

El pintor al que se le estaba escapando la vida se llamaba Jaime Baço Jacomart. Habitaba en la calle de San Vicente extramuros, junto a lo que entonces llamaban «camino de San Vicente».

Jacomart debió nacer sobre 1411 muriendo a los 51 años de edad, aproximadamente.

El Jacomart pintor era el segundo de los tres hijos de un sastre avecindado en Valencia y llamado «Jacobi Baquo, alias mestre Jacomart». Este sastre era extranjero, y en 1400 todavía no tenía la ciudadanía valenciana, aunque ya residía en la ciudad de Valencia.

Jacomart no debía tener hijos, que probablemente hubieran sido mencionados en el testamento. Tampoco tenía mucha servidumbre: dos personas a lo sumo. Jacomart no era rico, aunque vivía con decoroso acomodo.

Debió ser precoz la carrera artística de Jacomart. En 1440, cuando tendría unos 29 años, ya tenía ganado un sólido prestigio, pues el rey Alfonso el Magnánimo reclamaba su presencia en Italia.

Hasta mediados de 1443 no emprendió el viaje hacia Italia.

[...] en la corte italiana del monarca español, iluminada por los primeros albores del gran estallido revolucionario del Renacimiento, el estilo del maestro Jacomart tenía que resultar necesariamente anticuado. Así lo supuso Elías Tormo y así lo aceptamos nosotros. [...] Se atribuye a Jacomart, a través del retablo de Catí, un nutrido conjunto de obras, criterio sustentado por don Elías Tormo en su magistral obra «Jacomart y el arte hispano-flamenca cuatrocentista».

Al igual que otros tantos de su tiempo, probablemente nunca firmó sus obras. Ni le importó demasiado la riqueza, ni se molestó para prever la posteridad.

Jacomart no pudo o no quiso afincarse en Italia. Como indudablemente fue un fiel súbdito y un ciudadano respetable, el monarca le proporcionó un digno retiro, pero no le retuvo en su corte, donde brillaría el nombre de Pisanello.

El espíritu de la última Edad Media estaba tan vivo en él, que le mantuvo aferrado en cuerpo y alma a un arte espiritualista de signo todavía medieval.

El arte medieval es, por encima de cualquier otra consideración, un instrumento al servicio del ideal religioso. El artista era un artesano, tal como pudiera serlo un carpintero. Tenía perfectamente delimitada su función en el cuerpo social; tenía claramente establecido su lugar en una sociedad montada sobre concepciones teocráticas; era una pieza eficiente en el engranaje comunitario. El artista no creaba para su placer, ni trabajaba impulsado por pruritos de originalidad o de expresión individual: era, fundamentalmente, un servidor

más en la empresa de aquella devoción y aquella fe que hacían girar la vida colectiva en torno a los templos y casas de religión.

El pintor pintaba lo que le encargaban [...] Los contratos solían detallar minuciosamente las características y asuntos de la obra. Raro sería que al artista se le ocurriera firmarla, porque no trabajaba para su lucimiento personal.

El regreso de Jacomart a Valencia es un síntoma de que su estilo, al parecer tan austero e impermeable a las nuevas corrientes, ya no era del todo grato a su monarca.

Desde luego, se comprende al éxito de pintores como Fra Filippo Lippi o el Pisanello.

Durante muchos años, Jacomart fue prácticamente tan sólo un nombre. Un nombre olvidado y sepultado en los archivos. Su redescubrimiento es reciente y data de esos años tan fructíferos para la historia del arte valenciano en los que Sanchis Sivera y Tramoyeres –sobre todo el primero– siguiendo el camino abierto por Roque Chabás, se dedicaron a la sacrificada e ingrata tarea de acarrear materiales en una laboriosísima investigación.

[...] hizo falta la inmensa maestría de Elías Tormo para reconstruir con trazos sólidos y coherentes la figura de nuestro hombre en esa básica monografía que se llama «Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista»¹¹

El románico –que es la más pura expresión de los ideales espiritualistas de la Edad Media– se transforma en virtud de hondos cambios originados por esenciales modificaciones en el orbe cristiano, y cuando cambia es para desembocar, con el tiempo, en un verdadero «estilo internacional» fraguado en ciertos puntos neurálgicos del mundo occidental: Siena, Toscana, la «isla de Francia». Vive una evolución, pero no experimenta rupturas violentas. Eso llegaría más tarde, con el Renacimiento.

[...] nuestro Jacomart se encuentra precisamente sobre el filo de una de esas rupturas. El auge renacentista del individualismo iba a convertir en anacrónico un arte hecho de esencias colectivas. El nuevo espíritu científico y la exaltación de lo personal harían que pareciera acartonado un arte como el que suponemos cultivó, el cual aceptaba como inevitables una serie de arquetipos. La perspectiva (auge del punto de vista individual, al que se pretendió dar validez única y general) trastornó los planteamientos de

la pintura, originando modalidades plagadas de elementos sensuales y naturalistas que dieron apariencia de ruda torpeza a las obras llenas de humilde y anónima espiritualidad producidas a lo largo de la Edad Media.

Desde luego, Jacomart nunca hubiera pintado Madonas llenas de atractivos bien poco religiosos, ni Cristos atléticos, ni nada parecido.

En la obra pictórica de Jacomart se evidencia [...] su predilección (entonces experimental) por la perspectiva.

[...] El hombre de la Edad Media no siente ese convulso deseo de singularizarse que es signo capital en épocas posteriores.

Las premisas se centran en Luis Dalmau, Jaime Baço Jacomart y Juan Rexach.

Dalmau todavía trabajaba en 1460. Jacomart murió en 1461; y en 1429, poco antes de que Dalmau partiera hacia los Países Bajos, todavía era menor de edad.

Con Rexach ha sucedido lo contrario. Sus relaciones con Jacomart han sido objeto de profundas –y profusas– meditaciones de nuestros especialistas, que le han dedicado fructífera atención¹².

Será necesario reconocer que el retablo de Catí fue pintado en colaboración.

Dalmau realizó un viaje a Flandes en 1431. Cinco años más tarde se tienen noticias suyas en Valencia. Luego, en 1445, pintó para la ciudad de Barcelona el tan conocido retablo de los «Consellers», obra que evidencia la absoluta flamenquización de su estilo, adscrito al de los hermanos Van Eyck.

El 1436, cuando Dalmau volvió de Flandes, Jacomart debía tener unos 25 años. Teniendo en cuenta que Dalmau era pintor de la casa real y que Jacomart ya lo era cuatro años más tarde, es admisible la suposición de que influyera directamente sobre él.

Por último está Juan Rexach, pintor de retablos rigurosamente contemporáneo de Jacomart.

(Las predilecciones reales de Alfonso el Magnánimo) motivaron el viaje de Dalmau a Brujas. Pero también sabemos que el rey tenía obras de Juan Van Eyck y de Van der Weyden, según demuestran documentos valencianos y el testimonio del humanista Bartolomeo Facius en su «Liber de Viris Illustribus».

En 1460, Jacomart convino la ejecución de un retablo dedicado a San Lorenzo y San Pedro de Verona para la villa de Catí, en el Maestrazgo.

11 Aguilera se refiere a: Tormo y Monzó, 1913.

12 Aguilera se refiere a estudios como el de Saralegui, 1962: 5-12.

Más tarde, un descubrimiento imprevisto inició el desmoronamiento de Jacomart. Fue hallada y leída la firma de un retablo dedicado a Santa Úrsula, retablo procedente de Cubells, en Lérida, hoy en el Museo de Barcelona. Dicha obra era de Juan Rexach [...] y fue pintada 1468. Este encuentro arrebató a Jacomart la mayor parte de su pretendida obra: sin ningún género de dudas, era de Rexach el retablo de Rubielos de Mora –esa obra tan hermosa–; también eran de Rexach el retablo de San Martín de Segorbe, y el San Sebastián y la Santa Elena de Játiva [...]

[...] la obra de Jacomart es hoy un verdadero enigma, un problema de pies a cabeza [...]

que en precarias condiciones, han sobrevivido a la poda el San Benito de la catedral de Valencia, el retablo de Calixto III y la tabla con Santiago el Mayor y San Gil de nuestro museo.

Jacomart y Rexach –dos grandes pintores valencianos de este momento– hacen un arte de síntesis entre las modalidades recibidas de Marzal, Nicolau y Gonzalo Pérez, y la abierta influencia de Flandes.

Jacomart pertenece de lleno a esa tradición medieval que pretendió –y logró– hacer del arte un instrumento del universalismo católico, cuando los ideales religiosos todavía eran el lazo de unión entre el individuo y la sociedad.



Lluís Dalmau, *Mare de Déu dels Consellers*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En relación con su «alter ego» Juan Rexach, Jacomart parece inclinarse hacia un arte más enérgico y austero, más sobrio y naturalista. Rexach es indudablemente menos cuidadoso, pero su colorido es más intenso y su dibujo más estilizado.

Jacomart es un vivo ejemplo de fidelidad a las concepciones que informaban el vivir de su propio pueblo [...] por el contenido esencialmente religioso de su arte. [...] podemos suponer que en él hicieron poca mella el viaje a Nápoles y el contacto con la corte humanística de Alfonso el Magnánimo.

Jacomart representa todavía el espíritu colectivo del arte y la sociedad medievales. Siendo nada menos que pintor predilecto de un gran monarca, trabajó con el mismo talante de anónima y artesana humildad que informó la labor de sus predecesores, pues el arte no era una posibilidad de expresión, sino un instrumento para la salvación de todos.

Por el inventario sabemos cómo vivía un gran pintor valenciano a mediados del siglo xv.

Compró dos casas con Magdalena Devesa, su mujer (por lo tanto ya estaba casado antes de cumplir los 31 años).

Jacomart tenía en el comedor un oratorio con su retablo correspondiente, donde muy bien podemos suponer que hubiera pintado alguna imagen de su devoción.

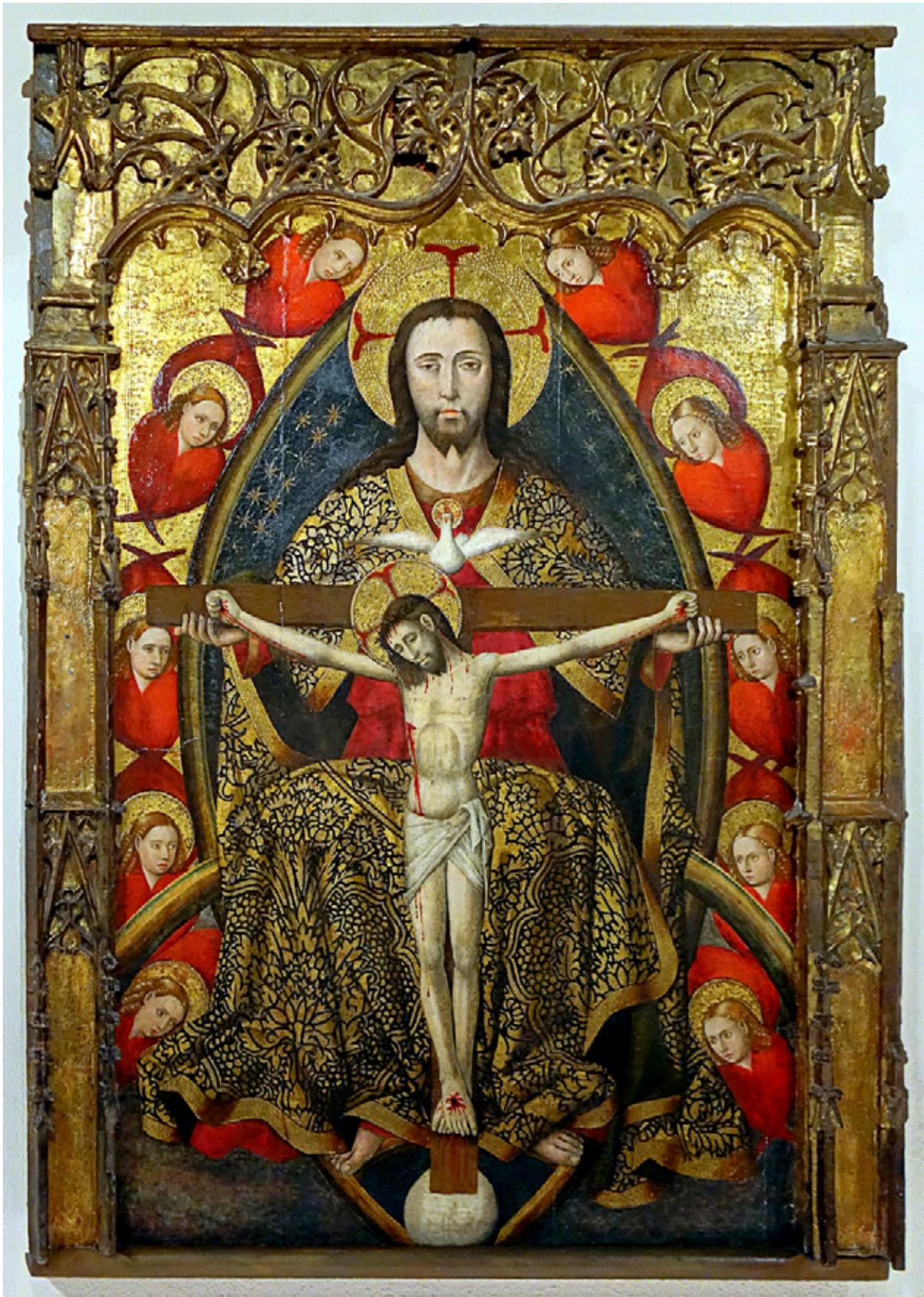
En ese ambiente sencillo le llegó la muerte al más afamado pintor valenciano del siglo xv, favorito del gran monarca Alfonso V de Aragón, tras una vida por entero dedicada al trabajo.

Desde los últimos años del pasado siglo xx, y hasta bien entrado el XXI, nuevos estudios (acompañados de exposiciones) de reconocidos especialistas en arte medieval retomarán la figura de Jacomart junto a las de otros significativos pintores valencianos «primitivos». De esta manera, las aportaciones que en su día hizo Aguilera tras las de Luis Tramoyeres Blasco (1907:567-56), José Sanchis Sivera (1928:3-64; 1929:3-64; 1930-1931:3-116). Leandro de Saralegui (1931:216-241; 1935:3-68; 1936:28-39; 1952:5-39; 1954a:5-53; 1956:3-41; 1957:3-24; 1958:3-21; 1959:3-21; 1954b) y López-Castro y Roque Chabás Llorens (1912:121-139; 1995; 1997)),

han sido complementadas, revisadas y actualizadas (García y Heras, 1985; Heriard, 1987; Company, 1987a; 1987b; Aliaga Morell, 1986; Benito Doménech, 1998; Ferre i Puerto, 2000; Benito Doménech, *et al.* 2001; Natale, 2001; Company *et al.* 2005; Benito, Gómez, 2006; Company, 2007; Aliaga, *et al.*, 2007).

Ficha sinóptica de Jacomart

Jaume Baço Escrivà (Valencia 1411-1461). Más conocido como Jacomart, fue una figura de primer orden en la pintura del siglo xv. Sus padres de origen extranjero se afincaron en Valencia hacia 1400, siendo la profesión de su padre sastre. Su actividad se desarrolla en el marco de la intensa vida cultural y artística que rodeó a Alfonso el Magnánimo. Se desconoce con certeza su formación pictórica, pero, sin duda, debió de conocer las aportaciones del también valenciano Luis Dalmau y principalmente las del flamenco Louis Alincbrot, establecido en Valencia hacia 1437. Perteneciente a un estilo fuertemente influenciado por la pintura flamenca y cuatrocentista italiana de corte protorrenacentista, en su pintura confluyen también elementos del gótico internacional. En 1443 fijó su residencia en Nápoles, como pintor del rey de Aragón Alfonso el Magnánimo desde 1443 hasta 1451, excepto una corta estancia en Valencia en 1446 y otra en Tivoli en 1447. En 1451 regresó a Valencia. Entre sus obras destaca el *Retablo de San Lorenzo y San Pedro Mártir* de Catí, 1460, creado por encargo de Joan Spigol, un rico comerciante de la época. Colaboró con el pintor Joan Rexach, quien terminó algunos de los retablos que tras su muerte dejó inacabados. Este hecho explica los problemas de identificación de muchos cuadros. A Jacomart se debe la tabla de *San Jaime y San Gil Abad*, del Museo Pío V de Valencia, en la que



Jacomart, *Trinidad*. Palais de Beaux Arts de Lille.

sigue la concepción espacial e iconográfica medieval, aunque transfiriendo ahora una mayor humanización a las figuras. Algunas de sus obras pueden encontrarse en el Museo Pío V de Valencia. Otras obras de su autoría son: *Santiago Apóstol con donante*, Museo del Prado; *La Virgen con el Niño entronizados y rodeados por ángeles músicos*, 1450. (Forma parte de la Colección Abelló); *Retablo de San Martín*, de las Agustinas de Segorbe (Castellón); *Retablo de la Sala Capitular de la Catedral de Segorbe* (Castellón); *Sant Benedicto*, en la Catedral de Valencia; *Santa Elena y San Sebastián*, Colegiata de Játiva (Valencia); y restos del retablo de la Colegiata de Játiva, encargado por Alfonso de Borja, futuro Calixto III, 1456; en la Capilla de la Comunión de la iglesia de Santa María de Alcoy se conserva una tabla gótica con la iconografía de *Nuestra Señora de Gracia*, atribuida a Jacomart, proveniente de la iglesia de San Agustín, en la misma ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente (1954) «En torno al problemático Jacomart», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 25, pp. 75-84, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- (1955a) *Introducción a la pintura norteamericana*, Valencia: Fomento de Cultura Ediciones.
- (1955b) *La aventura creadora Ensayos sobre algunos aspectos de la creación artística: (El oficio y el demonio: Thomas Mann; La pasión: El Greco; El sentimiento: Espronceda; La rebeldía: Maurice de Vlaminck; La paciencia: Marcel Proust; La soledad: Rainer Maria Rilke; La demencia: Vincent van Gogh)*, Valencia: Fomento de Cultura Ediciones.
- (1956a): «Carta I» (convocatoria e invitación {Grupo Parpalló}), Valencia, 25 octubre.
- (1956b) «Carta II» (preparativos 1ª exposición {Grupo Parpalló}), Valencia, 13 noviembre.
- (1957) *Arte norteamericano del siglo XX*, Valencia: Ediciones Fomento de Cultura.
- (1961) «Jacomart», *Archivo de Arte Valenciano*, núm 32, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- (1987) *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos (1956-1987)*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- (1994) «Sobre el tiempo, la cultura artística, el valor de las palabras y otras cosas», Discurso de ingreso como Académico de Honor del Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, celebrada en sesión pública el día 12 de mayo de 1994. *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, p. 164.
- ALIAGA MORELL, Joan (1996) *Els Peris i la Pintura Valenciana Medieval*, València: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo (2007) *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II. Llibre de l'entrada del rei Martí*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- ARANCIBIA, Mercedes (1983) «Vidas ajenas. Vicente Aguilera Cerni», *Levante*, Valencia, 25 septiembre, pp. 16-17.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando (Com.) (1998): *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, (catálogo exposición), Valencia: Consorci de de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José (Dirección científica y textos). (2006): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia: Museu de Bellas Artes de València y Sala de Exposiciones Caja Duero, Salamanca, 2005-2006, Generalitat Valenciana.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José e INEBA TAMARIT, Pilar (2001) *La clave flamenca en los primitivos valencianos. Estudio-Catálogo de su pintura primitiva*. 476 páginas. Museo de Bellas Artes de Valencia, del 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (2011) «De la vocación medievalista al interés por la experiencia creadora contemporánea», *Vicente Aguilera Cerni*, València: Consell Valencià de Cultura, pp. 96-97.
- CATALÁN, Miguel (1995) «El aposentador ilustrado: Vicente Aguilera Cerni», *Conversaciones valencianas*, València: Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, pp. 28-37.
- CHABÁS LLORENS, Roque (1997) *Índice del Archivo de la Catedral de Valencia*, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- (1995) *Opúsculos*. Introducció de Mateu Rodrigo Lizondo. Valencia: Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana.
- (1905) «El Archivo Metropolitano de Valencia», *Revista de Bibliografía Catalana*, vol. II- núm. 5, pp. 121-139.

- COMPANY, Ximo (1987a) *La pintura del Renaixement*, València: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Descobrim el País Valencià.
- (1987b) *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi: el corrent hispanoflamenc i els inicis del Renaixement*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2007) *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*, Valencia: Conselleria de Cultura, Generalitat Valenciana.
- COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Mayte (eds) (2005) *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- FERRE I PUERTO, Josep A. (2000) *Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: puntualitzacions a l'obra valenciana*. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso II el Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume, Vol. 2, pp.1681-1686.
- GARCÍA BONAFÉ, Màrius y HERAS, Artur (Idea i direcció de l'exposició i catàleg) (1985): *Imatge i Paraula als segles XIV-XV*, Llotja de València, novembre-desembre 1985, Diputació Provincial de València.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María (1994): Discurso de contestación en la toma de posesión como Académico de Honor del Excmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni, celebrada en sesión pública el día 12 de mayo de 1994. *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, p. 170.
- HERIARD DUBREUIL, Mathieu (1987) *Valencia y el Gótico Internacional*, València: Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 2 vols.
- LOZOYA, Marqués de (1945) *Primitivos valencianos*. Valencia: Feria Muestrario de Valencia.
- NATALE, Mauro (Comp) (2001) *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Valencia, Museu de Belles Arts de València, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat Valenciana, Caja de Ahorros del Mediterráneo y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- PILATO, Armando (2005) «Después de Vicente Aguilera Cerni», *Levante*, (Posdata, suplemento cultural), Valencia, 14 de enero, pp. 1-2
- SANCHIS SIVERA, José (1928) «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 3-64; (1929), pp. 3-64; (1930-1931), pp. 3-116.
- SARALEGUI, Leandro de (1962) «De la pintura valenciana medieval. En torno al binomio Jacomart-Reixac», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 36, pp. 5-12, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- (1931) «Miscelánea de tablas valencianas. Ecos del arte de San Leocadio», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, pp. 216-241.
- (1935) «La pintura medieval valenciana», *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 3-68; (1936), pp. 28-39; (1952), pp. 5-39; (1954a), pp. 5-53; (1956), pp. 3-41; (1957), pp. 3-24; (1958), pp. 3-21; (1959), pp. 3-21.
- (1954b) *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos, Tablas... de primitivos valencianos*, Valencia.
- (1954) *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*. Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia.
- TORMO Y MONZÓ, Elías (1913) «Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista», Madrid: Centro de Estudios Históricos, [Blass y Cia].
- TRAMOYERES BLASCO, Luis (1907) «El pintor Luís Dalmau. Nuevos datos biográficos», Madrid: Cultura Española, pp. 567- 568.
- TRIGO, Xulio Ricardo y GÀMEZ, Carles (1989) «Aguilera Cerni, Premi de les Lletres Valencianes. Per amor a l'art», *El Temps*, núm. 268, p. 85, 7-13 agost.

Recibido el 28 del 9 de 2015

Aceptado el 2 del 2 de 2016

BIBLID [2530-1330 (2016): 59-71]



Joan Miró, *Golafre*, 1971.

LUCES EN LA PENUMBRA. ANÁLISIS DE LAS CORRIENTES ARTÍSTICAS DE LA COLECCIÓN DEL MACVAC

LIGHTS IN THE SHADOWS. ANALYSIS OF THE ARTISTIC MOVEMENTS FROM THE COLLECTION OF THE MACVAC

Patricia Mir Soria

Licenciada en Humanidades.

Crítica de arte y periodista cultural. Conservadora del MACVAC

Resumen *Luces en la penumbra* aborda el análisis de las corrientes artísticas de la colección del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés durante el verano de 2015. El estudio es, además, una revisión de dos publicaciones previas. Por un lado la tesis de Beatriz Guttmann y, por el otro, la aproximación panorámica de Juan Ángel Carrascosa y Ricardo Forriols. El trabajo arranca con las primeras obras de los años 20 del siglo xx hasta las últimas incorporaciones de los primeros años del siglo xxi. Una de las conclusiones es que, entre los lenguajes más utilizados figuran el informalismo, el expresionismo, la abstracción lírica, el constructivismo y abstracción geométrica, el arte cinético y op art, el realismo social, el realismo mágico, la nueva figuración y muy especialmente, la representación de miembros de grupos y colectivos de posguerra como El Paso, Parpalló, Estampa Popular o Grup d'Elx.

Palabras clave Vicente Aguilera Cerni, MACVAC, colección, corrientes artísticas, Beatriz Guttmann.

Abstract *Lights in the shadows* addresses the analysis of the artistic movements of the collection from the Museum of Contemporary Art of Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés during the summer of 2015. In addition, it's also a review of two previous publications with one being the thesis of Beatriz Guttmann and the other, the panoramic approximation of Juan Ángel Carrascosa and Ricardo Forriols. The piece starts with the first works of the 1920s up until the latest additions from the first years of the 21st century. One of the conclusions is that among the most used styles of the collection are informalism, expressionism, lyrical abstraction, constructivism, geometric abstraction, kinetic art, op art, social realism, magical realism, new figuration and even more specifically, the representation of members of postwar groups and collectives such as El Paso, Parpalló, Estampa Popular or Grup d'Elx.

Keywords Vicente Aguilera Cerni, MACVAC, Collection, Artistic Currents, Beatriz Guttmann.

Consideraciones preliminares

El crítico y fundador del MACVAC, Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), soñó con un museo que palpitase, una colección viva donde los artistas tuviesen la posibilidad de reemplazar sus creaciones sin la estricta rigidez museística que muchas veces imponen otros centros de arte más convencionales. Ese carácter de periódica renovación imprime un plus de atractivo pero, a su vez, entraña para la historiografía una dificultad añadida a la hora de abordar el estudio de la colección. Los artículos y textos que analizan, tanto las obras como las diferentes tendencias artísticas representadas en el museo, quedan obsoletos casi en el mismo instante que ven la luz. Ese es el auténtico milagro de este museo y el tributo que esta autora acepta pagar por abordar el análisis del MACVAC. Así, ya avanzo al lector de estas líneas que el presente artículo está escrito a principios del verano de 2015 y solo entonces tiene justificación.

Una vez planteada esta cuestión preliminar las siguientes líneas tienen como propósito abordar el análisis de las corrientes artísticas conservadas en el MACVAC, actualizando dos estudios previos de referencia. El primero es la rigurosa disertación de la investigadora y artista Beatriz Guttmann (1931-2014) que tuvo dos episodios. La primera entrega fue la publicación de su tesis doctoral titulada *Visión histórica, contenido y especificidad del Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés*. Y, una segunda entrega, más reducida, en el volumen titulado *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*. El libro contó con dos ediciones; la primera que vio la luz en 1995 y la segunda revisada por la autora en 2002. La segunda fuente es la cuidada publicación que la Generalitat Valenciana y el Consorcio de Museos auspició en 2001—coincidiendo con la celebración del 30 aniversario de la fundación del museo— y bajo el título *Museu d'Art Contemporani de*

Vilafamés Vicente Aguilera Cerni. En ella, los autores Juan Ángel Blasco Carrascosa¹ y Ricardo Forriols emprenden una pormenorizada aproximación panorámica a la colección del museo de Vilafamés. Ambas publicaciones son el punto de partida del presente análisis y una herramienta sumamente eficaz para cualquiera que quiera conocer las señas de identidad del MACVAC.

Para acometer el examen de las diferentes tendencias artísticas que custodia el museo, primero hemos de conocer la cronología ámbito de estudio. La colección del Palau del Batlle² recorre prácticamente un siglo de historia del arte; desde la década de los años 20 del siglo pasado hasta la actualidad. Casi 100 años en un corpus de cerca de 700 piezas, algunas expuestas en las inconfundibles salas del palacete gótico y otras descansando en su fondo de colección. Respecto a la siguiente premisa espacio-temporal la complejidad aumenta. Aunque la gran mayoría de piezas son de artistas españoles y, muy especialmente, del ámbito valenciano, el MACVAC también cuenta con algunos nombres internacionales. De ahí que el ensayo sobre la colección cobre mayor sentido si se aborda desde las corrientes artísticas representadas, y no desde las escuelas geográficas o cualquier otro objeto de estudio. Hay otro elemento aglutinador mucho más intangible que tiene que ver con la relación profesional y personal que la mayoría de estos artistas establecieron con la figura del crítico Aguilera Cerni y, más tarde, con la población de Vilafamés. Esa relación de afectos trenza hilos invisibles más poderosos que cualquier relación contractual. Más allá de las conclusiones sobre qué corrientes artísticas predominan en

1 Blasco Carrascosa fue director adjunto del museo de Vilafamés durante los años 80 y emprendió una remodelación completa de las obras en las diferentes salas.

2 El MACVAV ocupa el edificio gótico civil conocido como Palau del Batlle, un inmueble señorial del siglo xv donde destaca la puerta renacentista y añadidos barrocos como la escalera interior.

la colección o qué artistas de primer orden tienen un puesto de honor, el MACVAC posee una colección hecha a base de retazos de episodios inmateriales. Conversaciones adheridas para siempre a las paredes de las intrincadas calles de este bello municipio castellonense.

Desde los felices años 20 hasta el estallido de la Guerra Civil

La gran mayoría de las obras depositadas en el MACVAC coinciden con los años de creación y mayor efervescencia del museo, décadas de los 70 y 80 del siglo xx. Sin embargo, los primeros ejemplos datan de los años 20, tiempos de gran eclosión cultural en Europa. En España los historicismos pierden fuelle frente a la arrolladora corriente modernista o Art Decó que en otros territorios se conocía como *Art Nouveau* o *Arts and Crafts*. De este periodo podemos recordar el bucólico relieve sobre piedra de Ricardo Boix (1904-1994) firmado en 1929. También llegan a la península los ecos de las primeras vanguardias con el influjo del todopoderoso Picasso. La pieza del andaluz Ismael de la Serna (1889-1968) firmada en 1930 bebe directamente de la fuente cubista del malagueño universal. Con el título *Bodegón cubista* (1926), el andaluz Peinado (1898-1975) se sumerge en los entresijos de la cuarta dimensión. Otro de los artistas en torno al mismo círculo de París es Jacinto Salvadó (1892-1983) con varias piezas dentro del lenguaje cubista y constructivista. A partir de la década de los 30 surgen nuevos nombres en el panorama español como Josep Renau Berenguer (1907-1982), Antonio Ballester Vilaseca (1911-2001), Manuela Ballester (1908-1994), Borrás Casanova (1909-1987) y Ricardo Bastid Peris (1919-1966), testigos de excepción del estallido de la Guerra Civil. Todos ellos tienen su espacio en la colección³. Como

³ Algunas de estas piezas están cedidas al Museo por parte de coleccionistas particulares.

bien apunta Beatriz Guttmann, Ballester, Boix, Bastid y Renau tuvieron ocasión de compartir exposición en el Pabellón de la República, celebrado en París en 1937, con el *Guernica* de Picasso. Las dos piezas que custodia el MACVAC del pintor y muralista valenciano son las fotocomposiciones *Historia natural del siglo xx* y *Mamita Yunai* (1975), ambas con un fuerte contenido ideológico y de compromiso social. Otro de los creadores subyugados por la personalidad artística de Picasso es el valenciano Rafael Pérez Contel (1909-1990). El MACVAC posee dos esculturas y varias obras de marcado carácter cubista. Especialmente interesante es el bronce sin título donde Guttmann también intuye ecos de Braque y Léger. Figura capital estrechamente ligada a Vicente Aguilera Cerni y, por ende, al museo, es la de Julio González (1876-1942). En Vilafamés el público puede contemplar un dibujo a lápiz y cera del escultor catalán titulado *Metamorfosis* (1941). Sus manifiestos vínculos con Pablo Picasso y el movimiento cubista hicieron de él toda una referencia plástica en la primera mitad del siglo xx.

En este contexto de istmos que se superponen de forma vertiginosa, desde la abstracción al surrealismo, desde el superrealismo hasta el Dadá, hay que entender la figura del norteamericano llegado a París Henri Goetz (1909-1989), amigo personal de Picasso, Miró, Paul Eluard o André Breton, entre otros.

En el capítulo de la plástica de las primeras vanguardias una obra destaca sobremanera. Se trata de la exquisita escultura *Maternidad* (1935), del toledano Alberto Sánchez Fernández (1895-1962). De marcado carácter primitivista, esta escultura en bronce responde a la búsqueda de la verticalidad y a la simplificación de las formas que tanto preocupaba al artista. Madre e hijo adquieren una sinuosa silueta donde, a modo de lienzo pétreo, el autor imprime surcos e incisiones geométricas. En su estudio, Guttmann recuerda como Aguilera

Cerni siempre resaltó el valor de esta pieza a la que calificaba de «joya mimada del museo» (Guttman, 2002: 289). El punto y final a esta década lo pone el excéntrico y algo decadente dibujante Ismael Smith (1886-1972) con un desnudo femenino fechado en 1938.

Retratos de la barbarie: años 40 y 50

Carrascosa y Forriols definen perfectamente el clima de angustia que dejará la Europa desolada tras el resonar de los últimos fogonazos de la Segunda Guerra Mundial:

Con el advenimiento de la Guerra Civil española en 1936 y, a su fin, de la Segunda Guerra Mundial, el mundo entero se conmociona, tam-

bién el mundo del arte. No sucederán tan solo exilios y salidas de artistas, censuras y silencios a la fuerza, sino que, además, aparecen el compromiso sociopolítico y el retrato de la barbarie, de los personajes, de las situaciones vividas. La guerra y la situación posterior dan al traste con las posibles vías de entrada de la necesaria información y cierran las puertas al exterior entreabiertas por la República (2001:22).

Los artistas no pueden mantenerse impasibles. El compromiso social en estos primeros tiempos tiene, como ya hemos visto, un magnífico ejemplo en la figura de Josep Renau, aunque no es el único. El dibujo doliente de Miguel Abad Miró (1912-1994) o las obras de perfiles angulosos protagonizadas por campesinos, exiliados y prisioneros de Ricardo Bastid



Ricardo Bastid, *La huida*, 1953.

son otros ejemplos. El destino de Bastid y el de otro de los artistas de la colección, Juan Borrás Casanova, fue el mismo, ambos se exiliaron a Argentina huyendo del franquismo y la represión. En la colección actual se conserva una pieza sin fecha de un pavo real especialmente simbólico. Según narra Guttman hubo una obra anterior colgada en las paredes del MACVAC y fechada en 1933. Una obra de Borrás mucho más representativa que llevaba por título *Adan and Company limited*. Otro de los artistas coetáneos que también eligió el exilio, en este caso México, es Alfredo Just Gimeno (1898-1968) cuya familia donó en 1995 una pieza escultórica. Se trata de un busto en bronce a la cera perdida que representa el rostro de fuerte dignidad del indio Chichimiquilla.

En este punto parece prudente recordar las relaciones contractuales que el museo establece con los artistas, pues, como bien es sabido, el MACVAC no compra obra. Esas relaciones son; a saber, la donación de la obra y el depósito temporal o indefinido, con posibilidad de venta o sin ella. Los artistas tienen la facultad de retirar la pieza y cambiarla por otra. Un ejemplo de estancia temporal (aunque por motivos especiales) es el conjunto de obras procedentes del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Chile). Estas obras, regaladas al museo chileno por una serie de artistas que querían mostrar su compromiso con la libertad, pronto regresarán a su tierra tras permanecer durante años en el MACVAC, que cobijó estas piezas⁴ durante la dictadura. Hoy, por suerte, la situación es bien distinta y las obras pueden viajar a su destino.

Dejamos atrás los difíciles años 40 para estrenar una nueva década que arranca en

4 Las obras propiedad del museo de la Solidaridad Salvador Allende actualmente en el MACVAC son de los autores José Luis de Dios González, Fernando Mirantes Martín, Lola Massieu Verdugo, María Luisa Semper, August Puig, Ignacio Yraola, José M. Rodríguez Arnaez, Concha Jerez, Joaquín Chanco Cabré, Javier Urquijo, Rafael Morages y Rogelio García Vázquez.

Europa con la llegada del informalismo. A él se adhiere una comunidad heterogénea formada por los artistas de posguerra y del círculo de París de finales de los 40 y principios de los 50. En común el sentimiento de crisis de la pintura y el deseo por representar la tragedia humana y los horrores vividos. Los artistas subordinan la forma a la materia primando el acto puro, el gesto. Esa espontaneidad dará lugar a rasguños, manchas y chorretones por doquier. En el MACVAC hay ejemplos como el del italiano Emilio Vedova (1919-2006) y, en clave española, Antonio Saura (1930-1998), fundador de El Paso (1957-1960). De este último el museo conserva y expone dos óleos, un retrato anónimo y un Felipe II. Seres despersonalizados y grotescos creados a partir de una paleta limitada a blancos, negros y alguna concesión al rojo. Sin salirnos del espectro informalista mención aparte merece la prolífica personalidad de Antoni Tàpies (1923-2012). El MACVAC expone la pieza *Tres cartones* (1974) compuesta por materiales de una pobreza sobrecogedora. Apenas un listón de madera, tres cartones cortados de forma irregular, un trozo de tela y unas manchas de pintura y lápiz. Recientemente, el MACVAC ha programado una exposición con motivo del Día Internacional de los Museos dedicada a los materiales pobres y la denuncia social. La obra de Tàpies ha sido una de las piezas estrella de la muestra «Conciencias sostenible» por condensar ambos aspectos de forma magistral. En esta estela del Informalismo y con una personalidad atormentada destaca Raúl Torrent (1925-2001) presente en el museo con una obra de corte expresionista.

Un artista español de honda densidad existencial fue Juan Barjola (1919-2004). En Vilafamés se conserva un óleo de su tema fetiche, la tauromaquia, donde se pueden establecer fuertes paralelismo con la España de la posguerra. El comisario y estudioso Luis Rubio Gil asegura que Barjola «representó un

paréntesis épico en la monotonía gris del arte español de su tiempo» (2008:15).

Son muchos los artistas españoles activos en la década de los 50 que tienen su espacio en el museo. Hemos mencionado la aparición del grupo madrileño El Paso liderado por Saura, y junto a él otros colectivos como Dau al Set (1948-1954) o el Grup Parpalló. Del primero el MACVAC cuenta con obras de la gran mayoría de integrantes: Rafael Canogar (1935), Juana Francés (1929-1990), Manolo Millares (1926-1972), Antonio Suárez (1923-2013), Antonio Martín Chirino (1925) y Manuel Viola (1916-1987), que explican al visitante diferentes maneras de adoptar una actitud crítica ante la realidad circundante.

Especialmente bello es el Canogar del MACVAC. Una composición rota de 214 x 190 cm en rojo sangre surcada por bandas negras procedente de su serie *Pompeya* (1997-2001). El Paso tuvo una única voz femenina brillantemente representada en la figura de Juana Francés, pareja del escultor Pablo Serrano, miembro también del colectivo. La personalísima obra en collage de esta artista está plagada de simbolismos, crítica social y pesimismo. El canario Manolo Millares, al igual que otros genios como Tàpies o Saura, encontrará en el informalismo un canal de expresión que sabrá enriquecer con collages a los que incorpora diferentes materiales y donde sobresale el uso de la arpillera. *Esclavo contemporáneo* (1971) es la pieza abstracta del gijonés Antonio Suárez donde se aprecia el cambio de colorido que sufrió su obra desde los tonos oscuros de su etapa con El Paso hasta la luminosidad de los últimos tiempos. El otro canario del grupo, Martín Chirino, acude a la plástica donde retuerce el hierro como en la pieza *Raíz* (1957). Cerramos el capítulo dedicado al prolífico grupo El Paso con el pintor aragonés Manuel Viola y su inconfundible estilo a medio camino entre el informalismo y el expresionismo abstracto, con especial importancia al color y a la materia.

Justo es, en este punto, reconocer la relativamente reciente –y generosa– contribución a los fondos del MACVAC de estupendas piezas de la colección de Vidal Valle Ortí. Obras de primer orden como las de Tàpies, Saura, Barjola, Guayasamín, Antoni Clavé, Vázquez Díaz, Mompó, Jacinto Salvadó... y así hasta completar una serie de 26 títulos que llevan el sello de calidad de aquel galerista y, sobre todo, amante del arte.

Unos meses antes del manifiesto de El Paso en Madrid, Valencia asistía al nacimiento de otro colectivo de Vanguardia, el Grupo Parpalló (1956-1961). Fue precisamente Vicente Aguilera Cerni el ideólogo y aglutinador de este numeroso colectivo de artistas de posguerra que supo ser permeable a las corrientes internacionales como el expresionismo y, especialmente, al informalismo. El Grupo Parpalló, al igual que sus colegas madrileños, es uno de los movimientos que mejor supo captar ese clima de desesperanza. Miembro destacado del grupo es Manuel Gil Pérez (1925-1957), pupilo y protegido de Vicente Aguilera Cerni. La obra que el valenciano depositó en Vilafamés es la abstracción *Formas dinámicas espaciales* (1957) de un lirismo casi poético y firmada el mismo año de su muerte, apenas un año después de crearse el grupo. Otros de los integrantes destacados fueron Salvador Soria (1915-2010), representado con una pieza de su serie integraciones, y Eusebio Sempere (1924-1985), nada menos que con tres piezas en el museo. De Sempere el MACVAC guarda dos elegantes serigrafías del año 1969 y su obra estrella, una imponente estructura políptica en hierro de dos por dos metros. *Reflejos*⁵ (1978) resume toda la fuerza del constructivismo a partir de un original soporte.

También bajo el amplio paraguas del Grupo Parpalló descubrimos un conjunto de artistas,

5 Beatriz Guttmann explica que Sempere confeccionó esta obra a partir de dos rejas que Miguel Benages forjó en un taller local de Vilafamés.



Sala con obra de Tàpies (*Tres cartones*, 1974), Saura (*Felipe II*, s.d.) y Hernández Mompó (*Calles de una plaza*, 1965). Se aprecian las esculturas de Nassio Bayarri (*Mujer de Vega*, 1984) y Ramón de Soto (*Espartaco*, 1975).

la mayoría de la misma generación, que no dudaron en compartir la maravillosa aventura de cariz social que fue el museo de Vilafamés. Esos artistas y amigos del crítico fueron Luis Prades (1929), con sus geometrías habitadas de tintas planas; Juan de Ribera Berenguer (1935), y sus decadentes y fascinantes interiores expresionistas con un tratamiento único de la luz; Salvador Montesa (1932), con la descriptiva obra *El sueño rosa de una niña pobre de un país que fue el mío*; Jacinta Gil Roncales⁶ (1917-2014), única mujer del grupo representada con una de sus pocas abstracciones de los años 90; Joaquín Michavila (1926), con sus obras de corte geometrizable;

⁶ Jacinta Gil Roncalés fue la esposa de Manolo Gil, miembro también del Grupo Parpalló y malogradamente fallecido de forma prematura en 1957. Al poco de disolverse el grupo, en 1962, Jacinta Gil fue encarcelada durante dos años por su vinculación al Partido Comunista. Fue una activista feminista y progresista destacada.

Juan Genovés Candel (1930) y su creencia de la función del arte transformador de la sociedad; Amadeo Gabino (1922-2004), con su escultura constructivista de acero inoxidable en el patio; otro escultor, José Esteve Edo (1917) y su particular figuración estilizada; y el escultor Nassio Bayarri Lluç (1932). Éste último merece una reseña aparte por su extrema generosidad con el museo. Siempre vinculado a la junta rectora, en la actualidad ostenta el cargo de vicepresidente. El MACVAC cuenta con cinco piezas de Nassio, tres de ellas en el patio. Bayarri es el autor de la conocida puerta de hierro del patio (2001) y de la hermosa escultura con nombre de mujer en corten y acero inoxidable. *Mujer de Vega* (1984) es un ser geométrico de formas redondeadas en su peculiar teoría del Cosmoísmo.

Aunque hayamos empezado con Madrid y Valencia, ninguna de estas ciudades fue



Emilio Vedova, s.t., 1962.

pionera. En 1948 en Cataluña, en torno a la revista *Dau al Set*, nació un grupo artístico de vanguardia aglutinador de varias disciplinas como la pintura, la poesía, el teatro, la música, la filosofía, etc. Como principal seña de identidad el mundo onírico y surrealista que buscaba los guiños a otro catalán universal, Joan Miró (1893-1983). Entre sus miembros destacados Antoni Tàpies, del que ya hemos hablado por su papel capital y su cambio de rumbo hacia el informalismo, y Modest Cuixart (1925-2007). Éste último presente en el MACVAC con su obra collage del surrealismo mágico *El món s'acaba* (1971). Por cierto, que el artista referente de *Dau al Set*, Joan Miró, donó al museo la litografía *Golafre* (1979) como reconocimiento al esfuerzo de Vicente Aguilera Cerni. Algo alejado de este grupo pero bajo su influjo está la figura de August Puig (1929-1999) con una pintura extraordinariamente líquida, casi etérea.

No podemos cerrar los ejemplos de obras de los 50 sin citar el paisajismo de corte expresionista del valenciano Luis Arcas Brauner (1934-1989) que reinterpreta el tema religioso de Adán y Eva (1956) y otro paisaje, también anti-académico, de Francisco Lozano Sanchís (1912-2000). En el ámbito internacional el MACVAC cuenta con la acuarela titulada *Puesta de sol* (1955) del alemán Walter Jacob (1893-1964).

La supremacía de la abstracción: años 60 y 70

El informalismo fue el camino escogido por muchos artistas activos durante la posguerra y dictadura franquista, pero no fue el único. El lenguaje abstracto en sus múltiples variantes supo convertirse en un refugio para muchos creadores oprimidos por la situación. Bien es cierto que el desarrollismo de los años 60 abre nuevas ventanas. En España la consiguiente apertura económica llega de la mano del turismo pero se expande a otros muchos sectores de la sociedad, incluido el cultural y artístico. De la presente década de los 60 empezaremos

por destacar las tres serigrafías por ordenador de Abel Martín (1931-1993), en colaboración con Eusebio Sempere. Precisamente uno de los movimientos hijos de este tiempo de apertura es el arte óptico que recibió otros nombres como arte cinético u op art. El arte cinético, nacido en las postrimerías de los 50 y muy en boga hasta los 70, tiene un espacio sobresaliente en el MACVAC. La búsqueda de las ilusiones ópticas, las sinergias con los avances científicos contemporáneos y la fascinación por integrar el movimiento en la obra de arte son sus principales premisas. El visitante del museo siente una hipnótica atracción por la descomunal obra de casi cuatro metros de la madrileña Elena Asins Rodríguez (1940) titulada *Estructuras ópticas* (1968). Esta artista Premio Nacional de Artes Plásticas en 2011 fue pionera en el uso de las tecnologías aplicadas al arte. También con nombre de mujer otra obra cinética que invita al espectador a participar. Se trata de un cubo de cristal y latón firmado por la madrileña Elvira Alfageme. Aunque la pieza que más curiosidad despierta entre el público por el movimiento real y su particular forma es la composición en metacrilato de Gabriel Martínez Cantalapiedra (1933-1997). Nada menos que ocho piezas del artista de Calanda se conservan en este museo. Composición óptico-cinética es también la de Felo Monzón (1910-1989) y pensada para ser tocada destaca la obra de José María Cruz Novillo (1936). Engaños al ojo también los hallamos en Ricardo Juan Fernández. Un artista rico en planteamientos plásticos, desde el constructivismo espacial al arte cinético, es Ángel Duarte (1930-2007).

Sin fechar, el MACVAC conserva una pieza-joya escultórica del prestigioso artista José María Subirachs i Sitjar⁷ (1927-2014). En ella

⁷ Entre los numerosos éxitos en la carrera de este escultor catalán destaca el encargo a finales de los 80 de la decoración escultórica de la fachada de la Pasión de la Sagrada Familia de Barcelona.



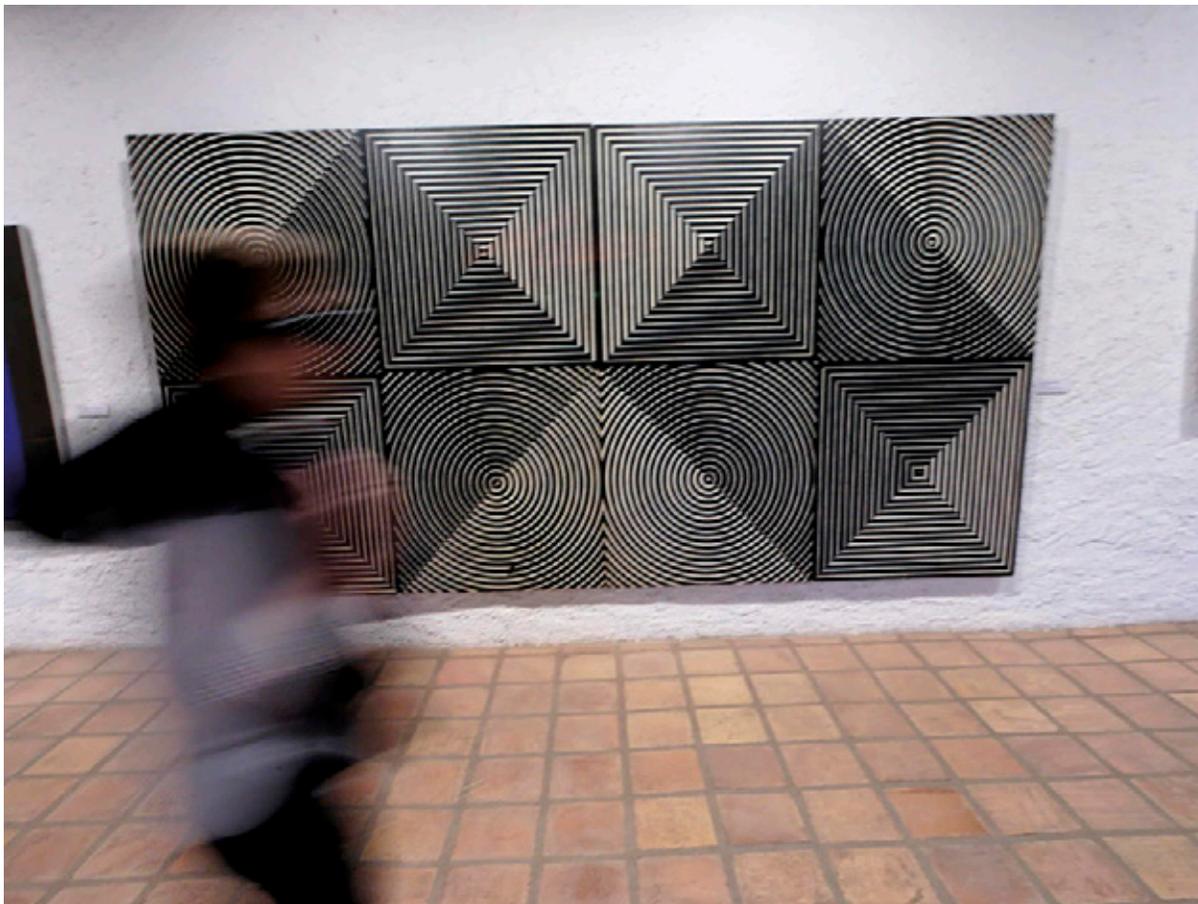
Maribel Nazco, *Formas a y b*, 1975.

un rostro plano de mujer invita al espectador a asomarse y ver reflejado su propio rostro con materiales ligados a la belleza como el oro o la plata.

En paralelo, otra corriente en boga fue la abstracción geométrica y uno de sus mejores exponentes en Vilafamés es José María Yturralde (1942). Su *Estructura* (1972) es una pieza extraordinaria de su etapa Figuras Imposibles (1968-1973) a la que Aguilera Cerni dedicó un concienzudo texto resaltando su relación con la ciencia. Yturralde formó parte del colectivo valenciano Antes del Arte (1967-1969) –para algunos la segunda generación de arte cinético en España–, en compañía de Soledad Sevilla (1944) y Jordi Teixidor (1941), ambos presentes también en el museo, aunque éste último más próximo a la abstracción

lírica. Antes del Arte tuvo como padre fundador a un gran conocido del lector, el brillante crítico Vicente Aguilera Cerni. Precisamente el precedente del Grupo Parpalló, ideado también por Aguilera Cerni, tuvo mucho que ver con la aparición de este segundo colectivo más próximo a la investigación del espacio y del movimiento. A este grupo, además de los citados, se adscribieron Eusebio Sempere, Ramón de Soto (1942-2014), Francisco Sobrino Ochoa (1932-2014) y Eduardo Sanz Fraille⁸ (1928-2013), con su correspondiente espacio de honor entre las paredes del Palau del Batlle. Ramón de Soto está presente con una delicada pieza filiforme en hierro titulada *Posible escultura* y su *Espartaco* (1975) en poliéster.

⁸ Eduardo Sanz fue conservador del museo de Vilafamés desde 1972.



Elena Asins, *Estructuras ópticas*, 1968. Fotografía: Antonio Pradas.

Sobrino Ochoa, artista con proyección internacional, aportó al MACVAC dos interesantes piezas cinéticas a partir de materiales como el plexiglás⁹ en color blanco y negro. Pintor difícil de etiquetar es Eduardo Sanz y su pieza *Jardín Homenaje a Picasso* (1974) en la que incorpora un cristal decorado al que asoma el rostro inconfundible del genio malagueño.

Desde la encantadora localidad turolense de Rubielos de Mora nos llega Salvador Victoria (1929-1994) con sus sinuosas curvas geometrizaras a base de superposiciones reales o el siempre vinculado con el MACVAC Jaime Rocamora, natural de Tortosa, y experto en una superposición de formas en cuya base suelen estar los materiales pobres,

⁹ El plexiglás es un material plástico, transparente y flexible que se utiliza como sustituto del vidrio.

como el cartón. Y del Norte, concretamente de La Coruña, la obra también geometrizaras de Luis María Caruncho Amat (1929). Caruncho realiza un díptico titulado *Rectángulo con amarillo y línea sobre el plano* firmado en 1988. También hispano, Mario Candela (1931-2013) con sus *Permutaciones 4* (1988) de colores fríos. Y, aunque citado en este artículo como miembro clave del Grupo Parpalló, es evidente que Joaquín Michavila y sus obras de corte geométrico formarían parte de este singular grupo estilístico. Fascinado por el constructivismo durante los 70 el madrileño Mariano Maestro Moratinos (1946), que investigó la composición espacial y los volúmenes con uno de sus materiales predilectos, la madera. A medio camino entre el constructivismo y el realismo fantástico hemos de situar la figura del

malagueño José Quero González (1932-2008). Y como soporte original señalar el biombo de ricas geometrías de Javier Calvo (1941). De Maribel Nazco (1938) el museo muestra una obra fruto de su indagación con materiales metálicos que se inicia en la década de 1970, no perdiendo nunca de vista el arte abstracto, pese a las sugerencias anatómicas evidentes. En clave internacional merecen nombrarse las obras del argentino Julio Le Parc (1928), la depurada abstracción del belga Luc Peire (1916-1994) y el chino Hsiao Chin (1935).

El conjunto escultórico del MACVAC tampoco podía prescindir de ese ingrátido constructivismo geométrico de Feliciano Hernández Sánchez (1936) y su pieza de plástico y metal en azules y violáceos titulada *Dilatación* (1970). Otro ejemplo constructivista lo vemos reflejado en piezas como la *Columna* (1983) de hierro esmaltado del vallisoletano Lorenzo Frechilla del Rey (1927-1990). Citar a Frechilla es recordar inexorablemente a su compañera, la también escultora madrileña Teresa Eguibar Galarza (1940-2000) y su obra en acero inoxidable sobre hierro *Expansión* (1983) de gran dinamismo. La pieza constructivista conservada del valenciano Amadeo Gabino, miembro del Grupo Parpalló, compartiría las mismas características estilísticas. Es en este grupo en el que hay que incluir también las cuatro piezas escultóricas en hierro de los años 70, de Ricardo Ugarte de Zubiarráin (1942), con fuertes reminiscencias de la potente Escuela Vasca de Escultura liderada por Chillida. Del metal al sobrio mármol del escultor José Luís Sánchez (1926) y su pieza abstracta *Etau* (1975). La geometría con un sentido más narrativo nos llevaría a la singular pieza de Miranda d'Amico (1936) titulada *Mediterráneo* (1978), donde las curvas marmóreas nos trasladan a la orilla del mar con su cadente e hipnótico movimiento. La pieza en forma de cubo está apoyada sobre uno de sus ángulos creando un desequilibrio que le-

jos de romper la armonía aligera la vista. Con un gusto por la geometrización y una cosmología latente resaltar la obra de José Córdoba Chaparro (1941), encuadrada también como informalismo abstracto.

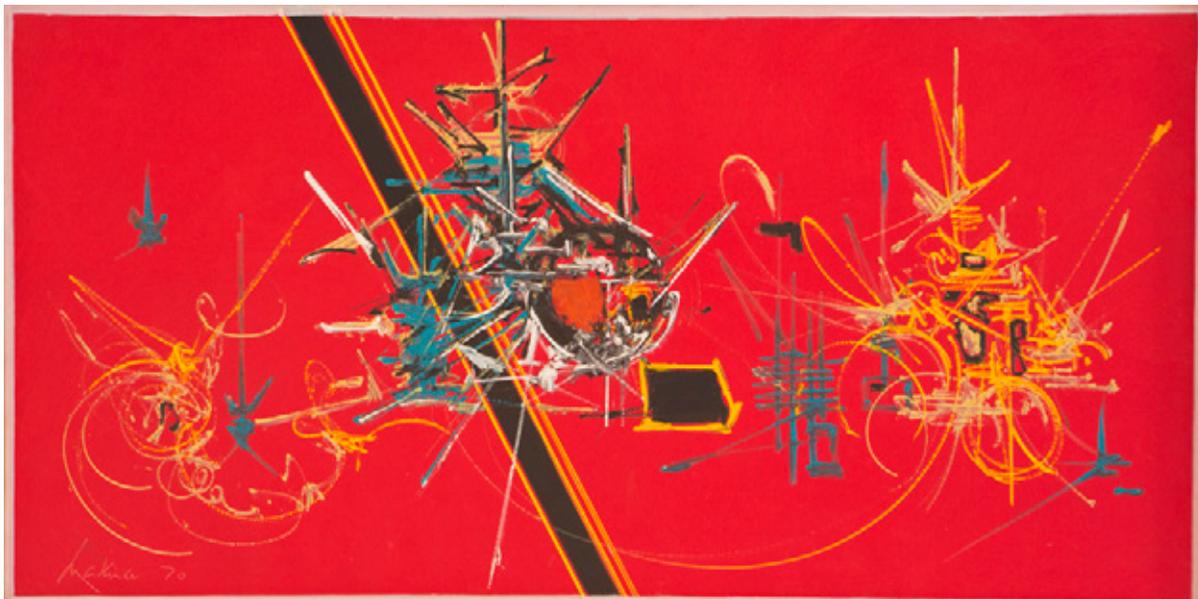
Este capítulo dedicado a la plástica geométrica no estaría completo sin el valenciano José Ángel Díes Caballero (1936), conocido como Diesco, que aporta su *Núcleo cúbico* (1976) de acero y *Acoplo* (1974), dos ejemplos de abstracción constructivista. Interpretando el suelo lunar la pieza *Creciente* (1980) del francés Jean Pierre Nicolini (1939). Y el escultor argentino criado en España Marcel Martí i Badenes (1925-2010), que se inició en la abstracción geométrica y el neoconstructivismo para acabar en una obra más próxima al expresionismo e informalismo de formas orgánicas como la pieza en bronce *Carmen Mejías II* (1966).

El epílogo a este análisis sería la abstracción en cerámica de Arcadio Blasco Pastor (1928-2013) con el irónico título *Destesticulador manual para españoles* (1972) y la pieza sobre tabla de Carmen Grau Bernardo (1949).

La geometría en su mínima expresión –tanto de color, como estructura y forma– dio como resultado el Minimal art. De esta corriente podemos citar, por ejemplo, a José Luis Gómez Perales (1923-2008), Carlos Planell (1927-2008) y José María Iglesias (1933-2005).

Tras la segunda guerra mundial el concepto de abstracción divide a sus seguidores entre, los partidarios de la abstracción geométrica, y los herederos de la abstracción lírica de Kandinsky o Delaunay. Precisamente esta última tendencia está magníficamente representada en Vilafamés por la exquisita obra *Krylis* (1970) del francés Georges Mathieu¹⁰ (1921-2012). También desde el contexto internacional encontramos

10 Vicente Aguilera Cerni logró en 1986 la donación para los fondos del museo de un lote de seis obras de artistas franceses entre los que se encontraban el propio Mathieu, además de Albert Féraud, Ladislav Kijno, Oliver Debré y Michael Cadoret.



Georges Mathieu, *Krylis*, 1970.

varios ejemplos de esa abstracción mucho más espontánea donde prima la gestualidad. Es el caso de la obra limpiísima de Jean Miotte (1926), firmada en 1978 y, sobre todo, de la del suizo Gérard Schneider (1896-1986) de 1975. Sentimiento puro lo hallamos por ejemplo en la abstracción de Olivier Debré (1920-1999) o en la elegante pieza *Couples* (1957) del reconocido artista francés Michel Cadoret (1912-1985). Una abstracción personalísima con rasgos expresionistas es, por ejemplo, la del francés nacido en Varsovia Ladislav Kijno (1921-2012) presente con dos piezas del año 1985. Bien es verdad que si hay un artista gestual e inclasificable en la colección del MACVAC ese es Orlando Pelayo (1920-1990), autor exiliado en París y muy preocupado por captar el sufrimiento humano.

En España también tropezamos con sensibilidades similares. Es el caso del andaluz José Caballero Gil (1915-1991), amigo y discípulo del escultor Alberto Sánchez. Su obra *Espacio y círculo* (1972) da testimonio de su trabajo. Otro artista imbuido por la abstracción y que trabaja cada vez con más libertad es Manuel Hernández Mompó (1927-1992) representado

con la pieza *Calles de una plaza* (1965). Una de las personalidades más sobresalientes de su generación fue la del catalán Antoni Clavé (1913-2005), amigo y seguidor de Picasso, que supo evolucionar con el tiempo hacia la abstracción a base de ricas texturas y collage. La colección de Vilafamés conserva un collage de gouache, papel y cartón titulado *El Rey*. Otro artista catalán que vivió en primera persona el ambiente de la Escuela de París es Xavier Oriach (1927), del que se protege una interesante obra de 1975 titulada *Composición*. Y para seguir con el espectro catalán mencionar a Juan Hernández Pijuán (1931-2005) con una de sus piezas más características de los años 70, *Doble centímetro* (1972), donde conjuga la figuración geométrica de fondos lisos y los objetos solitarios, en este caso dos cintas métricas. Personaje difícil de encuadrar, el pintor y catedrático Luis Badosa Conill (1944-2015), que trabajó durante los 70 las estructuras industriales. En Vilafamés es posible contemplar su *Contraste lumínico en estructuras del Grand Palais* (1976) donde destaca esa fuerte y arriesgada composición. Pintor abstracto que no rehúye referencias, en su caso al pro-

greso científico, es Antonio Lorenzo Carrión¹¹ (1922-2009). Si hay una artista que reconoce abiertamente su periplo desde la figuración a la abstracción matérica esa es Aurora Valero Cuenca (1940), especialmente generosa con el MACVAC que posee cinco obras desde los 70 a los 90. En este contexto también tiene cabida el paisaje sintético de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) y el último estadio evolutivo en la pintura del castellonense Juan Bautista Porcar Ripollés (1889-1974) con una fantástica vista de un paso a nivel donada poco antes de su muerte. Sucumbieron a la escuela de Porcar otros pintores presentes en Vilafamés como Francisco Gimeno Barón (1912-1978), José M^a Borrás (1926-1978), Vicente Giner (1933-1989), José Mingol (1933-2006), Vicente Llorens Poy (1936-2014) o Francisco Badía (1906-1985), entre otros.

Recitar lacónicamente aguafuerte aguatinata con 17 colores, una plancha y plancha de relieve-tintas Lefranc y Carbonell sobre papel Segundo Santos de dimensiones 135 x 292 centímetros resulta poco grato para el lector. Detenerse frente a la obra que responde a esa descripción técnica es una de las experiencias estéticas más gratificantes que puede vivir el visitante que penetra en las salas del Palau del Batlle. Hablamos de la extraordinaria pieza que Lucio Muñoz (1929-1998) donó al MACVAC en la década de los 80.

Cuando de escultura hablamos lo mejor es visitar el patio y admirar la pieza de Albert Féraud (1921-2008). *Solal* es una estructura en acero inoxidable con piezas aparentemente inconexas soldadas hasta cobrar un sentido lógico. En el interior del museo es posible contemplar el bajorrelieve de poética geometría de Néstor Basterretxea (1924-2014). Tampoco podemos obviar los escultóricos desarrollos espaciales de Antonio Sacramento (1915), dentro de la

abstracción formal. Muy interesante resulta el estudio de la figura de José Luis Alexanco (1942), representado en el MACVAC con varias piezas de los 70, momento en el que empieza a preocuparse por las formas tridimensionales. Obras planteadas con resina, poliéster y fibra y cargadas de alegorías.

La segunda alternativa: el realismo social

La alternativa al informalismo en el ámbito valenciano tomó dos caminos bien distintos. Por un lado el arte geométrico que acabamos de describir en sus diferentes tendencias y, por el otro, una vuelta a la figuración. Y es que no solo de abstracción vive el artista de los 70. La recuperación de la figuración surgiría unos años antes, en los 60, con otro escenario. Por primera vez Europa ya no será el foco catalizador que marcará el devenir artístico del arte occidental. Es Estados Unidos, verdadero vencedor de la II Guerra Mundial, el que lidera esa vuelta hacia el realismo con movimientos como el pop art o neodadá y, más tarde, el hiperrealismo. En España el valor iconográfico de la sociedad de consumo americana se sustituirá por el realismo crítico y comprometido (Crónica de la Realidad) de los últimos años de la dictadura. Lamentablemente, los ejemplos del significativo Equipo Crónica y Equipo Realidad ya no pueden verse en el MACVAC. Uno de los artistas de la Crónica de la Realidad que sí está presente es Juan Genovés, del que ya hemos tenido ocasión de hablar junto al resto de compañeros del Grupo Parpalló.

Cualquier visitante que recorra las salas góticas del palacete detendrá sus pasos un instante en el improvisado altar con exvotos sobre la antigua capilla. Alfredo Alcaín Portearrollo (1936) realizó en 1970 una instalación pop reaccionaria contra el fervor religioso de la época que, curiosamente, despierta dos sentimientos muy contradictorios en el público actual. Algunos aplauden este *Altar de un pueblo*

¹¹ Antonio Lorenzo es uno de los artistas ligados a la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, el mejor paralelismo con el MACVAC.



Imagen esférica del patio del MACVAC con la obra de Amadeo Gabino en primer plano y *Solal*, de Albert Féraud al fondo.
Fotografía: Antonio Pradas.

español como una crítica, mientras que otros participan devotamente en esta instalación incorporando objetos e incluso monedas.

Otro representante de este activismo es José Francisco Ortega (1921-1991), fundador en Valencia del grupo antifranquista Estampa Popular (1964-1968) que contaba como teórico de cabecera con Tomás Llorens. Ortega dejó en el museo dos piezas producidas durante la segunda mitad de la década de los 70. Además de Ortega, en el MACVAV también está presente otro miembro del colectivo, José Iranzo Almonacid (1931-2006), más conocido como Anzo, y representante del neo-figurativismo y el pop con carácter crítico y social. Este artista de Utiel dejó tres piezas en Vilafamés pertenecientes a los años 60 y 70 cargadas de un fuerte compromiso social. Todas ellas pertenecen a una de sus series más representativas, Aislamientos. De una forma preclara, Anzo abordó la incomunicación del ser humano en una sociedad cada vez más tecnológica. En este grupo del nuevo realismo también tiene cabida la obra del valenciano

Manolo Boix Álvarez (1942), reconocido internacionalmente en sus múltiples facetas artísticas y galardonado en 1980 con el Premio Nacional de Artes Plásticas. Y junto a él sus inseparables Artur Heras (1945), con dos obras relativamente recientes, y Rafael Armengol (1940) con *Don Ángel* (1972). Sin salir del espectro valenciano podemos mencionar también el realismo de José María Molina Ciges (1938). En Castellón apenas hay ejemplos reseñables en este sentido. Como excepción la litografía de Pilar Dolz Mestre (1945) y su desgarrador grito asfixiado por el hilo de espino.

Desde Alicante y, concretamente, desde la ciudad de Elche otro grupo de artistas comprometidos con su tiempo suma fuerzas y funda el Grup d'Elx¹² (1966-1975) al que se adscriben, entre otros, Juan Ramón García Castejón (1945) –conocido como Joan Caste-

12 En los años 1970 y 1973 el Grup d'Elx promueve en la ciudad ilicitana interesantes «Encuentros de Arte» que favorecen el intercambio de opiniones con el resto de colegas y, por supuesto, con críticos. Vicente Aguilera Cerni no faltó a ninguna de las dos citas.



Claudia de Vilafamés, *Pomes*, 1996.

jón-, Sixto Marco Marco (1916-2002) y Albert Agulló Martínez (1931). Aguilera Cerni siempre mostró simpatía por este grupo y fruto de ella es la presencia de estos tres creadores en Vilafamés. Castejón, extraordinario dibujante y el más marcado por el realismo social, posee en Vilafamés tres piezas bien distintas fruto de tres décadas diferentes (años 60, 70 y 80). Especialmente inquietantes son los seres surrealistas que pueblan su *Turno de noche* (1965). De su época abstracta se conserva la pieza *Finestres* (1987). La obra de Marco tiene una fuerte carga surrealista, mientras que Agulló opta por la deformación en la siniestra obra *Forma de destruir una dama* (1975).

Otros ejemplos los hallamos en José Luis de Dios (1943-2010), que también lanza un grito lastimero con su obra *Premonición* (1974). O Manuel Calvo (1934), que nos propone asomarnos a una caja de embalaje que muestra un mundo de autómatas. En clave internacional podemos citar al italiano Bruno Rinaldi (1934), y su denuncia ante el reparto desigual de la riqueza, o al argentino Ricardo Carpani (1930-1997). Compañero de Rinaldi fue Julián Pacheco Arroyo (1937-2000) con su informalismo expresivo y guiños al grafiti.

Si de denunciar injusticias se trata el artista capital del MACVAC es el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999). Su pieza sin fechar *Las manos de la angustia* pertenece a su serie La Edad de la Ira realizada en la década de los 60. Recientemente restaurada, la obra expresa la sinrazón de la violencia humana. Los críticos han querido ver en esta colección una denuncia contra todas las guerras y barbaries del siglo xx. En una ocasión el artista aseveró: «Creo que nuestro siglo puede ser considerado como el más horrendo de la Historia de la Humanidad. Nunca hemos sufrido ni asistido a tantos crímenes, guerras, bombas atroces, campos de concentración, dictaduras bestiales y tantas crueldades juntas».

Para dejar a un lado el dramatismo de Guayasamín nada mejor que el juego erótico y kitsch. Las féminas de Eduardo Úrculo Fernández (1938-2003) hacen fantasear al visitante. Úrculo está presente con tres piezas de su etapa erótica; *Mediterráneo*, *El árbol residente en la mente humana* –ambas fechadas en 1973– y una tercera sin título de 1971. Otro artista que acude al motivo del erotismo más explícito es Andrés José Cillero Dolz (1934-1993). Cierra el trío la obra de Francisco Cruz de Castro (1935) donde la mujer también sale bastante mal parada.

Otra tríada la conforman Ángel González Doreste (1933), con una clara estética pop; la Nueva Figuración del madrileño José Luis Verdes (1933-2001) y la figuración onírica del fecundo artista Eduardo Alcoy Lázaro (1930-1987) con su obra *Estel* (1971).

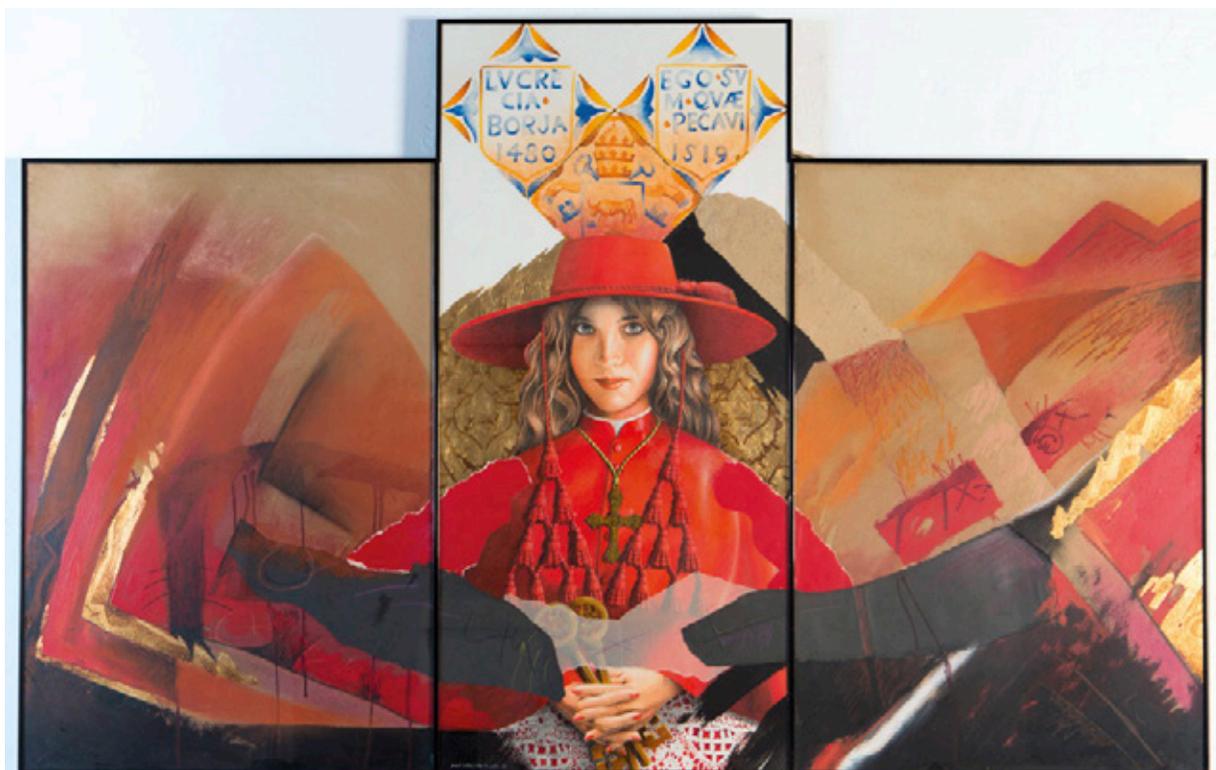
Cerramos el capítulo realista con el último estadio, el hiperrealismo. En el MACVAC se adscriben a esta corriente el valenciano Manuel Vivó Rius (1925-2014) con una fuerte carga social y Claudia de Vilafamés (1967). El primero posee una representación de tres piezas donde el hiperrealismo se confunde con el surrealismo. Claudia Trilles Porcar, o Claudia de Vilafamés como le gusta llamarse, tiene en la actualidad una pieza de 1996 titulada *Pomes* donde los frutos del pecado levitan sobre un fondo neutro y opaco atravesado por cuerdas. El nombre de esta artista está ligado, no solo a la localidad, sino al museo propiamente como miembro vocal de la junta rectora. Su papel en el futuro de este museo que camina por el siglo XXI será capital.

En los últimos años del convulso siglo xx no siempre resulta fácil etiquetar a algunos artistas. Es el caso del horror vacui presente en las seis piezas del catalán Manuel Salamanca Navarro¹³ (1932-1991). Su obra es una ex-

13 Manuel Salamanca adquirió en 1975 una vivienda en la parte alta de Vilafamés donde instaló su casa-taller y, más tarde, abriría una galería de arte llamada Kaleidoscopio.



Traver Calzada, *Las Meninas*, 1981.



Amat Bellés, *Lucrecia Borja*, 1987.

plosión de color y grafismos salvajes de fuerte sabor urbano. También en ese mismo saco de artistas inclasificables podemos nombrar a Agustín de Celis Gutiérrez (1932) y sus tres piezas asfixiantes. Un lugar de honor para la extraordinaria personalidad de la artista vienesa afincada en España Eva Lootz (1940). Tras su llegada en 1965 a España, Lootz comenzó a utilizar planchas de materiales pobres como la guata, el cobre o la parafina. El MACVAC expone una pieza de esta época donde subyace una profunda reflexión sobre el arte. Y, por último, el castellonense Francisco Puig Vicent (1934), presente con una obra de los años 70 que bien podría haber firmado en la actualidad. Su universo es rico, con una musicalidad a flor de piel.

Los años 80. Tiempo de revival y nostalgias

Los artistas españoles alcanzan en la década de los 80 la ansiada internacionalización que la

larga Dictadura les había vetado. Pero ese panorama globalizado se torna complejo, pues los ecos de las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX se unen con los nuevos lenguajes postmodernos bombardeando al creador. Ahora más que nunca el estudio de las corrientes se torna difícil. Es el momento de hablar de individualidades y, por qué no, de anacronismos. Muchos artistas sienten nostalgia por los movimientos más singulares de este siglo.

Este viaje hacia atrás arranca con la sensibilidad naïf y la pintura ingenuista. Los representantes de la segunda son la singular María Dolores Casanova Teruel (1914-2007), Roberta Matheu Gómis (1942) e Isabel Villar (1934). El estilo naïf, tendencia nacida en Francia en las postrimerías del siglo XIX, tiene en los hermanos catalanes Borrás dos perfectos ejemplos. Juan Borrás Ausías (1947) y su hermano Oscar Borrás Ausías (1947) trasladan al espectador a una arcadia de fauna y flora salvaje.

El género del paisaje sigue teniendo muchos seguidores. Un paisaje realista sería el de las dunas de Juan Daniel Domínguez (1932) –Progreso–, artista muy ligado a Vilafamés. Y un paso más el paisaje de Francisco Sebastián Rodríguez (1920-2013).

La siguiente parada será la vanguardia por excelencia, el cubismo. La catalana Aurelia Muñoz (1926-2011), con el frágil collage *Homenaje al cubismo* (1987) a base de papel teñido, hace mucho más que rendir tributo a la vanguardia histórica. La artista fabrica de forma artesanal el papel otorgándole una dignidad al material aparentemente pobre. De reminiscencias surrealistas es la obra de José M^a Doñate (1921-1996).

Tras la II Guerra Mundial el histórico movimiento Cobra (1948-1951) haría bandera del compromiso social. Sus miembros rechazaban cualquier racionalismo para recuperar el instinto y la violencia del gesto. El artista sueco Bengt Lindström (1925-2008) es el mejor exponente de este grupo en la colección. Otro sujeto sería Ana García Pan (1950), y su peculiar universo plástico ligado al informalismo. Aunque García no es la única que mira con nostalgia el informalismo. En este contexto hay que leer la obra de José Pérez Sanleón (1953), Rafael Muñoz Calduch (1943), Uiso Alemany Masip (1941), Miguel Ángel Ríos Palomares (1945), María Chana del Castillo (1952), Dionisio Gázquez Méndez (1951), Federico Manuel Rey Fueyo (1950), Vicente Rodes Pérez (1948), José Agustín Caballer (1947), etc.

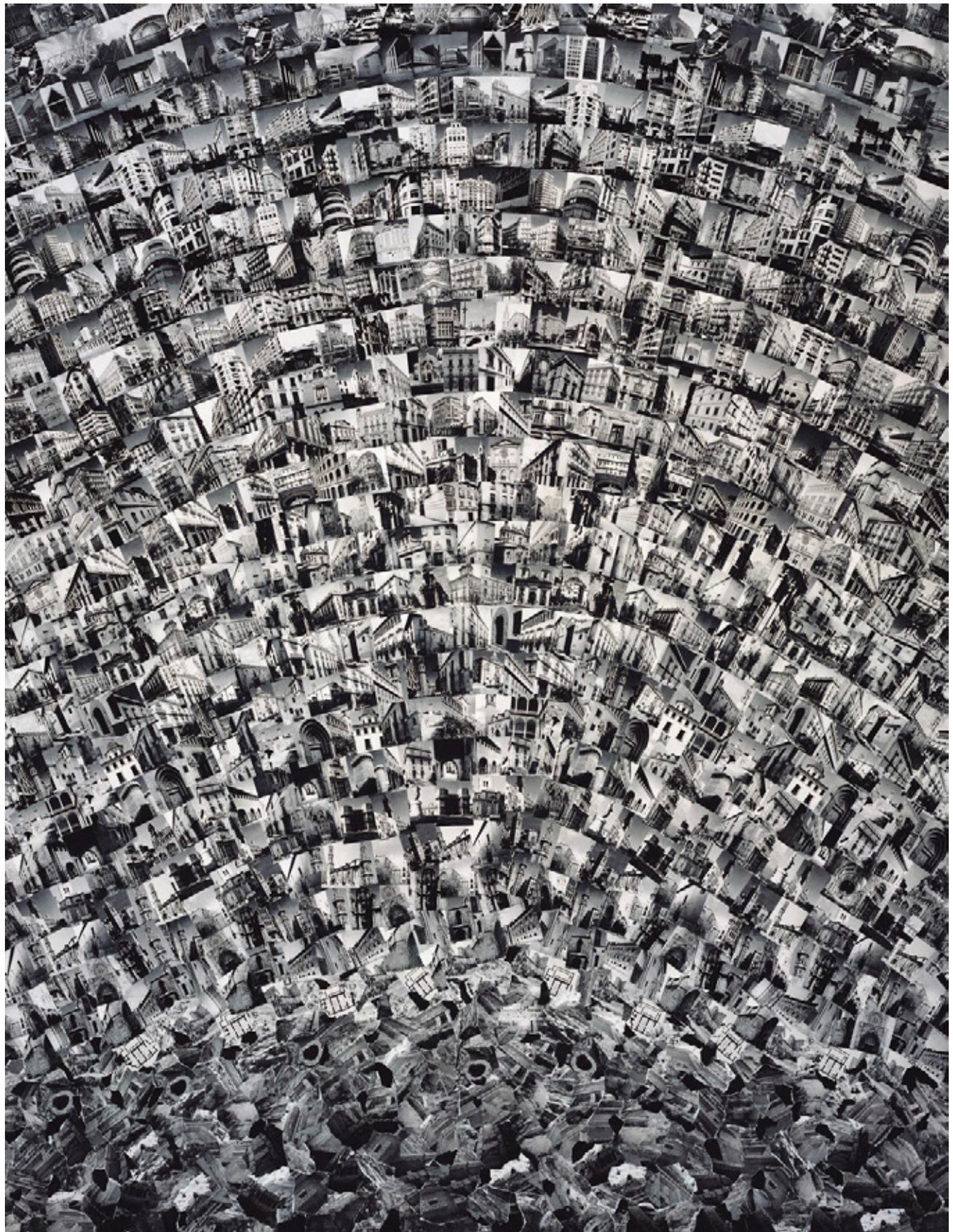
La década de los 50 estuvo dominada por la abstracción. Un lenguaje que domina muy bien el teórico castellonense Wenceslao Rambla (1948), otro de los baluartes y defensores del MACVAC. Un tipo de constructivismo muy personal también el de Carlos Andrés Fernández Gutiérrez (1949) y su *Escalera* (1995).

En el contexto del nuevo realismo crítico y pop art cabe citar a Antoni Miró Bravo

(1944) con la original obra *Kasparov, escacs i personatge* (1988) donde utiliza aerosoles. Es realismo y, en cierto modo, casi hiperrealismo el de Vicente Traver Calzada (1945) –pintor de oficio– con una de las obras que más sorprende al visitante del museo. *Las Meninas* (1981) es un imponente y oscuro lienzo de 265 x 230 cm donde, todos los personajes del cuadro de Velázquez se envuelven en cartón arrugado, ante la atenta mirada del pintor de Burriana que penetra en la sala palaciega desde el fondo de la composición. Como él mismo ha confesado, estos personajes son símbolos de las instituciones decadentes. Otra obra personal e introspectiva donde las figuras parecen caminar hacia la nada es la del alicantino Javier Lorenzo Miralles (1950) y su *Porque es tu habitación pues es de donde partes* (1985). Un neofigurativismo irónico y sugestivo el de Martín Martínez Caballero (1950-2010). Y, por supuesto, el dibujo en mayúsculas de Amat Bellés i Roig (1949), miembro de la junta del museo. Su tríptico de *Lucrecia Borja* (1987) mezcla e integra figuración y abstracción sin obviar el contenido crítico latente en esta obra dedicada a la controvertida figura de la hija del Papa Alejandro VI. Con un dibujo preciosista tenemos la personalidad del valenciano Miquel Vicens Riera (1949).

Personaje capital de la segunda mitad del siglo XX fue Francis Bacon, padre de la Nueva figuración, un lenguaje que también tiene cabida en Vilafamés. Impulsor de esta Nueva Figuración en clave española es el pintor valenciano José Vento Ruiz (1925-2005) representado por su obra *La boca della verita* (1979). Una nueva manera de abordar la pintura con un espíritu más libre, como el de José Morea (1951). Y desde Argentina llegan los ecos de la bailarina de Elena Paredes Suris (1911-2006).

Con el arte conceptual ya no podemos hablar de anacronismo aunque se gestase a mediados de la década de los 60 en Estados Unidos. De los pocos ejemplos de arte con-



Isabel Oliver, *Construcción de Valencia*, 2000.

ceptual o poesía visual en el MACVAC tenemos a Bartolomé Ferrando Colom (1951) y su *Libro Objeto* (1986).

Los 70 y 80 tienen en Italia dos istmos muy marcados. El primero será el arte povera en el que se prima la estética pobre y el segundo –que precisamente nace en contraposición del primero– la transvanguardia. Respecto al arte pobre existen ejemplos como el de Miguel Zapata Telletxea (1940-2014), Ángel Cruz, Francesc Messa (1915-1996), Juan Antonio Valle (1956) y su ancestral *Roure enduella* (1986) y, sobre todo, Francisco Farreras Ricart (1927). La pobreza de materiales se torna calidez con la colección de arte del textil o tapices que incluye nombres como María Asunción Raventós Torras (1930), Josep Grau Garriga (1929-2011), Toyi Pereira Fuentes (1944), Josep Royo (1945) y Chiuva Román (1934-1989). La transvanguardia defiende a ultranza la pintura y por eso justifica cualquier eclecticismo o revival, además de abogar por la expresividad cromática. Como ejemplos de esa espontaneidad Horacio Silva Sebastián (1950) y su figuración matérica, Ramón Albert Peris (1958-2002) o José Manuel Guillén Román (1950). Y el colombiano Guillermo Ramos Mestre (1954) –más conocido como Willy– con su descaro próximo al nuevo expresionismo alemán de los 80 y 90. También en esa línea expresionista merece citarse la inquietante pieza antropomórfica de Juan José Barberá Zamora (1954).

La personalidad más influyente de este nuevo tiempo es la del sevillano Luis Gordillo (1934) representado en la actualidad en el museo con una litografía sin fechar. Injusto catalogarlo de informalista, abstracto, pop art... su prolífica carrera es el mejor ejemplo de artista contemporáneo que investiga de forma incansable. Como ejemplos de individualidades tenemos la obra del profesor Manuel Sánchez Arcenegui (1944).

O el fecundo artista castellanense, Daniel Aparici Traver Griñó (1931-2008), que tuvo la suerte de vivir el arte con toda la intensidad posible. En el MACVAC se conserva un hermoso monotipo sobre díptico de 1980 titulado *Máscara y luces al sol*. También destaca el lirismo de Fuencisla Francés Rodríguez (1954) que juega con el concepto de destrucción logrando lo que algunos han llamado imágenes del cosmos o fragmentos de la naturaleza. Incluso tiene cabida el dibujo exquisito de José Díaz Azorín (1939) captando la belleza de la naturaleza. Como ejemplo de artista del cambio de siglo forjado en los 80 citaremos al castellanense Manuel Sáez Martí (1961) presente con una figura tan inquietante como linealmente clara.

El capítulo escultórico de los últimos años incluye nombres como Ángeles Marco (1947), con una estructura en hierro pura poesía; Sebastià Miralles Puchol (1948) donde abstracción y surrealismo se encuentran; otra sensibilidad poética a flor de piel la de Marcelo Díaz García (1950); Amparo Carbonell Tatay (1955), con una obra muy ligada a sus preocupaciones; Vicente Ortí Mateu (1947) y su debilidad por las formas totémicas; Julián Abril Ordiñaga (1951) con su sed de reformular su ideario artístico y como lo define Guttmann *el artista de lo movedizo* (2002:316); Emilio Martínez Arroyo (1962), Natividad Navalón Blesa (1961) y Pepe Romero (1952) con sus piezas de hierro encajadas perfectamente en el paisaje del patio; Jesús Castelló Mollar (1952-2010) y su venerado mármol blanco o Adriano Carrillo Valero (1946).

Un soporte extraordinariamente atractivo para el arte es la cerámica. En el MACVAC además de la pieza de Arcadio Blasco encontramos a Angelina Alós Tormo (1917-1997), Enric Mestre Estellés (1936), Elisenda Sala Ponsa (1938), Manuel Safont (1928-2005), Marisa Herrón (1944), Joan Manuel Llácer

(1947), Mercedes Sebastián Nicolau (1952), Dionisio Vacas (1934) y Cristina Cabrelles (1949).

En los albores del siglo XXI. Punto y seguido

Fueron Carrascosa y Forriols los que apuntaron el corpus de artistas de la última década del siglo XX. Por un lado la electrografía y copy-art de José Ramón Alcalá Mellado (1960) y Fernando Níguez Canales (1961) o el grupo formado por Víctor Bastida (1961) y Teresa Marín (1966) activo hasta 2001. Nuevas sensibilidades del panorama valenciano como la figuración realista de Francisco Sebastián Nicolau (1956), el prometedor Javier Garcera (1967), la imaginación de Teodoro Gil Borrás (1965) –Theo–, las reflexiones de M^a José Marco Andrés (1966), el pálpito de Antonio Debón Uixera (1953), el compromiso social de Xavier Bertomeu Blay (1952) con su demoleador *Tres en raya* (1980), el paisaje de José Luis Albelda Raga (1963) o la curiosa pieza de geometrías a base de cuadrados horizontales y en diagonal de Javier Chapa Villalba (1957) que genera un estudiado caos. Y también el paisaje de colores planos de Rosa Torres (1948), que llegó a trabajar como pintora de taller con el Equipo Crónica.

El corpus de piezas incorporadas en los postreros años incluye las últimas de Beatriz Guttmann Goldberger (1931-2014), siempre difícil de encasillar; la obra del 750 aniversario de la Carta Puebla de Vilafamés de Antonio Alegre Cremades (1939-2006); el *Umbral* (1994) de la peculiar ceutí Cristina Navarro Buenaposada (1949); la escultura de latón fundido del escocés David Marshall (1942); el bronce de Alfonso de Ossa Alcántara (1947), la obra de Isabel Oliver Cuevas (1946) o la de la moscovita Ekaterina Kornilova (1957). De la artista Ángela García Codoñer (1944) que, aunque arrancó en sus inicios una obra de corte feminista, ha ido experimentando

con diferentes lenguajes, se conserva uno de sus conocidos bodegones titulado *El violín está sobre la mesa* (1991). De la provincia de Castellón los últimos en tener presencia han sido Pepe Nebot Caballer (1963), Francisco Rangel (1960), Joaquín Roures (1941), María José Ricós (1948) y sus famosos estuches, Joël Mestre Froissard (1966), Vicent Varella Beltrán (1953) o Luis Bolumar Santamaría (1951). Y aquí dejamos un punto y seguido para que el próximo estudioso siga reescribiendo esta historia inconclusa.

Conclusiones

El MACVAC atesora tal cantidad de obra que el análisis de la totalidad de la colección se revela como una tarea imposible de abarcar en un estudio como el presente. Así, el recorrido por las diferentes corrientes y tendencias artísticas desde los años 20 hasta los 80 es un buen aliado para aproximarnos a sus particularidades. Conocemos ahora mucho mejor la predilección de Aguilera Cerni por corrientes como el informalismo, el expresionismo, la abstracción lírica, el constructivismo y abstracción geométrica, el arte cinético y op art, el realismo social, el realismo mágico, la nueva figuración y muy especialmente, la representación de miembros de grupos y colectivos de posguerra como El Paso, Parpalló, Estampa Popular o Grup d'Elx. Ecos minoritarios los del arte naïf, cubismo, surrealismo, grupo Cobra, pintura de los años 40, hiperrealismo, arte povera, la transvanguardia italiana o el neo expresionismo alemán. Y por encima de todos estos istmos, con esa aura que tienen los grandes, artistas de primera fila como Alberto Sánchez, Julio González, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Canogar, Juan Genovés, Yturralde, Miró, Georges Mathieu, Mompó, Anzo, Guayasamín o Luis Gordillo, entre otros. Pero el punto fuerte de este museo no son

estos nombres, sino el haber reunido lo mejor de los años 50, 60, 70 y parte del 80 dentro del panorama nacional y, muy especialmente, del valenciano. Es la fotografía perfecta de un tiempo de luchadores, contestatarios y valientes artistas liderados por teóricos brillantes como Vicente Aguilera Cerni. Ellos son las luces en la penumbra.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente y SARTORIS, Alberto (2012) *Luis Prades 2000-2012*, Valencia: Ajuntament de València.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (Coord.) (2001) *Museu d'Art Contemporani de Vilafamés*, Valencia: Generalitat Valenciana.
- GUTTMANN, Beatriz (2002) *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*, Castelló: Diputació de Castelló.
- HUGHES, Robert (2000) *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo xx*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- RUBIO GIL, Luis; FERNÁNDEZ CID, Miguel (2008) Catálogo de la exposición del Museu de Belles Arts de Castelló *Juan Barjola. Obra Gráfica*, Valencia: Generalitat Valenciana.
- RAMBLA, Wenceslao (2000) *Principales itinerarios artísticos del siglo xx. Una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*, Castelló: Universitat Jaume I.
- RAMBLA, Wenceslao; OLUCHA MONTINS, Ferran y GASCÓ SIDRO, Antonio José (2010) *Paco Puig. Artista y hombre, su obra*, Castelló: Diputació de Castelló.
- RUHRBERG, Karl; SHENECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus (2005) *Arte del siglo xx*, Köln: Taschen.
- TRAVER NAVARRO, Paula; GASCÓ SIDRO, Antonio José (1999) Catálogo de la exposición en el Centro San Miguel de Castellón *Traver Calzada. Pintura. Dibujo. Grabado*, Castellón: Bancaixa Fundació Caixa Castelló.

Recibido el 2 del 8 de 2015

Aceptado el 16 del 9 de 2015

BIBLID [2530-1330 (2016): 73-96]

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO: LOS FONDOS DEL MACVAC

CONSERVATION AND RESTORATION OF CONTEMPORARY ART: THE VAULTS OF MACVAC

María Teresa Pastor Valls

*Doctora por la Universidad Politécnica de Valencia,
Programa de Conservación y Restauración de Patrimonio Pictórico*

- Resumen El presente artículo pretende mostrar la complejidad de la conservación restauración del arte contemporáneo, a través de reflexiones, planteamientos, criterios, entrevistas con artistas y soluciones planteadas en torno a la recuperación de varias obras pertenecientes a los fondos del MACVAC.
- Palabras clave Conservación, restauración, arte contemporáneo, criterios, entrevistas con artistas.
- Abstract This article attempts to show the complexity of the conservation/restoration of contemporary art, through reflections, approaches, criteria, artist interviews and considered solutions on the recovery of several pieces of art works from the MACVAC vault.
- Keywords Conservation, Restoration, Contemporary Art, Criteria, Artist Interviews.

Introducción

La producción artística contemporánea plantea complejos problemas de conservación derivados principalmente de las características intrínsecas de los materiales y técnicas empleadas, así como del propio concepto planteado por el artista, diferenciándose del arte tradicional. Con la llegada de la Revolución Industrial, los artistas comienzan a abandonar cánones y tratados, combinar materiales tradicionales (muchos ya procesados industrialmente como los óleos, soportes textiles mecanizados), con materiales de nueva creación (pinturas acrílicas, vinílicas, alquídicas, maderas postformadas, plásticos, etc.) y materiales experimentales (reciclados o procedentes de deshechos, instalaciones eléctricas, iluminación, alimentos, etc.).

Los estudios de las últimas décadas ponen de manifiesto que dicha combinación no sólo provoca que la obras contemporáneas experimenten un deterioro más complejo que los problemas que se venían encontrando en las obras tradicionales sino que –lo que resulta más dramático y preocupante– requieren de tratamientos de conservación en estados muy iniciales de existencia y apenas unos años después de haber sido creadas.

Ante este panorama el conservador restaurador se enfrenta a verdaderos retos a la hora de abordar los procesos de intervención, dado que ni los criterios, ni los sistemas empleados en el arte convencional sirven para resolver los problemas planteados¹.

No debemos perder de vista la importancia de la conservación del arte contemporáneo en las colecciones públicas y privadas, y su

valor económico. En este sentido el MACVAC atesora una colección de gran relevancia para el patrimonio cultural valenciano.

Conscientes de este hecho, en 2008 el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVC+R), inicia la conservación restauración profesional y especializada de obras procedentes de sus fondos. Un proyecto que continúa ininterrumpidamente hasta 2011 y que retoma el Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón, el cual ha permitido la conservación y salvaguarda de multitud de piezas, gracias a la intervención y acondicionamiento de más de 46 obras². El programa de actuación llevado a cabo por un grupo de investigación multidisciplinar, se diseñó desde una perspectiva global interrelacionando varias líneas de estudio: condiciones ambientales, propuesta y aplicación de medidas correctivas, documentación, conservación y restauración de obras, entrevista y encuentro con artistas, establecimiento de mejoras en materia de difusión, etc.

¿Qué particularidades tiene la conservación-restauración del arte contemporáneo?

La conservación y restauración del arte contemporáneo, a diferencia del arte tradicional, plantea intervenciones de gran complejidad técnica. Aunque en ambos casos se hallan expuestas a factores externos de deterioro (condiciones ambientales, accidentes durante su exposición, almacenaje y transporte, agresiones, etc.), las consecuencias se ven notablemente aumentadas a causa de su interrelación con los factores de orden interno (heterogeneidad de materiales y técnicas, durabilidad, experimentación, carácter efímero) (Macarrón, 2013: 284-286; Ruíz de Arcaute, 2001: 34; Sedano, 1996 a: 67-69. Pastor

1 A) Existencia de piezas de recambio, posibilidad de restitución partes obra, superficies sin proteger, acabados mates, texturas, técnicas mixtas, materiales experimentales, instrucciones. B) Posibilidad de trabajar con el artista. Posturas (favorable o no a la intervención, deseo de ser consultado, derecho moral de intervenir o rehacer. C) No existe una perspectiva histórica sobre la evolución y degradación de los materiales, ni de los procesos de conservación restauración aplicados al arte no convencional. D) Falta de información publicada o formación en intervenciones de este tipo.

2 Francisco Cruz de Castro, Manuel Castañón, Raúl Torrent, Juan Genovés, Jordi Teixidor, Pablo Bartolomé Serrano, Manuel Clemente Ochoa, Manuel Calvo, Eduardo Úrculo, Julio Le Parc, Eva Lootz, Elena Asins, Gabriel Cantalapiedra, Bellido Lapedra, Millares, Tàpies, Saura, Mompó, Eduardo Sanz, Alfredo Alcaín, Sempere, Yturralde, Francisco Sobrino, Lucio Muñoz, Michavila, Ceferino Moreno, Anzo, Artur Heras, Jim Bird, Soledad Sevilla, Manuel Salamanca, Andrés Cillero, Javier Calvo, Guayasamín, etc.

et al., 2011: 9-19; Padrós et al., 2001: 32; Sedano, 1996 b: 2-4; Berger, 1990: 1-14; Berger, 1976).

Los materiales y técnicas empleadas en este tipo de obras, son tan numerosas y diversas como el volumen de obras, artistas y eventos expositivos. Cualquier formato, material o producto, pueden combinarse en una doble dimensión concepto-materia según la intencionalidad del artista, lo cual no solo convierte en una compleja tarea el reconocimiento e identificación de los materiales, causas y factores de alteración, sino también el diseño y aplicación de los tratamientos de conservación y restauración (Rambla, 1996: 5-8; Ruiz, 1993: 9; García, 1999: 3). A su vez, la clasificación canónica y los términos que suelen definir las dejan de responder. Las obras pierden su clasificación tradicional sobrepasando los planos de lo bidimensional hacia lo tridimensional y los estratos se combinan y alternan (Illa, 1992: 747-751; Escohotado, 1998).

Los cambios sociales, económicos y culturales producidos a partir de la Revolución Industrial, transmutarían todos los aspectos de la producción artística, iniciándose el abandono de cánones y tratados (Alvear, 1997: 42-44; Pugliese, 2006: 7-12; Lucie-Smith, 2000). Este proceso tomó forma definitiva con la experimentación de las primeras Vanguardias (finales XIX y principios XX). Las técnicas tradicionales (aunque ya procesadas como el óleo), se combinan con materiales producidos industrialmente (pinturas de celulosa, acrílicas, pigmentos de síntesis, plásticos...), a la par que se mezclan con materiales de uso cotidiano. Se crean técnicas basadas en el *collage*, los ensamblajes, el fotomontaje, los *ready-made*, el uso de materiales blandos, el movimiento y la compenetración con el espacio, lo cual supuso una ruptura con la pintura, y en general el arte, tradicional. Iniciando el camino hacia la experimentación, el artista decide no seguir los cánones y tratados, produciéndose el desarrollo teórico y la publicación de manifiestos (Chiantore, et al., 2005: 198-207; Micheli, 1994: 229-258; Montorsi, 1988: 8-14).

Con las Segundas Vanguardias (1940-1970), comienza el uso innovador y experimental de las técnicas tradicionales, de los nuevos soportes y medios pictóricos, de los sistemas de aplicación, de las obras cinéticas, iniciándose la introducción de materiales plásticos, percederos y eléctricos. A partir de esta fecha, se adapta y desarrollaron el uso del vídeo, la introducción de nuevos materiales (ej. resinas de poliéster, fibra de vidrio, poliestireno expandido), el resurgimiento de la artesanía, la expansión de los medios electrónicos y digitales, las instalaciones, *performance* y *environments*, etc., así como un predominio del eclecticismo, la colaboración entre artistas y la rapidez de cambio entre lenguajes (Pugliese, 2006: 39-69; Bustinduy, 2005: 95-100; Lucie-Smith, (2000): 297-384; Heinz, 2003: 129. Pastor et al., 2007).

Además de todo lo expuesto, pensemos en la existencia de piezas de recambio, de copias, e incluso de instrucciones dejadas por el artista, en la degradación como elemento artístico o busca la participación activa del espectador a fin de provocar determinadas experiencias sensitivas (vista, sonido, olfato y tacto). Se emprende así el camino hacia la búsqueda constante de nuevos lenguajes plásticos.

No podemos olvidar la postura que los artistas pueden adoptar respecto a la conservación de las obras (ser favorable, estar en contra, ejercer su derecho a intervenir con el restaurador, etc.), como tampoco, la posibilidad de que surjan conflictos con los intereses de los depositarios o propietarios de la obra.

De ahí, que ni los criterios, ni los medios o sistemas empleados en el arte convencional, van a servir totalmente para resolver los problemas que plantea la conservación de dichas obras. En este contexto, las intervenciones más comunes realizadas, se convierten en arduas (Sedano, 1996 b: 137).

Hasta la fecha, el estudio de numerosas obras contemporáneas procedentes de diferentes colecciones, revelan que un elevado porcentaje de estas presentan necesidades dramáticas de intervención en gran parte debido a graves

alteraciones en la película pictórica. Es el caso de los agrietamientos, levantamientos, desprendimientos y pulverulencia; alteraciones todas ellas a menudo resultantes de la sinergia de problemas de índole química (ej. degradación del aglutinante, presencia de determinados pigmentos, etc.) como físico-mecánica (ej. rigidez excesiva, tensiones mecánicas, etc.).

De hecho, según afirman multitud de especialistas, una de las mayores dificultades a las que nos enfrentamos es la relacionada con los tratamientos sobre capas pictóricas sin barnices de recubrimiento (limpiezas, forraciones, adhesión y consolidación, etc.) (Calvo, 2002: 335-336; Berger, 1978: 18; Althöfer, 2003: 17; Lorne, 1995; Elias et al., 2006; Michalski, 2008: 27), estratos que pueden tener distintos acabados, grosores y texturas, quedando expuestos a los agentes externos y que constituyen para muchos una de las grandes riquezas de la pintura contemporánea (VV.AA., 2007; Bracco, et al., 1988; Périer-D'Ieteren, 1991: 91; García, 1999: 2). Otras intervenciones de soporte, como las consolidaciones y la corrección de deformaciones, se complican en este tipo de obras debido a sus características. Muchos de estos daños responden a la combinación de los materiales constitutivos de las obras con oscilaciones termohigrométricas, accidentes y manipulaciones incorrectas. La complejidad técnica de este tipo de intervenciones reside en el peligro de alterar la integridad de las capas pictóricas, modificando el acabado y color original.

La aplicación sistemática de criterios y sistemas tradicionales, o incluso demasiado modernos al intervenirlas, ha provocado en algunas piezas la aparición de cambios irreparables. Por tanto, se pone de manifiesto la necesidad de establecer unos criterios y sistemas de actuación compatibles con la postura del artista, que deben plantearse desde el estudio y el conocimiento paralelo de temas tan diversos e interrelacionados como son los materiales y las técnicas, el estudio de las alteraciones y sus causas, la filosofía de creación, la legislación vigente, las técnicas

de caracterización y análisis específico, o los nuevos avances y tratamientos que deben ejecutar profesionales especializados.

Junto con la información procedente de los exámenes científicos, los datos obtenidos a través de las entrevistas suponen una indispensable base sobre la que acometer una intervención de conservación restauración con las máximas garantías, dando cumplimiento a la Ley de Propiedad Intelectual³. Estas constituyen una fuente primaria de conocimiento de indudable valor documental. Estas aportan una valiosa información en cuanto a los materiales y técnicas empleadas, respecto al proceso creativo, el significado o punto de vista del artista frente al envejecimiento, deterioro, conservación, restauración y presentación. De ahí, que dabamos tener muy en cuenta la aplicación de la conservación preventiva en todos los ámbitos que tengan que ver con las obras de arte, para que su restauración se lleve a término solamente en última instancia.

Conservación-restauración de obras en el MACVAC. Estudio de casos:

A continuación se exponen diversos casos representativos, con los que ilustrar la problemática de la intervención de obras contemporáneas.

CASO 1⁴. *Estos fueron sus poderes, Francisco Cruz de Castro (1935), 1970, mixta sobre madera, 128 x 128 x 37 cm, MACVAC.*

Esta obra constituye un ejemplo representativo de recuperación de la materia, imagen y

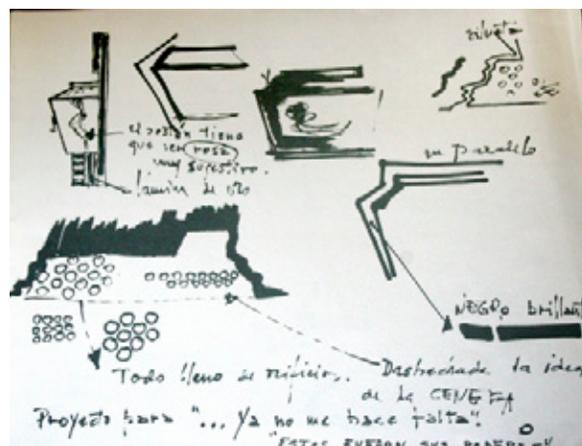
3 Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril por la que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

4 Ver: VV.AA. (s/a): «Monografía obras restauradas Museu d'Art Contemporani...». Directora Gerente IVC+R: Carmen Pérez, Supervisión Técnica: Carmen Pérez y M.^a Teresa Pastor. Técnicos conservación y restauración: Ana Pellicer, M.^a Teresa Pastor. Colaboración IVC+R: M.^a Gertrudis Jaén, Isabel Martínez, Immaculada Traver. Alumnos máster UPV-IVC+R 08-09: María García. Analíticas: David Juanes. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos restauración.

concepto de una obra contemporánea. En ella, el artista imagina cómo sería el entierro de una prostituta y su panoplia, tras contemplar el sepelio de un importante general. Corren los años 70, palabras y frases como: «tabú, objeto, monotonía del pensamiento, el objeto y su circunstancia, me agrada lo extremado, dirección prohibida, lugares comunes, vulgaridad, ñoñería, caducidad, lo serio y el orden...», acuden al artista... *Ya no me hace falta* o *Estos fueron sus poderes*, se barajan como títulos para su proyecto.

Para plasmarlo, Cruz de Castro nos presenta un ataúd negro que va colgado en la pared mediante una estructura cuadrada, también del mismo color; sobre el ataúd coloca un sujetador rosa de aspecto sugerente, e insertados en el sistema de sujeción, un conjunto de elementos metálicos de forma redonda y color dorado, que representan monedas. Esta obra, creada y expuesta en 1970, supuso un gran impacto para el público de la época. En esas fechas el sujetador desapareció, por lo que el autor se vio obligado a sustituirlo de forma urgente sacrificando la idea inicial.

Treinta y nueve años más tarde, la obra presenta una serie de problemas que hacen necesaria una intervención de urgencia. Entre otras alteraciones, tales como elevados niveles de suciedad, erosiones y lagunas en la capa pictórica, corrosión de elementos metálicos o la presencia de problemas estructurales en la unión del marco y la obra, que evidentemente afectaban a la conservación de la obra, cabe destacar la pérdida de funcionalidad de la prenda textil, que, por otro lado, no era la original, ya que, como decimos, fue sustraída y reemplazada el primer día en que la obra se expuso al público. Antes de iniciar el proceso de intervención, se realizó una puesta en contacto y entrevista con el artista para obtener una mayor información sobre el significado, la técnica y los materiales empleados en la ejecución de la pieza, así como consensuar la intervención. Gracias a ella, el artista, entre otras muchas cuestiones, nos habla de variación de la idea de la obra precisamente a con-



Bocetos para la obra *Ya no me hace falta* o *Estos fueron sus poderes*, Francisco Cruz de Castro.



Ya no me hace falta o *Estos fueron sus poderes* tras la intervención (en la actualidad la prenda textil tiene otra disposición).
Fotografía: Pascual Mercé.

secuencia del señalado cambio. Tras finalizar el tratamiento de la parte principal, en la que las zonas mates, satinadas y brillantes desempeñaban un importante papel, se inicia una estrategia para recuperar el concepto primigenio planteando una serie de cuestiones en las que, conjuntamente con el artista, se baraja el mantenimiento o sustitución del sostén.

Las pruebas de limpieza que se realizaron sobre dicha prenda no fueron satisfactorias, dada la degradación que sufría el material, por lo que el artista decidió sustituirla por

otra nueva, y delegó este trabajo en el equipo de restauración. Se buscó un sujetador acorde a la idea original («El sostén tiene que ser rosa... muy sugestivo»), gracias a las imágenes proporcionadas por el Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA) de Vilafamés. Tras su adquisición, el autor eligió la forma en que la prenda debía ser colocada teniendo en cuenta el carácter solemne que debía conferir la obra. Este cambió de idea el día de la presentación de la misma, pues a su parecer carecía de plasticidad. A su vez, proporcionó información sobre la sustitución futura de la pieza, abriendo la posibilidad de incluir otros colores: rojo, amarillo..., o sobre su primera exposición junto a unos candelabros simulando un velatorio... Estas cuestiones se adjuntaron por escrito a la memoria de la intervención, a fin de acompañar a una obra que aún hoy continúa sorprendiendo al espectador y sigue planteando temas de actualidad. Tras el proceso de restauración, el artista donó la obra al MACVAC.

CASO 2⁵. Ropa tendida, Manolo Castañón (1941-2013), 1982, madera y cuerda, MACVAC.

Esta obra se realizó en la década de los 80, siendo expuesta en la Alcaldía de Triel sur Seine (Francia). El artista fue premiado con la medalla de la Ciudad y la obra pasó a formar parte de la colección del MACVAC.

Su intervención supuso un reto, tanto en cuanto a criterios como a concepto, habiendo sido determinantes las conversaciones mantenidas con el artista para solucionar los distintos problemas de conservación, ya que la obra llegó en dos piezas talladas en madera de caoba, que representan un pantalón y una falda. Tras un primer contacto, averiguamos que la obra era

en realidad una instalación que, por motivos que desconocemos, había sido desmontada e inventariada por separado, retirando las piezas secundarias o de soporte.

El artista aportó las instrucciones de montaje a través de varias anotaciones y fotografías, lo cual permitió recuperar no sólo las distintas piezas de las que estaba compuesta (dos tallas y una estructura de sujeción formada por tres postes de madera de eucalipto y una base de madera de pino), sino también la decoración y significados perdidos. De clara inspiración mediterránea, el conjunto representa un tendedero en el que están colgados el pantalón-hombre y la falda-mujer. De este modo, con la recuperación de los señalados elementos, se ha devuelto el concepto de la obra en la que, en palabras del propio artista: «...los vestidos y los seres humanos forman parte del mismo destino: se lavan, se secan y se resecan».

Por otra parte, el estado de conservación de las distintas piezas suponía otra problemática distinta. Dichos elementos presentaban suciedad superficial generalizada, diversas manchas y cercos de humedad, ataque de insectos xilófagos y microorganismos, grietas de la estructura, etc. La alteración que planteaba más controversia en cuanto a criterios de intervención era la importante decoloración sufrida en las zonas teñidas de las distintas piezas que conforman la instalación, causada por la exposición a elevados niveles de iluminación. En el caso de las piezas talladas, las zonas coloreadas correspondían con el cinturón del pantalón y la decoración de la falda. La estructura, por su parte, presentaba restos de huellas de pies y manos, y chorretones en forma de lágrima.

Para llevar a cabo los tratamientos de restauración, se realizaron una serie de estudios previos, con el fin de obtener la mayor información posible sobre la técnica, materiales, alteraciones e idoneidad de tratamientos: estudios analíticos, documentación gráfica y fotográfica, identificación de la madera y realización de probetas en las que ensayar la resistencia de distintos tintes comerciales.

⁵ Ver tríptico: VV.AA. (s/a): «Monografía obras restauradas...». Directora Gerente IVC+R: Carmen Pérez, Supervisión Técnica: Carmen Pérez y M.^a Teresa Pastor. Técnicos conservación y restauración: Ana Pellicer, M.^a Teresa Pastor. Alumnos máster UPV-IVC+R 08-09: M.^a Pilar Montolio. Analíticas: David Juanes. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos en restauración.

la zona del fondo y bordes, así como pequeños desprendimientos de soporte en las esquinas inferiores de la pieza. Aparte de pequeñas lagunas, mostraba una importante zona de desprendimiento de la capa pictórica situada en los personajes de la diagonal izquierda a causa de su exposición a oscilaciones termohigrométricas no controladas fuera de los parámetros ideales de conservación. Dichos desprendimientos, en forma de escamas cóncavas, se localizaban en las áreas de color negro en las que la pintura fue aplicada con un mayor grosor, respondiendo a un problema de secado (exceso de secativo y carga) derivado de la técnica empleada (capa vinílica ligeramente adherida sobre base satinada alquídica en blanco). Las zonas alteradas, pese a una intervención anterior, se hallaban muy resacas y con peligro de desprendimiento. En la intervención anteriormente señalada, la zona de los personajes fue barnizada mediante aerosol, lo que alteró el acabado al dejar numerosas e irregulares deposiciones de producto sobre la superficie y zonas brillantes. Además, se hallaron restos de un adhesivo acrílico aplicado en forma de cúmulos sobre las escamas, lo cual ha favorecido el desprendimiento de partículas en algunos puntos, lo cual ha complicado la posterior intervención llevada a cabo. Así mismo, mostraba repintes sobre los personajes, incluidas las grietas, en un intento de ocultar los daños.

Se ha analizado la obra con el fin de determinar los pigmentos empleados por el autor y la técnica de ejecución. Para ello se obtuvieron distintas micromuestras previamente a su intervención de zonas que afectaran a la lectura de la obra.

Tras solicitar permiso al artista y a la Galería Marlborough, se inició el proceso de intervención. Un proceso, del cual, debemos destacar su complejidad técnica. Como en tantas obras contemporáneas, la limpieza y estabilización (consolidación y adhesión) constituyen tratamientos que son un verdadero problema a causa del peligro de alterar la obra y su concepto. Tras realizar diversas catas y



Detalle proceso adhesión película pictórica *Secuencia 41*, Genovés. Fotografía: Ana Pellicer.

pruebas se realizó una limpieza físico-química y mecánica. Así, se llevó a cabo la extracción del polvo y la eliminación de manchas.

A continuación, la intervención se centró en la consolidación y adhesión de la película pictórica, un complejo proceso gracias al cual las zonas dañadas han recuperado su estabilidad. Este fue resuelto mediante una preconsolidación de las zonas dañadas con un polímero sintético y la adhesión de las escamas mediante una cola natural, espátula caliente y pesos. Finalmente se procedió a realizar un estucado y reintegración cromática. En la selección de los materiales se tuvieron en cuenta las condiciones ambientales de retorno.

CASO 4⁷. *Opresión*, Manuel Clemente Ochoa, 1974, bronce y hierro, 22 x 86 x 22 cm, MACVAC.

Como en los anteriores casos, la restauración de la obra *Opresión* planteó un verdadero reto al equipo de trabajo, por lo que respecta al establecimiento de los criterios de intervención. Tras años de exposición en el exterior del museo y expuesta a las inclemencias del tiempo, su

⁷ Ver tríptico. VV.AA. (s/a): «Monografía *Opresión*». Directora Gerente IVC+R: Carmen Pérez, Supervisión Técnica: Carmen Pérez. Técnicos conservación y restauración: Isabel Martínez, Immaculada Traver. Analíticas: David Juanes. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos restauración.

aspecto original había cambiado radicalmente afectando seriamente a su materia y concepto. La puesta en contacto con el artista resultó crucial a la hora de plantear su intervención, pues se trataba de una pieza que debía exhibirse y custodiarse en el interior.

Realizada en bronce con base cúbica de hierro, representa la opresión a la que estamos sujetos. La parte superior corresponde a los personajes, los cuales tratan de escapar de las normas y exigencias, siendo presionados por el contorno de las paredes. La parte inferior o base, corresponde a un módulo rígido que impide la salida y toda ambición de libertad. Definida por el artista como participativa y sugerente, en la frontera de la abstracción, lucía una pátina verde homogénea constituida por una capa estable de tenorita cubierta por carbonatos y cúmulos puntuales de malaquita y azurita. La base de hierro, se hallaba llena de óxido (presencia de hematites roja y parda) y de cráteres de distinto tamaño y lascas de oxidación en la base en contacto con el suelo.

Tras la documentación gráfica y fotográfica y la realización de la entrevista al artista y del estudio de caracterización de materiales, se inició la intervención de esta pieza realizada en bronce cuaternario⁸.

Tal y como había indicado el artista la obra debía volver al aspecto inicial que tenía tras su creación. Esto es, bronce sobre hierro sin pátinas de corrosión. Por tanto, se retiró con una limpieza físico-química⁹ y mecánica la pátina compuesta por cuprita rojiza y sales de cobre, silicatos, yesos, carbonatos y sulfato de cobre, recuperando el aspecto dorado pulido y brillante del bronce. En su caso, el hierro debía conservar parte de la pátina estable de tono oscuro sin llegar al color plata del hierro descarnado. Tras la limpieza y pulido, se aplicó una capa de protección para mantener su acabado y aspecto.

⁸ Microscopía estereoscópica, microscopía óptica, microscopía electrónica de barrido con microanálisis, espectro EDX. Aleación de cobre: 8% de plomo, 6% de estaño y 4'5 de zinc.

⁹ Utilización controlada de diversos quelantes y ácidos posteriormente neutralizados.



Foto antes de la restauración *Opresión*, Manuel Clemente.
Fotografía: Pascual Mercé.

De nuevo, presentamos una obra cuyo deterioro hubiera podido evitarse con la aplicación de medidas de conservación preventiva. Esto nos lleva a insistir de nuevo en la importancia de realizar una exhaustiva documentación paralela al ingreso de una obra en una colección.

CASO 5. *Altar de un pueblo español*, Alfredo Alcáin (1936), 1970, instalación sobre pintura murales (s. xvii), MACVAC.

Se trata de unas pinturas murales al *secco* del siglo xvii de clara influencia renacentista y de gran significación devocional para la población de Vilafamés, sobre las que Alcáin realizó una instalación en los 70. Dicha instalación, crítica a la sociedad de la época, fue seleccionada por Aguilera Cerni pasando a formar parte de los fondos del MACVAC.

Hablamos de una obra excepcional, que conjuga dos obras en una misma, cuya recuperación fue posible gracias a la subvención concedida al MACVAC por la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano (DOGV 6091 de 31/08/09)¹⁰.

El problema de conservación planteado tenía que ver precisamente con la convivencia de dos obras de dos épocas artísticas distintas, así como con la pérdida de elementos y modificación de la más moderna. ¿Los exvotos de cera pertenecían a la primera o a la segunda? ¿Qué hacer con las estampitas, monedas y demás ofrendas que los visitantes depositaban sobre el altar de forma continua? ¿Eran originales los distintos objetos expuestos? ¿Cómo compatibilizar la intervención de una obra tradicional declarada BIC con los criterios de intervención de una obra contemporánea?

Las pinturas murales decoran la capilla situada en la primera planta del palacio. Se trata de motivos vegetales de influencia renacentista formados por roleos entrelazados, lazos y distintas figuras zoomórficas y antropomórficas. Destaca el ave fénix del testero y un medallón del arcángel San Miguel. En la parte superior y borde del frontal las pinturas recrean las puntillas de un mantel con un Sagrado Corazón en el centro. Realizadas sobre mortero de yeso, presentaban importantes degradaciones: suciedad superficial, fisuras de los estratos pictóricos, grietas, abrasiones y pérdidas importantes de la decoración ocasionadas por efectos físico-mecánicos, agravados por una fuerte exposición a la humedad e inadecuadas intervenciones anteriores (aplicación de cemento).

En 1970 se instala la obra de Alcaín, concebida como una crítica a la sociedad de la época. El autor señala que sus elementos fueron variando con cada exposición: «La expuse

dos veces en galerías de Madrid..., le añadí más exvotos y objetos...». Tras seleccionarla Aguilera, la obra se entroniza quedando patente la convivencia entre dos épocas artísticas. «Y al instalarla en Vilafamés cambió del todo al colocarla en el altar del XVII. En este entorno se convirtió realmente en un altar».

Durante esta última etapa (1972-2009), la obra ha continuado su evolución y continuo cambio debido a la devoción popular. En cierto modo, la obra ha continuado viva, aunque el concepto inicial ha tomado un camino contrario al sentido ingenuamente crítico que se pensó en principio: «...como la obra se ha convertido en algo vivo, en la que el público interviene, no me puedo oponer a ello», «Que crezca». «Si la gente ha ido incorporando cosas ¿lo voy a impedir? Que siga cambiando...», mantiene Alcaín.

La instalación, formada por distintos elementos (altar de madera postformada policromada en tres piezas, una de ellas con la imagen de la Dolorosa, instalación eléctrica y 12 bombillas, objetos decorativos: 26 exvotos de cera, flores y búcaros de plástico, porta velas de vidrio y cerámica, estampitas de papel, etc.), presentaba suciedad superficial, depósitos grasos, manchas de diversos tipos, erosiones, pérdidas de película pictórica, fundido de bombillas, deformación de los elementos de cera, pérdida y sustitución de elementos, etc.

Previo al proceso de restauración se realizaron diversos estudios a fin de identificar los materiales constitutivos. En primer lugar, se llevó a cabo la limpieza de las pinturas murales para la eliminación del polvo superficial, tras la protección de las zonas con peligro de desprendimiento. Una vez estabilizado el soporte y la película pictórica, se realizó una limpieza físico-química y mecánica. Tras el estucado, se procedió a la reintegración volumétrica y cromática ilusionista de las partes faltantes.

Tras consensuar con el artista los criterios a aplicar, se realizó la limpieza físico-química y mecánica del altar. Después, se efectuó la consolidación estructural, la fijación de la película

10 Subvención: Conselleria de Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana. Supervisión técnica: Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià e IVC+R. Dirección del proyecto: M.^a Teresa Pastor. Análisis científicos: IVC+R. Técnicos de conservación restauración: M.^a Teresa Pastor, Raquel Gómez, M.^a del Mar Sánchez, Mercè Orihuel. Fotografía: Pascual Mercé. Equipo técnico de restauración.



Fotografía tras la intervención del *Altar de un pueblo español*, de Alfredo Alcáin.

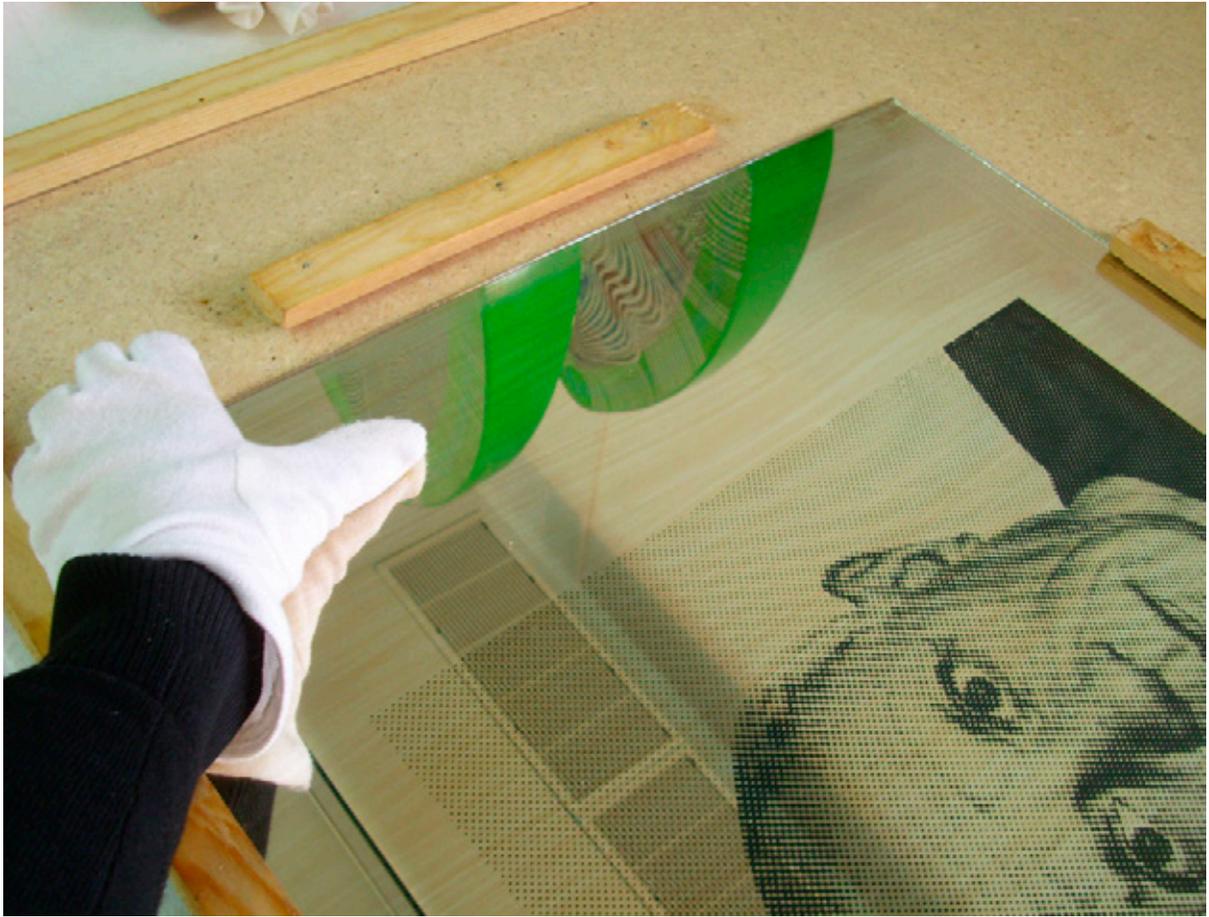
pictórica, el estucado, la reintegración y la aplicación de una capa de protección.

En los objetos que acompañan a la instalación, se realizaron diversos tratamientos tales como: limpieza, estabilizaron, adhesión y consolidación, corrección de deformaciones, estucado y reintegración. Finalmente se colocó un metacrilato como protección de las pinturas murales del altar, la cual permite su disfrute y ventilación. Cabe señalar que se realizó un inventario y etiquetado de todos los objetos. Aquellos que fueron identificados como propios y seleccionados por el artista, fueron expuestos según su ubicación original. El resto se hallan en el CIDA (manteles, estampitas...). Según indicaciones del artista, pueden retirarse parte de las estampitas que vayan acumulándose de forma excesiva.

CASO 6¹¹. Jardín homenaje a Picasso, Eduardo Sanz, 1974, madera y cristal decorado, 110 x 100 x 15 cm., MACVAC.

Con los años, esta obra terminó en los almacenes del MACVAC. *A priori*, nada se sabía de su montaje y modo de exposición. Como en otras ocasiones, el trabajo de documentación y la puesta en contacto con el artista, fueron la clave para la recuperación de una obra cuyos materiales constitutivos y técnicas de ejecución la hacen única y especial.

11 Ver: VV.AA. (s/a): «Monografía Eduardo Sanz». Subdirectora IVC+R CulturArts GVA: Carmen Pérez. Técnicos: Julie Chanut (prácticas Universidad Pantheon Sorbonne I Paris); Coordinación y dirección: M^a Teresa Pastor. Analíticas: David Juanes, Livio Ferrazza. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos de restauración.



Jardín homenaje a Picasso, Eduardo Sanz.

La obra, realizada en vidrio, espejo de plata con diversos acabados, madera postformada y esmalte, está formada por cuatro elementos. En la pieza central (centro de la composición), asoma la cabeza de Picasso, el cual es homenajeado. La parte inferior corresponde a una barandilla y las laterales a dos árboles sobre peanas pintadas de blanco. Los espejos, colores y formas geométricas están en función del paisaje, en que el espectador entra a formar parte.

En general, dichas piezas presentaban suciedad superficial y polvo acumulado, así como manchas diversas. Por otro lado, mostraban falta de adhesión en los elementos que conforman los árboles junto a una separación de los estratos del contrachapado y levantamientos de capa pictórica, localizados principalmente en la zona inferior a causa de la acción de la humedad y debido al arrastre de las piezas. La

exposición a dicho agente produjo la formación de goterones de agua en el interior de los vidrios y espejos, así como la corrosión de los elementos metálicos del espejo y la formación de moho. Cabe señalar que dicha humedad había sido absorbida por capilaridad, arrastrando la suciedad y las partículas de polvo ambiental, y condensándolas sobre la madera durante su almacenaje.

Tras varias conversaciones con el autor una vez realizada la documentación gráfica y fotográfica, junto a la identificación de materiales, se llevó a cabo el desmontaje de la obra como paso previo a la limpieza. Esta permitió la eliminación del polvo superficial, la suciedad grasa y la eliminación de las juntas de silicona dañadas (pérdida de adherencia con el vidrio y la madera). Tras esta fase, se realizó la consolidación y adhesión de las zonas despegadas

y dañadas. Como tratamiento interesante, cabe resaltar la reintegración de los espejos, resuelta por sugerencia del artista aplicando poliéster reflectante adhesivo.

En la fase de montaje, se aisló el vidrio se-riografiado de Picasso para evitar la formación de manchas por emanaciones de formaldehído y se colocaron bandas de tejido impregnadas y diversas capas de amortiguación para minimizar la presión entre la madera y vidrio. A su vez, se sustituyeron los elementos metálicos oxidados, incorporando una pantalla de poliéster en el reverso para evitar la acumulación de suciedad y polvo.

Tras la intervención de esta delicada pieza, de la cual no se recomienda su traslado y préstamo, se instaló en las salas restituyendo las bases y peanas perdidas según la documentación fotográfica hallada.

CASO 7¹². *La Galleta*, Andrés Cillero (1934-1993), 1970, pintura y espuma de poliuretano flexible sobre contrachapado, 200 x 120 cm, MACVAC.

Realizada por Cillero, el cual está considerado como el introductor del Pop Art en España, fue expuesta en el 71 y 72 en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, pasando a formar parte de los fondos del MACVAC este año gracias a Vicente Aguilera.

En el contexto sociopolítico de la España de los 70, esta obra, realizada con un material industrial innovador en su uso artístico para la época, Cillero adapta la tendencia Pop, exaltando y magnificando un objeto de consumo para convertirlo en obra de arte. Frente al arte correcto y socialmente aceptado, esta pieza que nos recuerda a una galleta TUC® (una galleta salada, foránea, no comercializada en el país hasta los

80), pudiera haber sido diseñada como símbolo de la necesidad de apertura y modernidad, o bien como metáfora lingüística que nos acerca a los enfrentamientos y disturbios del momento.

Debido a su exposición a factores ambientales adversos (oscilaciones de humedad y temperatura, elevada iluminación) y a un almacenaje incorrecto, la obra presentaba suciedad superficial, así como deyecciones. Además de pequeñas zonas de erosión, pérdidas de soporte y película pictórica, las mayores patologías se encontraban en el volumen realizado con espuma de poliuretano. Junto a la pintura, la espuma se halla agrietada en toda su extensión, presentando pérdida de flexibilidad y craquelados, faltantes y pulverulencia.

Cabe señalar que su intervención mostró una gran complejidad, en la que tras realizar la documentación gráfica y fotográfica, se llevó a cabo la digitalización 3D, radiografía y extracción de muestras para el análisis e identificación de materiales y daños.

Manteniendo en todo el momento el contacto con el museo a fin de establecer criterios de intervención, se procedió a realizar una limpieza superficial del anverso y reverso, seguida de la consolidación de la espuma de poliuretano a fin de dotarla de mayor flexibilidad y resistencia. Para ello se empleó un consolidante compatible y estable a nivel óptico, capaz de aislar a la pieza de la radiación UV, responsable entre otros factores de su degradación. Así mismo, se realizó la adhesión puntual de grietas, la recuperación de deformaciones, la aplicación puntual de injertos y la reintegración cromática.

Cabe señalar que se trata de una pieza de gran interés por su tipología y materiales constitutivos, muy delicada, la cual deberá exponerse con iluminación filtrada, ausencia de polvo y temperatura-humedad controladas, en el interior de una vitrina que permita la recirculación del aire del interior-exterior.

12 Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón. Dirección: Núria Felip. Supervisión y restauración: M^a Teresa Pastor. Analíticas: David Juanes y Livio Ferrazza (IVC+R). 3D: Juan Pérez. Fotografía: Pascual Mercé y técnicos de restauración.



Proceso de consolidación espuma PUR *La Galleta*, Cillero. Fotografía: Óscar Lázaro.

CASO 8¹³. Conservación preventiva y acondicionamiento de obras

Aparte de las intervenciones de conservación-restauración, se han llevado a cabo diversas acciones de conservación preventiva (extracción del polvo superficial de las obras expuestas, estudio de la iluminación (en proceso), entrevista con artistas, estudio de las condiciones ambientales de la reserva (en proceso), identificación e inventariado de obras procedentes de cesiones, estudio del estado de conservación de colecciones, supervisión de embalajes y desembalajes, asesoría técnica y supervisión en el montaje y movimiento de obras, así como el acondicionamiento de obras previo a exposiciones.

Entre los trabajos realizados, cabe mencionar la supervisión del desembalaje y estudio del estado de conservación de las 26 obras de la Colección Vidal Valle Ortí y 10 de la cesión de

obras de Ana y Carmen Navarrete¹⁴. Entre las obras acondicionadas, destacan diversas piezas de Tàpies, Saura, Millares y Monpó (colección Vidal Valle Ortí)¹⁵, *Estructuras ópticas* de Elena Asins (exposición *Fragments de la memoria*, junio-octubre 2011, MNCARS), 20 obras (Úrculo, Genovés, Manuel Calvo, Yturralde, Eduardo Sales, Michavila, Lucio Muñoz, Aurora Valero, Nassio y Anzo) para la exposición *Los años 70, Museo de Arte Contemporáneo Aguilera Cerni de Vilafamés* (agosto-septiembre, Centre Cultural Melchor Zapata de Benicàssim), dos pinturas del artista Javier Calvo (exposición *Itinerario hacia la Vacuidad*, octubre 2014, Fundación Chirivella

14 Cesión hermanas Navarrete: estudio realizado por: Adriana Stepnowska (prácticas Grado Historia y Patrimonio UJI (curso 2014-15)-IVC+R) y M^a Teresa Pastor (Servicio de Restauración Diputación Castellón). Subdirección IVC+R: Carmen Pérez. Dirección Servicio Restauración Diputación: Núria Felip.

15 Ver tríptico: VV.AA. (s/a): «Monografía Valle Ortí». Subdirectora IVC+R CulturArts GVA: Carmen Pérez. Colección Valle Ortí: estudio y acondicionamiento: M^a Teresa Pastor y Ana Pellicer.

13 Estudio condiciones ambientales (en proceso) Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón. Dirección: Núria Felip. Técnicos: Mónica Pintado y M^a Teresa Pastor.

Soriano)¹⁶, y diversas piezas para la exposición *Conciencias sostenibles. Materiales pobres y denuncia social en el MACVAC* (mayo-junio 2015, MACVAC)¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

ALTHÖFER, Heinz (2003) *Restauración de pintura contemporánea*. Madrid: Akal, Istmo.

ALVEAR ACEVEDO, Carlos (1997) *El mundo Contemporáneo*, México: Jus.

BERGER, Gustav A. (1990) «More unconventional treatments for unconventional art», *Studies in Conservation*, 35, núm. IIC, London, pp. 1-14.

— (1976) «Unconventional treatments for unconventional paintings», *Studies in Conservation*, núm. 21, IIC, London, pp. 115-128.

— (1978) «Consolidation of delaminating paintings», *5º Encuentro Trienal*, Zagreb: ICOM, pp. 23-29.

BRACCO, Paola, CIAPPI, Ottavio (1988) «Consolidanti, adesivi, fissativi nel restauro dei dipinti su tela e tavola», *Quaderni di Skill*, núm. 7, Milano: ENAIP, pp. 46-53.

BUSTINDUY, Pilar (2005) «La presencia de alimentos en obras de arte. Problemas para su conservación», *VI Reunión Grupo Arte Contemporáneo* Madrid: GEIIC, MNCARS-GEIIC, pp. 95-100.

CALVO MANUEL, Ana (2002) *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Barcelona: Serbal.

CHIANTORE, Oscar, RAVA, Antonio (2005) *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano: Electa.

ELIAS, Mody, SINDACO, Claudia (2006) «Le refixage et la consolidation des peintures non vernies. Une collaboration entre scientifique et restaurateur», *Support/Tracé*, 6, Paris: ARSAG 86-94.

16 Acondicionamiento *Estructuras ópticas* de Elena Asins: M^a Teresa Pastor (ver créditos IVC+R). Acondicionamiento y restauración obras exposición *Los años 70*: M^a Teresa Pastor (ver créditos IVC+R-Servicio Restauración Diputación Castellón) y Mónica Pintado (Servicio Restauración Diputación Castellón). Intervención obras exposición *Itinerario hacia la Vacuidad*: M^a Teresa Pastor (ver créditos Servicio Restauración Diputación, Dirección: Núria Felip).

17 Acondicionamiento: técnicos del Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón. Directora: Núria Felip. Técnicos: Mónica Pintado, Juan Pérez y M^a Teresa Pastor (restauración obra Guayasamín).



Extracción de polvo depositado en obra de Antoni Tàpies.
Fotografía: Ana Pellicer.

ESCOHOTADO IBOR, M^a Teresa (1998) «La problemática de la obra de arte contemporáneo», *La conservación y la restauración en el siglo xx*. Madrid: Tecnos, pp. 199-205.

GARCÍA GÓMEZ-TEJEDOR, Jorge (1999) «Sentado de color en una obra mate», *Boletín de Información Productos de Conservación S.A.*, núm. 41. Madrid: Productos de Conservación S.A., pp. 2-4.

HEINZ, Althöfer (2003) «Los cuadros “rápidos” de los Nuevos Salvajes», *Restauración de pintura contemporánea*, Madrid: Akal, pp. 126-130.

ILLA MALVEHY, Cecilia (1992) «El embalaje y el transporte del arte contemporáneo», *Actas IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla: CCRBC, pp. 747-751.

LORNE, Aleth (1995) «An approach to the problems of consolidation of matte paint layers in ethnographic collections», *Het behoud vat etnografische collecties*. Amsterdam: CLOVKW, pp. 33-49.

LUCIE-SMITH, Emile (2000) *Artes Visuales en el siglo XX*, Colonia: Könemann.

MACARRÓN, Ana (2013) *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos.

MICHALSKI, Stefan (2008) «Un modello fisico del processo di consolidamento, applicato principalmente ai dipinti», *L'attenzione alle superfici pittoriche*. Saronara: Il Prato, pp. 27-50.

- MICHELI, Mario (1994) *Las vanguardias artísticas del s. xx*, Madrid: Alianza.
- MONTORSI, Paolo (1988) «Materiali industriali/Materiali neoantichi: Boccioni, Severini, De Chirico», *Kermes*, núm. 1, Roma: Nardini, pp. 8-14.
- PADRÓS, Sandra, PRATS, Rosa, RAMÍREZ, Verónica (2001) «La restauració de l'art contemporani. Entrevista amb Silvia Noguer, directora del Servei de Conservació-Restauració del MACBA», *Unicum*, núm. 0, Barcelona: ESCRBCC.
- PASTOR VALLS, Mª Teresa, PELLICER BAREA, Ana (2011) «Les coordenades de la conservació i restauració d'art contemporani», *La conservació d'art contemporani*. Valencia: GMC.
- PASTOR VALLS, Mª Teresa, PÉREZ GARCÍA, Carmen (2007) «Pintura Contemporánea: una aproximación hacia los materiales, alteraciones y principales causas», *Unicum*, núm. 6, Barcelona: ESCRBCC.
- PÉRIER-D'ETEREN, Catheline (1991) *La restauration en Belgique de 1830 á nos jours*. Liège: Mardaga.
- PUGLIESE, Marina (2006) *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del xx secolo*, Milano: Bruno Mondadori.
- RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao (1996) *Una Aproximación a la Teoría de l'Art Contemporani*, Castellón: Servei de Publicacions UJI.
- Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril por la que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.
- RUIZ DE ARCAUTE, Emilio (2001) «Aproximación al estudio de las obras de arte contemporáneo», *Dossiers IAPH*, núm. 10. Sevilla, pp. 112-121.
- RUIZ DE ARCAUTE, Emilio (1993) «Materiales y técnicas en el arte contemporáneo», *Conservació i restauració d'art contemporani. Seminari*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 9-16.
- SEDANO ESPÍN, Pilar (1996 a) «La problemática de la conservación-restauración en el arte contemporáneo», *Revista de museología*, núm. 7. Madrid: AEM, pp. 67-69.
- SEDANO ESPÍN, Pilar (1996 b) «Criterios y ejemplos de actuaciones en conservación y restauración de obras de arte contemporáneo», I Encuentro Criterios de Intervención. Castellón: Diputación de Castellón, pp. 135-144.
- VVAA. (s/a) «Monografía obras restauradas Museu d'Art Contemporani Aguilera Cerni de Vilafames». Web Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2011, <www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_aguilera_cerni_vilafames_w.pdf> [01/06/2015].
- VVAA. (s/a) «Monografía Secuencia 41 Genovés», Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2001. <www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_secuencia_genoves_vilafames_w.pdf> [01/06/2015].
- VVAA (s/a) «Monografía Opresión», Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2011. <www.ivcr.es/media/descargas/restauracion_ivcr_opresion_vilafames_w.pdf> [01/06/2015].
- VVAA (s/a) «Monografía Eduardo Sanz», Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2011. Monográfico <www.ivcr.es/media/descargas/monografia-vilafames-eduardo-sanz-ivcr.pdf> [01/06/2015].
- VVAA (s/a) «Monografía Valle Ortí», Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat 2011. <www.ivcr.es/media/descargas/museo-vilafames-valle-orti-w.pdf> [01/06/2015].
- VVAA (2007) *Modern Paints Uncovered*. Los Ángeles: GCI.

Recibido el 16 del 6 de 2015
 Aceptado el 17 del 9 de 2015
 BIBLID [2530-1330 (2016): 97-112]

EL CIDA: 20 AÑOS DE GESTIÓN DOCUMENTAL PARA LA INVESTIGACIÓN EN ARTE CONTEMPORÁNEO

THE CIDA: 20 YEARS OF INFORMATION MANAGEMENT FOR CONTEMPORARY ART RESEARCH

Lledó Felip Vidal

*Licenciada en Documentación y Técnica Especialista en Biblioteconomía,
Archivística y Documentación*

Mònica Fornals Gil

Licenciada en Humanidades

María Celina Torlà Benages

Licenciada en Geografía e Historia

- Resumen En estos 20 años, el trabajo realizado por el Centro Internacional de Documentación Artística Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (CIDA) ha dado como fruto un fondo documental esencial para conocer el panorama artístico de la segunda mitad del siglo xx.
Los documentos cedidos por Vicente Aguilera que dieron origen al CIDA, junto con aquellos cedidos por el MACVAC, otros artistas y críticos de arte, han sido recopilados y gestionados para ponerlos a disposición de los usuarios y facilitar su consulta, convirtiéndose en un recurso para la investigación del arte.
- Palabras clave Vicente Aguilera Cerni, arte contemporáneo, centro de documentación, MACVAC, documentación artística.
- Abstract In these 20 years, the work done by the CIDA (International Art Documentation Centre Vicente Aguilera Cerni of Vilafamés) has produced as a result a documentary collection essential to the understanding of the art scene of the second half of the twentieth century.
The documents that gave rise to the creation of CIDA (donated by Vicente Aguilera), along with the ones transferred from the MACVAC, other artists and art critics, have been compiled and managed in order to make them available to users, thus becoming a resource for art research.
- Keywords Vicente Aguilera Cerni, MACVAC, Contemporary Art, Documentation Centre, Art Documentation.



Rótulo señalético del CIDA.

El pasado año 2015 se cumplieron veinte años de la puesta en funcionamiento del Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA) de Vilafamés.

No es fácil resumir veinte años, y menos si hablamos de centros de documentación que, en este tiempo, han visto aparecer nuevos formatos electrónicos y digitales, bases de datos con interfaces gráficas más amigables, la extensión e implantación de los ordenadores personales, primero y los smartphones, después y, sobre todo, la globalización y socialización del uso de internet... todo un conjunto de cambios que han modificado cualitativa y cuantitativamente el acceso a la información y, lo que es más, suponen un cambio en la relación entre los usuarios y la

información que conlleva nuevos modos de realizar una investigación especializada.

En estas dos décadas los recursos económicos (nunca los suficientes para un centro de estas características) y los recursos personales se han dedicado a adaptar el centro a los cambios enumerados más arriba y, siempre, como no puede ser de otro modo, con aras a hacer más accesible y útil para la investigación y los investigadores el grueso de la documentación que conserva y gestiona el Centro Internacional de Documentación Artística de Vilafamés.

En este tiempo el CIDA se ha presentado en varias ocasiones a los especialistas en documentación y a los investigadores en arte.

La primera publicación sobre el CIDA es un artículo publicado en 1995 en una revista



Documentación del legado de Vicente Aguilera Cerni, en la cual podemos ver obras originales a él dedicadas.



Revistas catalogadas en el fondo del CIDA.

especializada en bibliotecas, *Métodos de Información*, donde se presentaba al CIDA junto con otros centros especializados en documentación artística y se destacaba: «Consideración especial merece el CIDA: “Centro Internacional de Documentación Artística”, ya que sus fondos, procedentes del mundo entero, son el resultado de una labor recopiladora realizada durante casi medio siglo por su Director, Vicente Aguilera Cerni» (Garnería, 1995).

En el xxx Congreso de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) celebrado en Rennes y la Bretaña francesa en 1996, el CIDA se presenta a la comunidad internacional de críticos de arte como: «sin duda, el archivo más selecto de arte contemporáneo español, no sólo por el volumen de documentos sino también por la información que nos proporciona acerca de la calidad y cantidad de actividad artística en cada periodo de estos últimos casi cincuenta años» (Beguiristain, 1997).

En 2001, el CIDA vuelve a presentarse a la comunidad especializada con unas jornadas organizadas desde el propio CIDA junto con la AVCA (Asociación Valenciana de Críticos de Arte). Las *Jornadas sobre Conservación y Difusión de la Memoria del Arte* celebradas en Vilafrades en diciembre de 2001 suponen, como se ha dicho, una nueva presentación del centro no sólo hacia los profesionales de biblioteconomía y documentación sino también a sus principales usuarios potenciales: los críticos de arte.

En 2008 Paula Barreiro publica un artículo en *Les Nouvelles de l'INHA* (Institut National d'Histoire de l'Art) donde habla de los archivos de arte contemporáneo en España y, entre ellos, nombra al CIDA señalando que el conjunto de documentos que conserva «est particulièrement intéressant pour l'étude de l'art informel, de l'art géométrique et de la critique d'art des années 1950-1960¹» (Barreiro, 2008).

1 Es particularmente interesante para el estudio del arte informal, del arte geométrico y de la crítica de arte de los años 1950-1960.

Un año más tarde, en 2009, dentro del programa *Archives de l'art de la période contemporaine* del INHA, Paula Barreiro y Laura Karp organizan una jornada de estudios para presentar a la comunidad francesa de investigadores del arte la figura de Vicente Aguilera así como su fondo documental. El contenido de la jornada se plasma en otro artículo publicado en *Les Nouvelles de l'INHA*. En ese mismo año 2009, de nuevo Paula Barreiro, en un artículo sobre Vicente Aguilera publicado en la revista *Critique d'Art*, escribe una breve reseña del CIDA resaltando: «Les fonds témoignent tant du vaste travail que de l'intense engagement d'Aguilera Cerni dans la promotion de l'art contemporain et dans les liens avec le milieu international²» (Barreiro, 2009).

La publicación más reciente sobre el CIDA es de abril de 2014, un artículo escrito por el personal del centro de documentación para *Alquibla*, un blog de divulgación de bibliotecas y centros de documentación.

El presente artículo viene a sumarse a este elenco de escritos sobre el CIDA, con la intención de integrar todo lo escrito anteriormente sobre el centro, describir estos 20 años de trabajo documental y mostrar que la conservación y puesta a disposición de la documentación realizado por un centro de estas características no es un acto meramente pasivo, sino que requiere un esfuerzo activo en todos los sentidos para aportar un valor añadido al museo como soporte documental de su colección y exposiciones y como apoyo, siempre indispensable, para la investigación en arte.

El fondo documental

El fondo documental del CIDA está compuesto por el grueso de documentación cedida por Vicente Aguilera Cerni, que supone el

2 Los fondos atestiguan tanto la vasta obra como el intenso compromiso de Aguilera Cerni en la promoción del arte contemporáneo y sus vínculos con el medio internacional.



Edificio sede del CIDA situado en la calle Mestre Bernat, nº 14 de Vilafamés.

núcleo principal y originario del centro de documentación, al que se le han ido sumando los fondos personales donados por artistas y críticos de arte vinculados al museo, las donaciones de otras instituciones, el intercambio de duplicados con otros centros de documentación así como toda aquella documentación que durante estos 20 años ha sido recopilada por el propio museo de Vilafamés (MACVAC).

Entre toda la documentación que actualmente gestiona el CIDA es sin duda el legado documental cedido por Vicente Aguilera Cerni el que dota al centro de documentación de la importancia que hoy día tiene para el conocimiento del arte entre los años 50-70: «El que a mi m'ha interessat, tant o més que l'art, és que a través de l'art, de la crítica d'art, de l'activitat literària, es faça una aportació positiva al desenvolupament de la societat». (Aguilera Cerni, cit. en Blasco Carrascosa, 2011:26).

Las propias palabras de Aguilera Cerni definen su modo de concebir el arte como un elemento inseparable de la sociedad y compro-

metido con ella. Será esta nueva visión de la crítica de arte, la que convierta a Vicente Aguilera Cerni en una figura importante e imprescindible para comprender el arte y la sociedad en el contexto de la dictadura franquista.

Los cincuenta años de trabajo de Vicente Aguilera como crítico quedan plasmados en el fondo documental cedido al CIDA, una cesión de gran valor, entre la que cabe destacar:

- las publicaciones periódicas europeas, sudamericanas y nacionales de los años 50-60;
- la correspondencia personal del crítico con artistas de la época; y
- los textos originales, con anotaciones, de los artículos, ensayos y monografías del insigne crítico.

Origen y evolución en la gestión documental del CIDA

Fue a inicios de los años 90 cuando el crítico de arte y fundador del Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés (MACVAC),

Vicente Aguilera Cerni, propone donar al museo el conjunto de documentos que había generado durante sus cincuenta años de actividad como crítico de arte. El MACVAC aceptó la responsabilidad y con presupuesto del Ayuntamiento de Vilafamés se comenzó la construcción de un edificio ex profeso para albergar este fondo.

Cinco años más tarde, en 1995, coincidiendo con el 25 aniversario de la creación del MACVAC, se inauguró el Centro Internacional de Documentación Artística y, ese mismo año, José Garnería, director adjunto del centro, realizaba la primera reseña descriptiva del CIDA en una publicación especializada (Garnería, 1995). Las referencias a aspectos técnicos que expone Garnería en su artículo nos muestra un centro de documentación equipado con la última tecnología acorde a las funciones que pretendía desempeñar el centro y constatan, por un lado, la importancia que el fondo donado por Vicente Aguilera tenía para la investigación en el arte y la crítica de arte y, por otro lado, evidencian el interés de la directiva del museo por crear un centro de documentación verdaderamente internacional que tuviera las herramientas adecuadas para gestionar y facilitar el acceso a los documentos en él conservados.

Pero toda esta inversión en las infraestructuras no tuvo su paralelo en la puesta en funcionamiento inmediata del centro con personal técnico especializado en la materia. A través de becarios de Conselleria de Cultura y alumnos en prácticas de la Universidad Jaume I, se fueron abriendo las cajas de documentos y ordenándolos según el criterio y buena fe del becario o alumno en cada momento. Así pasaron cuatro años y, a pesar del poco tiempo transcurrido desde su apertura, la evolución experimentada por la informática en ese tiempo dejó obsoleto e inutilizable el equipamiento de hardware y software del centro de documentación. Tras un estudio de las necesidades del centro para su informatización

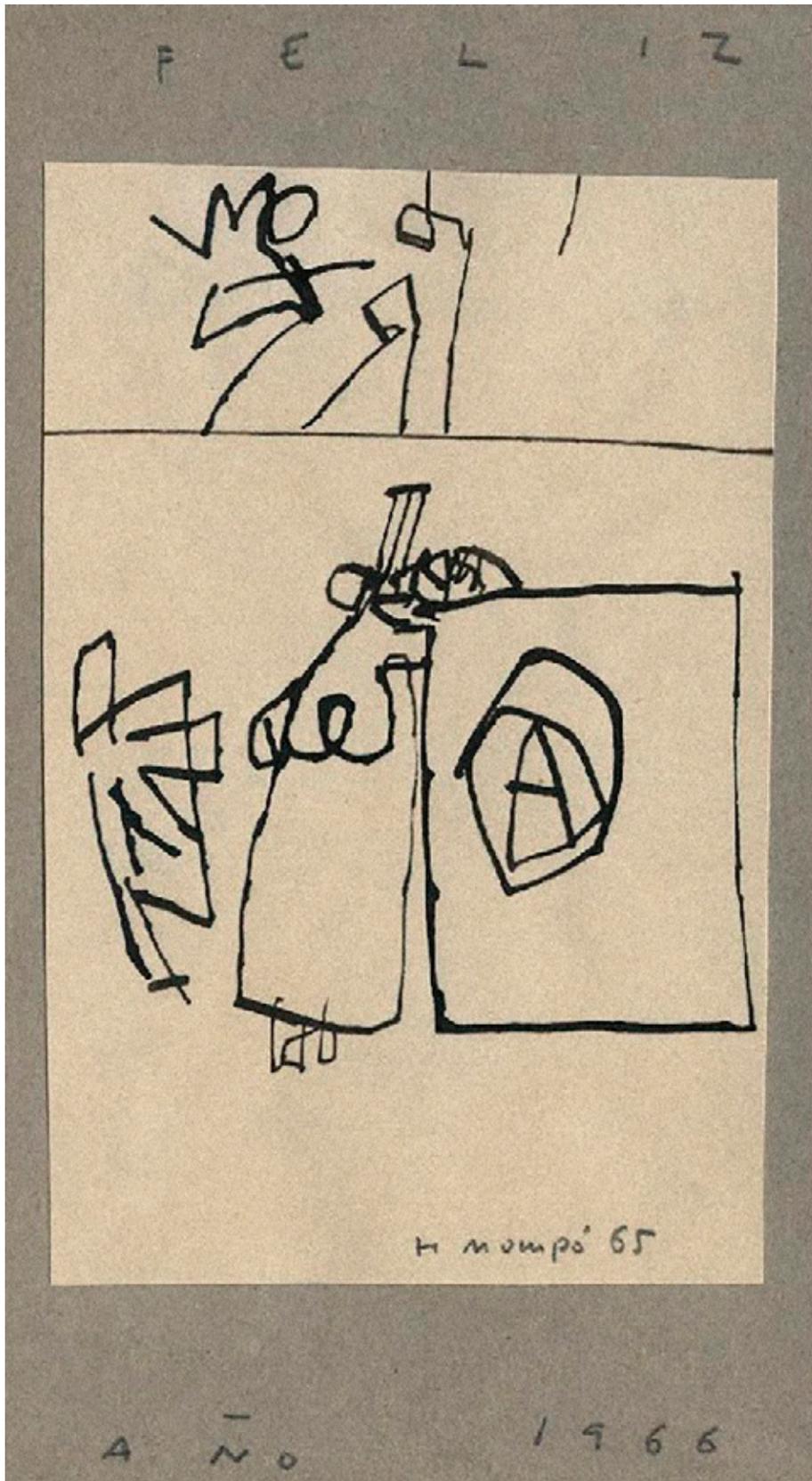
y buscando ayudas institucionales se llegó a la conclusión que una base de datos realizada con Knosys permitiría la catalogación de los fondos documentales, el inventario de la colección artística con la inclusión de imágenes y la puesta a disposición de toda esta información a través de la red.

En 1999, gracias a la donación de un ordenador por parte de Conselleria de Cultura, se diseñó en Knosys para Windows una base de datos siguiendo los campos propuestos por las ISBD (*International Standard Bibliographic Description*) y se comenzó la informatización del fondo documental de monografías y catálogos de exposiciones siguiendo para la descripción bibliográfica las *Reglas de Catalogación* del Ministerio de Cultura. Se fueron creando bases de datos distintas por cada tipo de material: monografías, catálogos individuales, publicaciones periódicas...

Durante cuatro años, paralelamente a la informatización se siguió con la limpieza, ordenación y clasificación manual del material aportado por Vicente Aguilera y la documentación que se iba recibiendo por otras vías. También se inició la creación de un boletín de sumarios en soporte papel (con cerca de 1000 sumarios impresos) que posteriormente se escanearon y se almacenaron en cd's para permitir una futura consulta electrónica de los mismos.

En 2001 el volumen de los registros introducidos en las bases de datos Knosys ascendían a 4455 folletos y catálogos de exposiciones individuales; 5040 registros de monografías; 257 títulos de publicaciones periódicas con 1919 artículos relacionados.

En el año 2002 se decidió sustituir las bases de datos elaboradas en Knosys por otras nuevas bases de datos creadas en Access y se procedió a la migración de los registros de un programa al otro, al mismo tiempo que se decidió establecer otra ordenación física de los materiales y se procedió a la reordenación de todo el fondo.



Felicitación de navidad dirigida a Vicente Aguilera Cerni por el pintor Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927 - Madrid, 1992) el año 1966. Archivo Documental CIDA.

Tras cuatro años de trabajo en el nuevo formato, se crearon 9 bases de datos Access para cada tipo de documento, llegando a catalogar el siguiente número de registros: 2038 catálogos colectivos, 3571 catálogos individuales, 1726 carteles, 59 congresos y ferias, 1762 documentos, 462 publicaciones periódicas, 606 monografías, 53 premios y concursos y 244 documentos multimedia.

El cambio en el programa usado como plataforma de las bases de datos (de Knosys a Access) evidenció la falta de personal técnico especializado, pues esta decisión supuso un retraso en el control del fondo ya que se dedicó mucho tiempo y recursos a modificar los registros migrados, pues aunque la migración era posible, la correspondencia entre las fichas de ambas bases de datos no era total, además al no optarse por un formato estandarizado de catalogación bibliográfica, mucho más tiempo y recursos se dedicó años después para la migración a un formato específico de gestión documental.

Como único aspecto positivo del cambio al Access, fue el tener disponible a través de la red estas bases de datos. En octubre de 2004 se creó la web del CIDA (www.cidavilafames.es) como elemento esencial para acceder al catálogo de sus fondos. Todavía hoy, aunque sin actualizar desde 2006, se puede acceder y consultar este catálogo en línea: www.cidavilafames.es/DB_Default.asp.

Se siguió trabajando en la catalogación de los distintos formatos de documentos en las bases de datos Access hasta que, en 2008, se decide adaptar el centro y la catalogación de los fondos a los estándares internacionales de catalogación e informatización bibliotecaria y se sustituyen las distintas bases de datos Access por un único sistema integrado de gestión bibliotecaria y documental que sigue el formato MARC para la estructura e intercambio de registros bibliográficos y que permitirá, en un futuro, la creación del OPAC y su consulta a través de la red.

Se optó por el programa Absys Express 7.0 de la empresa Baratz, pues era el producto de una empresa con amplia experiencia en programas específicos para bibliotecas y redes bibliotecarias de España. En la actualidad se sigue trabajando con este programa.

Catalogación y control del fondo en la actualidad

Del programa Absys Express se pueden resaltar cinco características que suponen un cambio cualitativo con respecto a los programas usados anteriormente (Knosys y Access) y que favorecen un mejor control del fondo y un uso más apropiado del mismo para la investigación:

La estructura de la base de datos adaptada a las ISBD, siguiendo el formato MARC y usando el protocolo Z39.50: permite la recuperación de registros bibliográficos de otras bibliotecas y agiliza la catalogación de determinado tipo de documentos como monografías y publicaciones periódicas.

La catalogación estructurada en dos niveles: en el nivel 1 se introducen todos los datos generales relacionados con el libro o publicación periódica (título, autor, editorial, año publicación, medidas...) y en el nivel 2 se hacen constar todos los datos referentes al ejemplar o ejemplares concretos (signatura, ubicación, estado de conservación,...). Esta división en dos niveles relacionados el uno con el otro aligera el proceso técnico de la catalogación para material repetido y, sobre todo, para las publicaciones periódicas. Asimismo permite la búsqueda de ejemplares concretos en atención a su estado de conservación, ubicación o procedencia lo que conlleva una mejor gestión del fondo.

Los campos controlados, tanto de autores, materias como títulos uniformes, facilita las búsquedas concretas, obteniendo resultados de alta precisión y exhaustivos, sobre todo en el caso de los artistas, y disminuye, en general, el ruido en la base de datos.

Las búsquedas avanzadas: el sistema permite realizar búsquedas complejas gracias a la utilización de operadores booleanos para combinar términos en distintos campos y operadores lógicos para delimitar determinadas búsquedas en campos numéricos. Asimismo, pueden usarse truncamientos para realizar búsquedas exhaustivas de términos introducidos en campos no controlados.

Módulos administrativos: el sistema facilita una serie de herramientas que permiten la generación automática de estadísticas relacionadas con la base de datos así como la creación automática de inventarios, catálogos o listados de búsquedas realizadas.

Hoy en día (octubre 2015) hay un total de 26.584 registros introducidos en este sistema y se sigue trabajando para poder llegar, algún día, a tener en la base de datos el total de los fondos que alberga el CIDA.

El siguiente cuadro expone las secciones en las que está dividido el fondo documental y el

total de documentos catalogados y ordenados por cada sección.

A la vista del cuadro, se hacen necesarias algunas apreciaciones:

- Los carteles, los documentos multimedia y las carpetas de artista están registrados en su totalidad. En el caso de los carteles y los documentos multimedia, todavía se hallan en la base de datos Access.

- La información sobre Congresos, Ferias y Eventos Culturales, así como la referente a Premios y Concursos no está actualizada desde 2008. Se halla registrada en su totalidad en la base de datos de Access y no se ha seguido trabajando en el registro de este tipo de documentación. Actualmente, desde la puesta en funcionamiento del facebook del museo en 2010 ([facebook.com/macvac](https://www.facebook.com/macvac)) y la página web del museo en 2013 (www.macvac.es), se usan estas plataformas para difundir este tipo de eventos, a cuya información puede accederse fácilmente a través de la red.

TIPO DOCUMENTAL	Nº registros
Catálogos de exposiciones individuales	13.357
Catálogos de mano de exposiciones individuales	559
Catálogos de exposiciones colectivas	5022
Catálogos de mano de exposiciones colectivas	1108
Monografías sobre historia del arte, estética, crítica del arte, escultura, pintura, arquitectura, diseño, fotografía, restauración, conservación del patrimonio, etc.	612
Estudios monográficos sobre artistas y movimientos artísticos	963
Publicaciones periódicas especializadas	556
Carteles	2526
Documentos impresos y manuscritos	2266
Información sobre Congresos, Ferias y eventos culturales	540
Documentos multimedia: CD-Rom, DVD, Video-arte	1003
Fotografías	197
Premios y concursos	56
Carpetas de artista	687
TOTAL	29452

- En cuanto a las publicaciones periódicas se calcula que están controladas el 90% de las mismas. Hay 556 títulos con sus correspondientes números introducidos en Absys y, por otro lado, se dispone todavía de la base de datos de hemeroteca realizada en Access donde hay registrados 474 títulos, con 5245 números asociados y 21.545 artículos relacionados con su número y título.

- Actualmente se está trabajando en la introducción de los catálogos de mano de exposiciones. Los catálogos de mano de las exposiciones individuales se hallan ordenados alfabéticamente por apellido del artista, lo que facilita su rápida localización por ello, se ha dado preferencia a los catálogos de mano de exposiciones colectivas para poder controlar los distintos artistas que participan en estas exposiciones.

Sin catalogar encontramos invitaciones y documentos de carácter efímero, sobre los que todavía no se ha adoptado una decisión sobre el tratamiento que se les debería dar.

Líneas de actuación

Además de la labor continuada de catalogación del fondo documental, se están siguiendo varias líneas de actuación:

- Integración del Sistema de Gestión Documental y la Base de Datos «Colección Museográfica».



Archivos móviles de documentación.

En el 2012 cuando se planteó la creación de la página web del MACVAC se confió al CIDA la elaboración del diseño, estructura y contenido de la misma. Es en ese momento cuando se estrecha el vínculo entre CIDA y MACVAC y se ve la necesidad de difundir, como un todo, tanto la colección del museo como la documentación a ella vinculada.

En el año 2013 se pone en red la web. En el apartado llamado Colección, se listan por orden alfabético todos los artistas, y por cada uno de ellos se muestra la ficha técnica de su obra y la imagen de la misma. Para dotar de mayor contenido a la web y mayor visibilidad al centro de documentación y los artistas, se decide añadir al perfil de cada artista una biografía y un comentario de la obra elaborado con documentación procedente del CIDA. Así mismo, se adjunta un listado de registros bibliográficos en pdf o html de toda la documentación existente sobre el artista en el CIDA, en este sentido, se ha pasado de la función pasiva de conservar los documentos a ser proveedores de contenido e información de la colección del MACVAC, aportando al inventario de obras el valor añadido del contenido del centro de documentación.

- Apoyo documental para el servicio de restauración.

Tanto las fotografías de archivo, como los catálogos de exposiciones y los artículos de



Unidad del centro de documentación.

crítica, sirven a los restauradores para conocer la vida de la obra, el modo y el contexto en el que el artista ha realizado y expuesto la obra.

- Bookcrossing.

Es una de las primeras actividades que se propuso para hacer visible en el museo el contenido del Centro de Documentación, siempre relacionando el libro con las obras. Con motivo del Día del Libro se colocan a los pies de las obras, catálogos relacionados con el artista de las mismas que cualquier visitante del museo puede coger, llevárselo a su casa y volver a dejarlo en cualquier lugar para que otro lector haga lo mismo.

- Propuesta de apoyo documental a la colección del MACVAC.

Hoy en día las bibliotecas y centros de documentación de los museos de arte colaboran con comisarios, galerías y museos en la programación de exposiciones y presentación de la colección museográfica. Este tipo de colaboración podría visualizarse cuando parte del material documental conservado y catalogado en el CIDA pueda pasar a ser expuesto en el MACVAC acompañando a la obra de arte; siempre siguiendo el propósito de que esta acción sirva para que el visitante del museo pueda contextualizar mejor tanto la obra como su artista. Aun siendo conscientes de que esta tarea lleva un trabajo exhaustivo de estudio y selección de documentación y requiere una infraestructura adecuada donde exponer este material, teniendo en cuenta los problemas de conservación del soporte papel; se considera que esta actividad daría un valor añadido a la colección.

- Fomento de la investigación en el estudio del arte y la crítica de arte.

La reciente firma (28.10.2015) del convenio con la Universitat Jaume I de Castellón indica el interés del CIDA y MACVAC de facilitar al alumnado y docentes del mundo universitario el acceso a sus instalaciones y fondo documental, para la realización de trabajos académicos, tesis

doctorales y trabajos de investigación. Aparte se trabaja en establecer vínculos con proyectos de investigación tanto nacionales como internacionales que tengan como tema principal el arte o la crítica del arte entre los años 50 y 90.

Servicios del CIDA

El principal objetivo que se ha marcado el CIDA desde sus inicios ha sido facilitar a los usuarios la consulta de su fondo documental, para ello, ha puesto a disposición de estudiantes e investigadores los siguientes servicios que se ofrecen de lunes a viernes de 10 a 14 h:

- Consulta en sala: visitando el propio centro de documentación sito en la calle Mestre Bernat, 14, C.P. 12192, Vilafamés (Castellón).

- Consulta telefónica: a través del teléfono 964.335.129.

- Consulta vía mail: a través de cida@cida-vilafames.es y cida@macvac.es.

- Consulta on-line: la consulta que se puede realizar hoy en día a través de la red, es a la antigua base de datos Access que no está actualizada desde 2006 (http://www.cidavilafames.es/DB_Default.asp). La consulta on-line de la actual base de datos es una de las prioridades del centro para el futuro pues se considera esencial en un fondo tan especializado como el del CIDA y en una ubicación tan peculiar (alejado de los círculos de investigación que son las universidades) poder consultar la base de datos bibliográfica a través de la red y, así, explotar en su totalidad el potencial de los fondos del centro, sin embargo la realidad económica impide por el momento tal proyecto, por ello, se facilita al investigador las consultas a través del mail o del teléfono, realizando las búsquedas por ellos y haciéndoles llegar los resultados encontrados.

- Reproducción y escaneado de documentos siempre que lo permita la ley de propiedad intelectual y para fines exclusivamente de investigación.

A lo largo de estos 20 años, numerosas han sido las consultas que han llegado al centro usando las distintas vías arriba expuestas. Siendo el correo electrónico la vía utilizada en el 90% de los casos. En la respuesta a estas consultas se ha facilitado la documentación pertinente escaneada, incorporando este material digitalizado al fondo del CIDA como un nuevo soporte más accesible.

Esta labor ha dado lugar a que los usuarios del CIDA hayan publicado trabajos de investigación verdaderamente interesantes.

Trabajos realizados con los fondos del CIDA

- BARREIRO, Paula (2005) *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- (2005) «Proyectos y ensayos en torno a la primera exposición conjunta de Arte Normativo Español», *Archivo Español de Arte*, núm. 310.
- (2009) *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FRASQUET, Lydia (2011) «Historiografía artística contemporánea: el historiador y crítico Vicente Aguilera Cerni». *I Jornadas Doctorales de Castilla-La Mancha (Resúmenes de Comunicaciones)*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, p. 68.
- MONTELLS, Jaime de (2009) *Bibliografía de Vicente Aguilera Cerni en el CIDA*. Madrid: Palafox y Pezuela
- NÚÑEZ, Mónica (2001) «Arte de América y España y la alternativa europeísta a la política artística de la Hispanidad», *I Congreso Internacional de Patrimonio Iberoamericano* Madrid: R&R, pp. 505-509.
- (2003) «El realismo español fuera de España: transmisión y lectura de una identidad estética durante la Guerra Fría», *El Arte Español fuera de España*, Madrid: CSIC, pp. 131-142.
- (2004) «Los caminos del arte español en Italia: una evocación de la resistencia», *Caminería hispánica: Actas del VI Congreso Internacional Italia-España 2002*, Madrid: CEDEX, pp. 737-753.
- (2006) *Arte y política en la España del desarrollismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PALAU PELLICER, Paloma (2013) *Galerías de Arte en la ciudad de Castellón (1940-1975)*, Castellón: Servi-

cio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Castellón.

BIBLIOGRAFÍA

- BARREIRO LÓPEZ, Paula (2008) «Les archives d'art contemporain en Espagne», *Les Nouvelles de l'INHA*, N^o 32, pp. 9-15. http://www.inha.fr/_resources/RESSOURCES/Publications/Nouvelles/Nouvelles_32.pdf (29 octubre 2015)
- (2009): «Nulla aesthetica sine ethica : le critique d'art espagnol Vicente Aguilera Cerni», *Critique d'art* [en línea], 34, <http://critiquedart.revues.org/525> (27 octubre 2015).
- BEGUIRISTAIN, María Teresa (1997) «El centro de documentación Vicente Aguilera Cerni: la labor de un crítico», *Quelles mémoires pour l'art contemporain?*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 243-250.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (2011) *Vicente Aguilera Cerni*, Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- GARNERÍA, José (1995) «El CIDA de Vilafamés», *Métodos de información*, vol.2, N^o 6-7, pp. 34-36
- KARP LUGO, Laura (2009) «La "cultura artística" espagnole sous le franquisme: le critique d'art Vicente Aguilera Cerni», *Les Nouvelles de l'INHA*, 36, pp. 2-3. http://www.inha.fr/_resources/RESSOURCES/Publications/Nouvelles/Nouvelles_36.pdf [29 octubre 2015]
- TORLÀ, Celina; FORNALS, Mònica y FELIP, Lledó (2014) «Conoce el Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA)», <http://www.alquiblaweb.com/2014/04/01/conoce-el-centro-internacional-de-documentacion-artistica-cida/> [29 octubre 2015]

Recibido el 23 del 1 de 2016

Aceptado el 18 del 3 de 2016

BIBLID [2530-1330 (2016): 113-123]



Obra de la escultora, pintora y crítica de arte uruguaya María Freire (Montevideo, 1917-2015) que forma parte de la fluida correspondencia que mantenía con Vicente Aguilera, 1961. Archivo Documental CIDA.

curricula

Vicent Álvarez Rubio, estudis de dret per la Universitat de València, va participar en la creació del sindicalisme antifranquista en la Universitat, i el moviment valencianista dels anys seixanta. Advocat en exercici dels col·legis de València, Castelló, Alzira i Valladolid, defensor de treballadors i opositors a la dictadura, posteriorment Cap dels serveis Jurídics de la Universitat de València, des de principis del setanta vinculat al Museu de Vilafamés, essent membre de la seua Junta Rectora, i col·laborador de la rehabilitació del seu conjunt històric, durant diversos anys President de l' Associació d' Amics del Casc Antic, i del Consell Valencià de Cultura, Alta Distinció de la Generalitat Valenciana com membre del CVC.

Juan Ángel Blasco Carrascosa, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia. Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Premio «Espais» de Crítica de Arte. Ha sido Redactor Jefe, Subdirector y Director de la revista *Cimal. Arte internacional*, Director Adjunto del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés (Castellón), y Presidente de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA).

Lledó Felip Vidal es Licenciada en Humanidades por la Universitat Jaume I de Castellón (2000), Técnico Especialista en Biblioteconomía, Archivística y Documentación (2002) y licenciada en Documentación por la Universidad Politécnica de Valencia (2009). Ha trabajado, entre otras entidades, en el Servicio de Documentación de les Corts Valencianes, el Servicio de Archivo, Biblioteca y Documentación de la Academia Valenciana de la Lengua, el Servici d'Investigacions i Estudis Sociolingüístics de Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana o en la Biblioteca Pública del Estado en Castellón.

Mònica Fornals Gil es Licenciada en Humanidades por la Universitat Jaume I de Castelló y Técnica Especialista en Biblioteconomía, Archivística y Documentación. Fue Becaria de la Diputación Provincial de Castellón en el Centro Internacional de Documentación Artística Vicente Aguilera Cerni y actualmente trabaja como Auxiliar de Archivo en el CIDA

María Dolores Jiménez-Blanco es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid donde defendió su Tesis Doctoral «Aportaciones a la Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo», dirigida por Francisco Calvo Serraller. Ha sido editora de la primera guía oficial del Museo del Prado. Es colaboradora habitual del suplemento *Cultura/s* del diario *La Vanguardia* de Barcelona. En el año 2016 ha comisariado la exposición «Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953».

Jaime Millás Covas, periodista, escritor y gestor cultural es licenciado en Geografía y Historia y titulado en Periodismo. Impulsó la radio local y en valenciano en la transición desde la dirección regional de *Radiocadena Española* (RTVE), y posteriormente la información cultural en *RNE*. En prensa destaca su presencia informativa en *El País* y en los desaparecidos *Triunfo* y *Diario de Valencia*. Entre los años 2000 y 2004 desempeñó la dirección artística de Teatros de la Generalitat. Ha publicado numerosos libros de viajes y turismo y los ensayos *Crónicas de la transición valenciana 1972-1985* y *Manuel Millás. Sainets valencians*.

Patricia Mir Soria. Licenciada en Humanidades por la Universitat Jaume I de Castellón con Premio Extraordinario de Carrera y Máster por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Cursados los estudios de Doctorado previos a la tesis con la especialidad de arte. Autora de tres libros de investigación y numerosos artículos especializados. En la actualidad, su labor profesional se vincula con la docencia, la crítica de arte, la dirección artística de exposiciones y ferias y, sobre todo, la periodística como redactora cultural en prensa escrita, radio y televisión.

María Teresa Pastor Valls. Doctora por la UPV en Conservación y Restauración de Patrimonio Pictórico (Premio extraordinario 2016), Título superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Especialidad de Pintura (ESCRBCC) y Licenciada en Humanidades (UJI). Trabaja como técnico superior en conservación restauración de arte contemporáneo desde 2007 y mediante la beca de investigación posdoctoral Andrew Mellon Foundation Programa Catedral de Santiago.

María Celina Torlà Benages. Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia, realizando su Tesis de Licenciatura en la Universitat Jaume I de Castelló. Actualmente trabaja en el Centro de Documentación Artística Vicente Aguilera Cerni.

Mercedes Torres Aguilera-Cerni. Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad CEU San Pablo, con posterioridad se doctoró en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Ha colaborado en diversos medios de comunicación valencianos y desarrollado gran parte de su labor profesional en el mundo editorial como coordinadora de la empresa editora Federico Doménech. Es conservadora del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni-MACVAC de Vilafamés.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS

1.- Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con los museos, muy especialmente de aquellos cuya idiosincrasia o planteamiento se acerque a planteamientos «diferentes». Los trabajos enviados para su publicación deberán ser inéditos y no estar pendientes de evaluación en otras revistas, incluidas las ediciones electrónicas.

Podrán ser redactados en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado Español. Su extensión por escrito no deberá ser superior a 20 o inferior a 10 páginas (con el formato abajo indicado), incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía.

Los artículos estarán precedidos de un título tanto en el idioma original del trabajo como en inglés.

Acompañarán al texto un resumen en torno a las 10 líneas y un máximo de ocho palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés.

Los/as autores/as omitirán en el cuerpo del artículo introducir su nombre, así como también su filiación, para asegurar la revisión ciega por pares.

Se publica un número al año.

Envío de originales

Los trabajos serán remitidos a la redacción de la revista, email: secretaria@macvac.es, en formato Word.

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG fuera de texto, como archivos independientes. En todo caso el autor o autora del texto deberá solicitar los correspondientes permisos de distribución o utilizar imágenes de libre reproducción, en cuyo caso se señalarán las oportunas fuentes.

La revista contiene una parte no evaluable, con invitación directa a autores/as especialistas en la materia.

2.- Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1'5.

Para las notas a pie de página se utilizará el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3.- Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las cuarenta palabras, y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es normativo introducirlas, sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209).

4.- Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores, comenzando por los apellidos en letra Versalita. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo. Se citará siempre el nombre propio de las/os autoras/es.

Ejemplo:

Libro:

Apellidos, Nombre (año de edición) *Título*, Lugar de edición: Editorial.

Ej.: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2014) *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra.

Artículo de publicación periódica:

Apellidos, Nombre (año de publicación) «Título del artículo», *Revista*, número de la revista: páginas.

Ej.: OLUCHA MONTINS, Ferran (1998-1999) «Unes notes sobre el Museu Provincial de Belles Arts de Castelló», *Estudis castellonencs*, núm. 8, pp. 637-658.

Publicaciones online:

Apellidos, Nombre (año) «Título», <dirección web> [fecha de acceso].

MACVAC

Diputació, 20 • 12192 Vilafamés • Castellón • tel. 964 329 152

www.macvac.es – info@macvac.es

Créditos fotográficos

Las fotografías utilizadas en el artículo de María Dolores Jiménez-Blanco provienen de Wikipedia Commons y respetan sus licencias, concedidas por el Museo Ferrante Imperato para *La cámara de las maravillas*, Brian Snelson para el Museo del Prado, Sailko para el Guggenheim de New York y Mendhak para el British Museum, siendo la del MACVAC propiedad del CIDA y la del Museo de Arte Abstracto de Cuenca de la propia entidad. En los artículos de Lledó Felip Vidal, Mònica Fornals Gil y María Celina Torlà Benages; y en el de Vicent Álvarez i Rubio, las ilustraciones han sido facilitadas por el CIDA. También son del CIDA las ilustraciones del artículo de Jaime Millás, a excepción de las obras de Genovés, Úrculo y Alberto Sánchez, que lo son de Antonio Pradas. En el artículo de Patricia Mir se han utilizado imágenes cedidas por el Laboratorio Fotográfico de la Universitat Jaume I y del CIDA, a excepción de las de Elena Asins y el patio del MACVAC, cuyo autor es Antonio Pradas. En el artículo de Mercedes Torres Aguilera-Cerni las imágenes han sido proporcionadas por la autora. En el artículo de María Teresa Pastor, las ilustraciones son de su misma autoría a excepción de *Ya no me hace falta o Estos fueron sus poderes*, detalle alteraciones del pantalón de *Ropa tendida* y *Opresión* que son obra de Pascual Mercé; *Secuencia 41* y extracción de polvo depositado en obra de Antoni Tàpies, de Ana Pellicer; y *La Galleta*, de Óscar Lázaro. Y en el artículo de Juan Ángel Blasco Carrascosa se han utilizado imágenes con licencia de Wikipedia Commons, con autorización del Museu d'Art de Catalunya para *La Mare de Déu dels Consellers* y *El Padre Eterno*, del Museu de Belles Arts de València para *La Anunciación*, del Palau de Beaux Arts de Lille para *La Trinidad*, y de Enrico Frascione para *La Crucifixión*.

