

PHOBOS. Una visión particular de los miedos en la actualidad

Durante la semana del 18 al 24 de junio, el Torreón de Ambeles de la muralla de Teruel se convirtió en un original espacio expositivo para acoger la instalación *PHOBOS, una visión particular de los miedos en la actualidad*, la última obra de Ana Moreno (Soria, 1987), una joven artista que ya nos deleitó el pasado año con su exposición "Aromas de recuerdos" en la sala de exposiciones de la Escuela de Arte de Teruel.

En esta ocasión, Ana ha generado una serie de obras que recrean algunos de los miedos domésticos que nos acompañan desde que nacemos. En el contexto del actual miedo colectivo, fruto de la incertidumbre por nuestro futuro más inmediato derivado de la crisis económica, Ana indaga en el concepto de miedo que condiciona nuestra personalidad, nuestras relaciones y nuestra existencia. El miedo se ha convertido en una eficaz herramienta de disuasión, utilizada desde los mecanismos del poder, para paralizar a la sociedad haciéndola rehén de sus propios temores. Estamos asistiendo últimamente a un despliegue de información catastrofista desde los círculos de decisión política y económica, que alimenta deliberadamente este clima de inseguridad, para intentar recluirmos en la inacción y la aceptación de la derrota como destino ineludible. El desempleo, la subida de impuestos, el deterioro de los derechos sociales básicos y la pérdida de otras conquistas sociales... se nos presentan no como problemas, sino como la solución inevitable para salir de una crisis provocada por los bancos y los políticos que los "controlaban".

Timendi causa est nescire (la ignorancia causa el miedo), decía Séneca. Partiendo de este aserto, Ana hace una selección de algunos de los miedos que acarreamos a nuestras espaldas y les da nombre y forma para enfrentarnos a ellos cara a cara: *Irate*, miedo al terrorismo; *Protekne*, miedo al progreso y la tecnología; *Egópodo*, miedo a uno mismo y a no ser aceptado; *Atazágora*, miedo al olvido, o *Ignoto*, miedo a lo desconocido, traduciéndolos mediante el lenguaje plástico al formato de esculturas, infografías o video-instalaciones, a modo de bestiario.

Para exponerlos ha elegido el Torreón de Ambeles, un sólido bastión de sillería del siglo XV, que es a su vez fruto también del miedo: miedo al exterior, al extraño, al invasor, al otro. No podía haber elegido mejor marco para el despliegue de su bestiario *PHOBOS*, tanto por la naturaleza defensiva de la construcción, como por su estructura interna, alojando cada

uno de sus miedos en las hornacinas abocinadas de la primera planta del torreón, reservando la segunda planta para el más espectacular de todos: *Argos*, el miedo a ser vigilado. Una pieza en la que la gran bóveda de ladrillo tiene un papel protagonista, como soporte de los numerosos ojos que nos vigilan cuando entramos, registrando nuestros movimientos en un monitor instalado en el centro de la torre. Un miedo más que fundado, a tenor de la asfixiante proliferación de cámaras que pueblan nuestras ciudades, en lugares tanto públicos como privados, registrando nuestros movimientos sin saber muy bien ni quién controla las imágenes y ni qué uso se hace de ellas.

La ejecución formal de la instalación está tan cuidada como el soporte conceptual que sustenta la propuesta expositiva. Ambos están resueltos con la exquisitez a la que Ana Moreno ya nos tiene acostumbrados, una instalación que invita a repasar nuestros temores, muchos de ellos coincidentes con los que la artista nos muestra, y reflexionar sobre el efecto que producen en nuestra vida.

La parole aux écrits bruts

Si bien con anterioridad hemos atendido desde *Aaca Digital* a la escritura de la mano del romano Nannetti, ahora debemos dar un salto vertiginoso hacia otra de las materializaciones brutas, esta vez mecánicas y archivadas celosamente por un espíritu taxonómico e historiador, el de Michel Thévoz, quien publicó en 1978 *Le Langage de la rupture* y fue precisamente conservador de la Colección de Arte Bruto de Lausana desde 1976 hasta 2001. Con motivo de una exposición (2 de junio – 28 de octubre de este año) de la primera producción de la artista Aloïse, este museo ha rescatado de sus fondos en una caja de dos cds presentada cucosamente y con cariño, registros sonoros de sus representantes (Aloïse, Gaston Marchal-Moreau, Samuel Daiber, Jeanne Tripier, Henrich Anton Müller, Laure Pigeon, Margarite Pillonel, etc.), una nueva impregnación de un dictado que, por su propia naturaleza, está destinado a emerger de las profundidades ardientes hasta alcanzar la solidificación en la cicatrización de una herida.

Esta relación entre la impresión o la huella (la escritura) y

la vibración (la voz), impresa a su vez sobre un soporte metálico y, posteriormente, transcrita a un sistema numérico, se manifiesta en la lectura, por lo que resulta muy interesante compaginar la escucha con la visualización de los documentos facsimilados en el libreto de la caja, dado que los textos brutos, a los que el museo de la colección de Lausana ha reservado su última planta, muestran un gran interés simultáneo plástico-visual que fractura o sobre-ordena la lectura continuada ¿Cómo lograr un mismo desdoblamiento en la linealidad del dictado de la voz, cuando quiere ser emanación de las profundidades sobre la superficie? Quizás debamos atender a los contenidos, al tratarse la mayoría de los cortes de los cds, de textos leídos por Christine Vouilloz, Jean-Michel Meyer y Jean-Quentin Châtelain, ocasionalmente acompañados por las interpretaciones musicales de Michel Wintsch y Mathias Demoulin. El otro recurso posible, el físico, es empleado por Jean Dubuffet, quien, interesado temporalmente por la música, registró algunos de sus experimentos entre 1960 y 1961. Incluso el único motivo de su reunión con Asger Jorn consistió en una cita –prácticamente a ciegas- para compartir sus arquetipos musicales en 1960.

Por esta razón, la colección sonora se abre con una pieza de Jean Dubuffet, teórico acuñador del término “arte bruto” e iniciador de la colección. El resto de los documentos son acompañados por los expertos y estudiosos Michel Thévoz y Lucienne Peiry -actual directora de investigación y de relaciones internacionales de la Colección de Lausana-, lo que se complementa interdisciplinariamente con un comentario del historiador de medicina de la Universidad de Lausana Vincent Barras.

Con este tipo de publicación, la Colección de Lausana rompe el peligroso cerco plástico, susceptible de caer en nuevas “artes mayores”, y exponer lo que debería ser la verdadera función de un museo: el redescubrimiento de las realidades ínfimas frente a la centralización global de la tontería, ya sean de

naturaleza semántica, sonora, visual, táctil, conceptual, etc., aunque todos los fenómenos comparten estas apreciaciones ante la conciencia. Por eso, esta misteriosa “caja negra” no sólo interesa a los fervientes coleccionistas de este tipo de manifestaciones brutas –quienes han sucumbido ante la seducción de una nueva rareza más o menos pintoresca-, sino también a los amantes del sonido, a los devotos del ruido, aquellos que a través de esta debilidad (entendida en su sentido platónico) han sabido desmembrar las unidades ofrecidas por el mercado para crear otras nuevas. La mejor derivación científica de este mecanismo revolucionario de aproximación a la realidad, quizás consista en aquel proyecto del historiador George Kubler alternativo a la arqueología, la historia de la ciencia y la historia del arte: una historia de las cosas.

De hecho, las patologías mentales sólo han aparecido cuando una serie de individualidades con facultades –desde el brujo de la cueva *des trois frères* hasta Juana del Arco- perdieron su rol mediador con lo desconocido, al tiempo que la alienación se extendía a toda la población mediante un nuevo sistema de producción capitalista. Instituciones como la Colección de Arte Bruto de Lausana trabajan en la valoración de estas capacidades sociales y visionarias, porque la contemporaneidad, tal y como ya advirtieron Hölderlin, Schelling y Hegel en 1895, no ha sabido construir una mitología de la razón, quedando tan sólo el vacío del *laissez-faire* cuántico que condena al ostracismo a todo aquello que no contribuye al rápido y aparente cambio de las formas y que alimenta su propia historia –la moda- en tanto que máscara de la real, aquella construida por todos nosotros desde nuestras necesidades presentes.

Hay filósofos muy mimados hoy en día por los media y que se jactan de que el planeta ya no nos deparará más sorpresas ni más escapismos. Su romanticismo es tan burdo como el folklore del “neo” decimonónico. No tenemos ni idea de lo que se cuece

bajo nuestros pies, mientras invertimos tantos esfuerzos en aclamar vida bípeda en otro vacío, esta vez estelar, o celestial, de nuevo. Escuchemos a los chamanes del futuro y sintamos sus vibraciones automáticas al son del pulso de sus muñecas mecánicas.

Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo

Ilustración: Equipo Crónica, *El espectador de espectadores*, 1972, montaje de 2010

Muchas veces hemos reflexionado sobre la posibilidad de una crítica creadora. Ante todo, es evidente que hoy –con raras excepciones- el oficio de crítico ha caído en hondo desprestigio, del que le será difícil salir. Por estar situado entre el público (personaje teóricamente pasivo) y el artista (factor supuestamente activo) se ve en constante peligro de hibridez infecunda si se deja llevar por las solicitudes de esos dos grupos que, lícitamente, desean verse atendidos.

Vicente Aguilera Cerni, “Consideración sobre la crítica, *Revista* nº324, junio-julio 1956, Barcelona

CONCEPTO Y PRECEDENTES

Este artículo no trata de poner en duda la objetividad del crítico de arte, ya que la subjetividad es uno de sus rasgos naturales según buena parte de las teorías que la han sustentado desde su despegue como ejercicio autónomo con los salones del siglo XVIII. Avanzamos más si reconocemos la multitud de casos y situaciones en los que el crítico se ve inmiscuido en la conformación del panorama artístico de su época, la misma que luego pasará a formar parte de la propia Historia del Arte. Compartimos por ello la opinión expuesta por Vicente Aguilera Cerni en la cita que encabeza este artículo, aun insistiendo en que esta posición activa de la crítica no resulta en absoluto negativa, porque peor sería ocultar esta realidad tras una falsa máscara de objetividad y consenso, de distancia y respeto, que nos conduce a creer -a nosotros los críticos- que ocupamos un lugar intermedio y representativo entre las obras de los artistas y la valoración potencial del público. Se trata más bien de reconocer este hecho para replantear de un modo más lógico y efectivo, la posición que ocupa la crítica en la vida artística de la sociedad. Quizás sea la vinculación activa de ciertos críticos en la conformación de grupos artísticos, corrientes y escuelas, mismo de aquellos que, como Eugenio d'Ors con su *noucentisme* o Manuel Abril con "arte nuevo", han propuesto términos para englobar una buena nómina de artistas plásticos, hecho que en la reciente historia del arte español, sobre todo desde finales de la década de 1950, ha sido muy significativa como parte del proceso de institucionalización del arte tras la eclosión de las novedades estéticas acontecidas en la primera mitad del siglo XX en el marco de las "vanguardias históricas".

No obstante, no hay que olvidar que estamos tan sólo ante uno de los ejemplos de interacción entre crítica de arte y creatividad artística, aunque probablemente resulte el más

significativo en el proceso de institucionalización. Por otra parte, también debemos rememorar la actividad crítica de muchos artistas (algo cada vez más en boga según Lorente, 2005: 679-680), así como sus planteamientos teóricos expuestos en muchos de sus escritos, uno de los rasgos más significativos de las aportaciones y de los avances estéticos de la contemporaneidad, por la que se entiende que el artista, más que un excelente profesional que domina a la perfección un conjunto de técnicas adquiridas, es un investigador experimental cuyas aportaciones en muchas ocasiones se sumergen en el difícil ámbito de la especulación estética, tal y como constituyeron aquí en España los casos paradigmáticos del uruguayo Torres-García, de Ángel Ferrant o, más tarde, Antonio Saura, quien en 1953 tomó la iniciativa para organizar en la Galería Clan de Madrid dirigida por Tomás Seral y Casas, la exposición "Arte fantástico", uno de los mayores impulsos regeneradores del arte contemporáneo español al aglutinar buena parte de su nómina (Ferrant, José Caballero, *Dau al Set*, las fotografías experimentales y casi surrealistas de su hermano Carlos Saura, Sempere, Oteiza, etc.) junto con los grandes artistas internacionales Calder, Miró y Picasso, lo que contribuyó a la larga en la España franquista, a una identificación entre el legado surrealista (presente sutilmente tras el título) y la libertad abstracta, todo menos unos contenidos posiblemente comprometedores, hecho que de algún modo heredó el último gran grupo español relacionado con el informalismo: El Paso, impulsado fundamentalmente por el propio Saura junto con el canario Manolo Millares.

ASPECTOS CRONOLÓGICOS Y CONTEXTUALES

Realmente, este proceso por el que la crítica participa cada

vez más en la vida artística, en la mayoría de las ocasiones desde su aparente posición objetiva y representativa, es, en principio –aunque sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial y en el marco de la Guerra Fría-, producto de la profesionalización de la figura del crítico, dado que en el siglo XIX (por ejemplo con Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Félix Fénéon, Huysmans, etc., hasta la eclosión cubista interpretada por Apollinaire, André Salmon o Maurice Raynard entre otros) y, sobre todo, en la primera mitad del siglo XX con los movimientos de vanguardia definidos por su transversal interdisciplinariedad en busca de una mayor incidencia en el conjunto social, desde el liderazgo futurista de F. T. Marinetti y el de Tristan Tzara en el movimiento dadaísta, hasta el de André Breton en el surrealismo (también son muchos los que compartieron la actividad plástica con la pluma como Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia o más tarde Marcel Jean), los escritores han participado muy activamente en la conformación de términos, escuelas, corrientes, etc. Es tras la Segunda Guerra Mundial cuando asistimos a la profesionalización progresiva de esta institución artística, pareja a la de las restantes y –concretamente- a partir de una definición formativa cada vez mayor de la figura del historiador del arte. Son muchos los que desde Lionello Venturi creen que estas dos disciplinas están absolutamente implicadas hasta el punto de conformar una sola, tal y como expuso este autor en su *Historia de la Crítica del Arte* en 1964 (Venturi, 1979: 328), libro pionero en esta materia y con su repercusión inmediata en España en 1975 con *Historia de la crítica de arte en España* del soriano Juan Antonio Gaya Nuño, quien, por cierto, además de su condición como historiador, llevó a cabo una significativa actividad literaria, lo que le sitúa en este país tras la Guerra Civil, en esa tradición de escritores que compaginaron sus actividades literarias con la atención crítica al arte, tal y como ocurre con Juan-Eduardo Cirlot, Manuel Conde, Antonio Fernández Molina, Ángel Crespo o José Hierro. Con esta publicación de Gaya Nuño nació en España un interés por este ejercicio literario, a lo que se añadió la

fundación en 1961 de la Asociación Española de Críticos de Arte bajo la presidencia de José Camón Aznar (entidad que ha llevado a cabo publicaciones colectivas con el fin de ofrecer un panorama global de la situación de la crítica del arte en el país), aunque en parte continuadora de la Academia Breve de Crítica de Arte creada por Eugenio d'Ors en 1943.

Esta profesionalización respondió y responde aún todavía a una nueva carrera vertiginosa por la institucionalización del arte (no acontecida desde las relaciones dialécticas entre los salones y las academias en el siglo XVIII) tras el estallido de las vanguardias históricas, las cuales comportaron una ruptura con el concepto acabado de obra de arte y, dentro del marco del dadaísmo y del constructivismo especialmente, de su disolución en el resto de la realidad. Los nuevos “pensadores del arte”, junto con renovados planteamientos artísticos, ante todo a partir del amplio marco de la abstracción autosuficiente de las décadas de 1940 y 1950, han debido trabajar en una nueva definición, en la cual se han visto inmiscuidos desde Clement Greenberg, Charles Estienne, Umberto Eco y Michael Fried, hasta Arthur Danto, Gérard Genette o Thierry de Duve, en lo que también participaron las restantes instituciones artísticas enumeradas y comentadas por historiadores como Hermann Bauer o Mario Perniola: la Historia del Arte, los museos, los salones y las galerías (a lo que debemos añadir, en sustitución de las viejas academias, el propio arte, de una forma u otra profesionalizado), ahora preparados para albergar en su seno cualquier forma de realidad susceptible de ser tildada estéticamente, como si de una respuesta al reto lanzado por Duchamp se tratase.

Es un hecho que tras la Segunda Guerra Mundial, las opiniones de los críticos de arte, profesionalizados progresivamente, hayan sido cada vez más necesarias para una redefinición de conceptos, corrientes y escuelas en el arte contemporáneo. Quizás debamos remontarnos a la presencia de Heberd Read en la brevísima aventura surrealista británica, o antes la de Félix

Fénéon para el neoimpresionismo, aunque antes debamos apelar a la importancia de coleccionistas y galeristas de arte, como el caso de Wilhelm Uhde para el arte *naïf*, el de D.-H. Kahnweiler para el cubismo, o los de Camille Goemans o Julien Levy para el surrealismo. Pero si repasamos los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, éstos han sido ofrecidos cada vez más por ciertos críticos. De esta manera han incidido directamente en la Historia del Arte, agrupando artistas y obras en exposiciones que ellos mismos han comisariado u organizado. Y estas intervenciones ya no adoptaron el punto de vista despectivo de los términos “impresionismo”, “fauvismo” o “cubismo”: ahora, otros como “arte informal” o “arte otro” fueron acuñados por Michel Tapié, la “abstracción lírica” por el escritor (además de pintor) Georges Mathieu. El tachismo se lo debemos al crítico Charles Estienne (“Une révolution: le tachisme”, *Combat-Art* 1er mars 1954), “expresionismo abstracto” fue empleado por primera vez en 1946 por el crítico del *New Yorker* Robert Coates, los nuevos realistas fueron aglutinados por sucesivos artículos y exposiciones de Pierre Restany, en la conformación del término “Pop art” resultó esencial la actividad crítica de Lawrence Alloway, o la de Bernard Lamarche-Vadel para la “abstracción analítica” y, así, podríamos continuar hasta un largo etcétera que desembocaría en las grandes exposiciones comisariadas por críticos e historiadores y que hoy siguen aglutinando, dividiendo y clasificando, artistas y obras de las formas más variadas, en ocasiones bajo el signo de la arbitraria inspiración literaria más que por criterios históricos pero que, en cualquier caso, modifican e intervienen en la conformación de la Historia del Arte. Para entender este fenómeno, podemos remontarnos hasta las dos grandes exposiciones de 1936 organizadas por Alfred H. Barr en el MoMA de Nueva York: *Cubism and Abstract Art* por un lado y *Fantastic Art, Dada and Surrealism* por otro, definiendo para la posterioridad dos líneas de desarrollo plástico del siglo XX de forma casi paralela, al margen por ejemplo de las implicaciones entre el dadaísmo y el arte constructivista centroeuropeo en Dessau, Hannover y la revista *G* de Hans

Richter. Éste también es el caso de la exposición *Art of Assemblage*, dirigida en 1961 por William C. Seitz y celebrada en este mismo centro neoyorquino, la misma que extendió el término “assemblage” en los Estados Unidos para referirse a obras realizadas con materiales extra-artísticos. Sólo con estos ejemplos nos resulta difícil conformarnos con una supuesta independencia objetiva y distanciada de la crítica del arte respecto a los acontecimientos artísticos, lo que no supone un hecho deplorable, -ni mucho menos-, pero sí exige una toma de conciencia con el fin de posicionarnos en consecuencia y, tal y como señalaba constantemente Vicente Aguilera Cerni (por ejemplo en “Axiología, crítica, vida” de 1961, recogido en Aguilera Cerni, 1987, Tomo I: 73-81), asumir las consecuencias de nuestras decisiones por encima de la falsa creencia de una independencia del arte de su marco social.

Precisamente, este artículo analiza un hecho muy importante que enmarca en buena medida el nacimiento de la Asociación Española de Críticos de Arte en 1960: la toma de conciencia de la dimensión social del arte español por algunos de sus representantes, frente a un anterior triunfo del informalismo en la década de 1950. Aun necesario para hacer despegar de nuevo la evolución de las investigaciones plásticas contemporáneas, éste último supuso un aislamiento del arte de su entorno vital y sobre todo social, en España quizás más que en el resto de Europa dadas las difíciles condiciones impuestas por el régimen dictatorial. Este artículo desea exponer el importante rol asumido por los críticos, unos más que otros, en este difícil segundo paso hacia adelante, muchas veces en plena desarmonía con la realidad artística del momento sobre la que deseaban aplicar sus preceptos, aspiraciones y creencias, así como sus confianzas en nuevas propuestas constructivas, funcionalistas, realistas y estructuralistas, con el deseo de superar una ficticia pulcritud del arte que tras diez años de evolución ya olía a estancamiento evolutivo.

PERFILES PARADIGMÁTICOS DE LA HISTORIA DE LA CRÍTICA ESPAÑOLA DEL ARTE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

1. El renacer abstracto del arte en la postguerra española: 1947

A pesar de que las entidades madrileñas de los “Indalicanos”, “La segunda Escuela de Vallecas” de Benjamín Palencia y la “Joven Escuela Madrileña”, fueran fruto en la década de 1940 de las iniciativas de los propios pintores, aunque la idea de una “Escuela Madrileña” (desmentida luego entre muchos por Raúl Chávarri o Gabriel Ureña) fuese rescatada en 1954 por el falangista Manuel Sánchez Carmago en su libro *Pintura Española Contemporánea*, acérrimo defensor de una pintura española libre de las influencias foráneas, fue en Zaragoza donde se dieron las primeras relaciones significativas entre la crítica del arte y el arte del momento, al ser ahí donde surgió el primer grupo dedicado a la abstracción. En esta ciudad se presentó la primera entidad colectiva con planteamientos teóricos en algunos de sus miembros más implicados, sólo que no aglutinados por un crítico sino por un librero: José Alcrudo. Esto se tradujo el 21 de abril de 1947 en el Centro Mercantil, como era habitual, en una muestra dispar en los estilos de cada uno de los nueve integrantes de lo que se dio a conocer enseguida como grupo Pórtico, aunque en enero del año siguiente sí ofrecieron dos de ellos -Fermín Aguayo y Santiago Lagunas- más un tercero, -Eloy Laguardia-, una muestra de unidad estilística dentro de cierta abstracción formal en la galería madrileña Buchholz por mediación de la librería Pórtico de Alcrudo.

Estos son momentos en los que, a nivel nacional, se está fraguando un nuevo panorama del arte contemporáneo español, el

cual, y quizás por las ventajas que conllevaba la pérdida de las formas reconocibles y con ello los contenidos, en sintonía con lo que estaba ocurriendo en Occidente, este cometido debía ser tamizado por la abstracción: la Unión Soviética, enemiga del régimen, la rechazaba en favor de un realismo social institucionalizado y rígido, mientras que en Norteamérica y en Europa triunfaba una nueva abstracción con la que, algunas de las voces más significativas, desde Clement Greenberg hasta Jean Bazaine, reivindicaban una nueva autonomía para la expresión artística.

2. El triunfo abstracto y sus peligros aislacionistas “institucionalizantes”: Altamira y los primeros grupos regeneradores del Arte

Sin embargo, los primeros impulsos españoles en esta dirección buscaron en principio una reactivación de la vanguardia española anterior a la Guerra Civil, dada la diversidad de disciplinas de donde procedían sus primeros integrantes: entre numerosos pintores, algunos de los cuales extranjeros, se encontraban otra buena nómina de críticos e historiadores de arte, además del arquitecto italiano Alberto Sartoris y del arquitecto, crítico y poeta Luis Felipe Vivanco. La escultura fue representada por el sueco Ted Dyrssen y la cerámica por Llorens Artigas. Me refiero concretamente a la inauguración de la Escuela de Altamira en Santillana del Mar (Santander) en septiembre de 1949 (se celebró la II Semana en septiembre de 1950, y una tercera reunión tuvo lugar en Madrid en 1951 con motivo de la I Bienal de Arte Hispanoamericano), por iniciativa del pintor alemán -cercano a la galería Buchchloz y al grupo Pórtico-, Mathias Goeritz, aunque pronto encontró apoyo en Ángel Ferrant (además de escultor, miembro de la Academia Breve de Crítica del Arte de Eugenio d'Ors) y el crítico Ricardo Gullón. La idea resultaba bastante atractiva en el contexto de la posguerra franquista: era capaz de relacionar el arte del presente con los orígenes de la

“historia nacional”. Quizás artistas como Ferrant, Goeritz o Artigas, o críticos como Eduardo Westerdahl, invitado a las ponencias, viesen en este evento la oportunidad para refrescar muchas de las ideas estéticas por las que lucharon antes de la contienda civil y del triunfo de los golpistas (ver Aguilera Cerni, 1970: 48). Concretamente, Westerdahl había liderado, junto con Domingo Pérez Minik, el grupo aglutinado en torno a la revista *Gaceta del Arte* de Tenerife, donde defendieron una difícil posición entre las formas constructivas y racionalistas de la modernidad, y lo que se entendía como libertad expresiva del surrealismo (a él se deben estudios y monografías sobre Baumeister, Arp, Klee, Kandinsky, el racionalismo de Le Corbusier, etc. Colaboró en la revista A.C. del G.A.T.E.P.A.C., dedicada fundamentalmente a la arquitectura racionalista, al tiempo que la *Gaceta del Arte* organizaba en 1935 la segunda gran exposición internacional del Surrealismo coordinada por el grupo oficial de París), lo que conllevaba una implicación social del arte aunque desde sus propios cometidos y sin implicaciones exteriores, en una síntesis, por el momento utópica, entre forma y contenido. En cualquier caso, las conclusiones de estos encuentros y debates, sobre todo por parte de los ponentes, entre los que se encontraban Eduardo Westerdahl, Ricardo Gullón, los historiadores del arte Enrique Lafuente Ferrari, Beltrán Heredia, Rafael Santos Torroella (gran defensor del arte no figurativo. Ver al respecto Ureña, 1982: 522-527) y el crítico Sebastián Gasch, muy influido en un primer momento de su carrera por el racionalismo y el purismo de *L'Esprit Nouveau* de Paul Dermée, y quien firmó en 1928 el *Manifiesto Antiartístico* junto con Salvador Dalí y Lluís Montayá, concluyeron finalmente con la reafirmación de la libertad artística a partir de los logros surrealistas, lo que implicaba una lectura muy sesgada -y por tanto ideologizada- de este movimiento revolucionario, recluido ahora a su aportación plástica aun si en realidad ésta hubiese sido siempre secundaria. Paradójicamente y en las mismas conclusiones, insistieron en no considerarse surrealistas.

Para entender este hecho, hay que recabar en la idea de que los encuentros quisieron recrear una “escuela” –término enormemente academicista- diferente a la de París y la de Madrid, ahora en relación con la ingenuidad de los pintores prehistóricos, atribuida a una intuición que conduciría a los pintores abstractos de aquel presente a una autonomía libre de los contenidos sociales (Díaz Sánchez, 1998: 238-240), dado que el arte ya era una “realidad social” por sí misma que no debía ser corrompida por la “propaganda” (conclusiones expuestas en Ureña, 1982: 78), a lo que añadió Ricardo Gullón un factor a-histórico: la abstracción es un componente connatural del arte (“quien dice arte, dice, por consiguiente, abstracción”, rezaba Alberto Sartoris en la conferencia que ofreció en 1949 en la I Semana de los encuentros de Altamira bajo el título “Círculo absolutista. Situación del arte abstracto”, transcrita al completo en Ureña, 1982: 327) mediante el cual, y siguiendo argumentos próximos a los de Wilhelm Worringer, luego empleados por Juan-Eduardo Cirlot (Díaz Sánchez, 1998: 214), el arte en su globalidad quedaba libre de su responsabilidad histórica determinada por sus contenidos. Si bien recobraba la universalidad de sus propias formas (tal y como defendía el *Universalismo Constructivo*, amplio tratado plástico en el que había trabajado Joaquín Torres García pocos años antes en Montevideo, quien murió precisamente en ese mismo año 1949, legando una fuerte influencia en los artistas españoles de postguerra, tal y como ha señalado en muchas ocasiones el historiador Juan Manuel Bonet: Bonet, 1997: 81; Duval, 2004: 84; Blok, 1999: 260), por otra parte, aunque sin caer en el peligro del “arte por el arte” como ya apuntara Gullón en 1952 en su libro *De Goya al arte abstracto*, se bastaba consigo mismo para abarcar la multitud de facetas que les exigían los sectores más críticos.

A estos encuentros ya asistió como representante del recién fundado grupo de Barcelona *Dau al set* (en 1948): el pintor Modest Cuixart, aunque entre los críticos ya hemos advertido

la presencia de Sebastián Gasch y Rafael Santos Torroella, quienes escribieron entre 1949 y 1950 en las páginas de la revista que llevaba por título el nombre del grupo catalán (Santos Torroella fundó y dirigió además la revista *Cobalto 49*, -también sala expositiva-, considerada por Sebastián Gasch heredera legítima de ADLAN). Sin embargo, este grupo no se caracterizó por la abstracción de manera generalizada en sus inicios, sino por cierta recuperación del surrealismo que discutiblemente había hecho mella en la Cataluña republicana, tan sólo en la repercusión iconográfica de Miró y Dalí, quienes trabajaron desde la capital francesa. Esta recuperación (representada sobre todo por la colaboración de Sebastián Gasch, quien en realidad detestaba el surrealismo francés) se canalizaba a través del fortalecimiento del catalanismo cultural por un lado y, por otro, de una búsqueda de la síntesis ente literatura y pintura (lo que ha conducido en España, entre otras cosas, a identificar rápidamente surrealismo con pintura literaria, sobre todo por parte de sus detractores), dado que su primer núcleo estuvo conformado por los escritores Joan Brossa, Arnau Puig -crítico de arte al que se unió Cirlot en 1949-, y los pintores Tápies, Ponç, Cuixart y Tharrats, además del galerista René Metras y del grabador Enrique Torno (Ureña, 1982: 68-69). Arnau Puig aún intentó reavivar el grupo con los aglutinados en torno al manifiesto del Grupo de Tahüll en 1955, el cual no se manifestó en ninguna exposición. Entre sus firmantes estuvieron el mismo Puig y el crítico Cesáreo Rodríguez-Aguilera, gran defensor de una escuela catalana (Rodríguez-Aguilera, 1971: 123-133). Esta ambigüedad que, como en el caso literario del postismo madrileño en su propio contexto, estuvo determinada por el oscuro panorama del franquismo en los años de postguerra, impidió a Cirlot y a *Dau al Set* colaborar con el grupo surrealista de Breton o con la revista *Phases* de Édouard Jaguer, concretamente por el catolicismo de Cirlot (conoció a Breton en París en 1949, y colaboró en *Le Surréalisme, même* y en la encuesta publicada en *L'Art magique* de 1957 en tanto que "experto en símbolos". En cambio, no quiso participar en 1959

en la exposición surrealista titulada *E.R.O.S.*), lo que constriñó la difusión europea de la obra de los pintores del grupo. En principio nos se trataba de la defensa de un arte abstracto, pero sí de la libertad desprendida del surrealismo que, aplicada al rescate del arte autónomo en manos de los informalismos de postguerra, determinaba en la temprana fecha de 1948, un año después de la primera exposición de Pórtico en Zaragoza, la configuración de una nueva “vanguardia” española, ahora purista y decidida a rescatar la nobleza de la inspiración pictórica a través del gesto. Tanto es así que a lo largo de su trayectoria hasta la desaparición de la revista en 1956, la mayoría de los pintores adheridos a *Dau al Set* abrazaron el materismo y el informalismo, mientras que los dos críticos del grupo los defendían, sobre todo Cirlot con la publicación de 1957 de la primera monografía dedicada en España a estas nuevas tendencias: *El arte otro. Informalismo en la pintura y escultura más recientes*, donde incluyó a sus antiguos compañeros de *Dau al Set*, así como a los miembros del grupo madrileño El Paso. De todas formas, Cirlot intentó cautelosamente desprender una ideología de la pintura informalista, aludiendo a una actitud nihilista que, en cambio, por su atención a la materia, ansiaba de un nuevo orden de relaciones entre el hombre y su entorno “cósmico”, tal y como manifestó en su artículo “Ideología del Informalismo” en *El Correo de las Artes* del 12 de enero de 1961 (recogido en Asociación española de Críticos del Arte, 1967: 135-144), una vez desatadas las primeras acusaciones explícitas hacia el informalismo de aislacionismo cultural.

Por su parte, Westerdahl aún intentó en 1950 recuperar el panorama artístico canario al aglutinar a “Los Arqueros del Arte Contemporáneo” (L.A.D.A.C.), a quienes presentó en junio de 1951 en la Galería Syra de Barcelona, exposición que consiguieron a través del grupo barcelonés LAIS. El grupo canario contaba con el veterano de la *Gaceta del Arte* anterior a la guerra y ex-logicofobista Juan Ismael, con el futuro miembro fundador de El Paso Manuel Millares, además de Felo

Monzón, José Julio, Elvireta Escobio, Alberto Manrique y el escultor Plácido Fleitas. Entre sus actividades más importantes, además de las expositivas, se encontraba la publicación de cuadernos monográficos de los que se consideraban los “arqueros” del propio grupo (Cabañas Bravo, 1996: 74-75). Westerdahl fue precisamente el único que planteó en la Segunda Semana de Arte de Santillana del Mar, la posibilidad de un arte social, al tiempo que Sebastián Gasch, aun enemigo acérrimo del surrealismo desde su distanciamiento de Dalí en 1930, desarrolló el legado pictórico de esta corriente (de ahí las conclusiones contempladas más arriba), mientras Rafael Santos Torroella abordaba la actualidad de la crítica del arte en España.

Una vez expuesto este inciso tan importante en la conformación de un nuevo panorama abstracto en España entre 1949 y 1951 en estos encuentros internacionales en Cantabria, a los que estuvieron invitados los tres de Pórtico Lagunas, Aguayo y Laguardia (Lagunas acudió al I Congreso de Arte Abstracto en Santander de 1953), debemos retomar el temprano caso zaragozano, dado que fue realmente aquí en octubre de 1949 cuando se produjo de manera explícita una intervención directa de los intereses historiográficos y de la crítica. Estos tres representantes de Pórtico expusieron en el Primer Salón de Pintura Moderna de Zaragoza, pionera en España por su predominio abstracto, y organizada aparentemente por intervención del profesor de Historia del Arte Federico Torralba, entonces becario colaborador de la Sección de Arte de la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza, y futuro catedrático en la Universidad de Zaragoza. Participaron junto con otros representantes no figurativos como Antón González y el ya próximo al grupo Juan José Vera, además de los figurativos Manuel Lagunas y José Borobio. Subrayo el calificativo de “aparente” porque el historiador Manuel Pérez-Lizano Forns desmiente el protagonismo de Federico Torralba a partir de las declaraciones orales de Juan José Vera y Antón González,

quienes afirmaban en 1992 haber sido los pintores de Pórtico los que solicitaron un espacio para que pudieran exponer, dado que habían sido rechazados por el VII Salón de Artistas Aragoneses, caracterizado por una línea tradicional basada en la figuración y el paisajismo. Sólo a partir de ese momento intervino Torralba con sus gestiones. La prueba de ello fue que este último nunca admitió la existencia de un segundo salón de pintura moderna aragonesa, celebrado en octubre de 1952 en el marco del X Salón de Artistas Aragoneses, a instancias de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento de Zaragoza, aunque en verdad se debiese a la iniciativa de los pintores Santiago Lagunas y José Orús (Pérez-Lizano Forns, Manuel, 1995: 29-36). El problema surgió bastante después cuando en 1979, en su libro *Pintura contemporánea aragonesa*, Torralba enfatizó su protagonismo y aseguró que aquel I Salón de Artistas Aragoneses Modernos, fue lo que marcó el final del grupo Pórtico, -caracterizado por una disparidad de estilos-, y el nacimiento de una "Escuela de Zaragoza", amparado en la opinión que manifestó el crítico Jean Cassou, director en 1949 del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, al observar unas fotografías de los tres de Pórtico en un viaje que realizaron conjuntamente Santiago Lagunas y Federico Torralba (se acababan de conocer) a la capital francesa en 1949 (Torralba Soriano, 1979: 59), como si una simple declaración de opinión acerca de la existencia de una Escuela de Zaragoza por parte de un historiador y crítico del arte de su categoría, fuese suficiente para sustituir la anterior denominación de "Pórtico" por esta otra, mucho más amplia y, por el contrario, capaz junto con los restantes exponentes del I Salón de Artistas Aragoneses Modernos, de ofrecer una unidad estilística que no existió en la primera muestra de 1947 de los nueve pintores integrantes de Pórtico. Santiago Lagunas, quien no estuvo presente en aquella reunión con Cassou, nunca admitió la existencia de una escuela zaragozana, y el propio Torralba siempre ha admitido que los tres que restaban del Pórtico originario preferían seguir denominándose "Grupo Pórtico", según él por continuar su homenaje a José Alcrudo.

Las intenciones de Torralba eran claras con anterioridad a este viaje, y las expuso el 20 de septiembre de 1949 en el *Heraldo de Aragón*, en un artículo titulado “París, Zaragoza y el arte abstracto”: establecer un contacto directo entre Zaragoza y lo que comenzaba a conocerse como “La Escuela de París”. Si bien es cierto que Lagunas no quedó convencido con esta nueva apelación, sí volvió de este viaje con nuevos argumentos. Concretamente citaba una y otra vez a uno de los exponentes de aquella incipiente “Escuela de París” (cuyo influjo en Zaragoza fue fácilmente detectable a partir de entonces): Jean Bazaine, gran personalidad teórica, además de pintor, en la recuperación en la postguerra europea de la pintura y de toda su pureza a partir de argumentos altamente formalistas además de fenomenológicos, tras la disolución en la que la sumieron las vanguardias históricas, sobre todo el surrealismo, objeto de sus más airados ataques y precedente de la aversión que sintieron por este movimiento tanto los de Pórtico como sus posteriores continuadores de la década de 1960.

Las apreciaciones críticas lanzadas por Manuel Pérez-Lizano acerca de este desajuste entre la existencia de una escuela zaragozana y la realidad artística del momento, son lógicas y bien fundadas, salvo cuando afirma que fuese en el libro de Torralba de 1979 donde expresó por primera vez su idea de una “Escuela de Zaragoza”. Este término ya lo empleó poco después del I Salón de Artistas Aragoneses Modernos, exactamente en una “Pequeña crónica de la pintura moderna en Zaragoza” que publicó en el *Heraldo de Aragón* el 10 de mayo de 1951 y, posteriormente, en dos artículos de 1960 publicados en la revista *Despacho Literario de la Oficina Poética Internacional* dirigida por Miguel Labordeta (en este grupo también participó muy activamente el poeta y crítico de arte Antonio Fernández Molina, natural de Guadalajara pero procedente del postismo madrileño, y uno de los mayores defensores y descubridores del arte *naïf* en España entre muchas otras cosas; por ejemplo fue autor de numerosas monografías de artistas), uno de ellos

consagrado precisamente a Santiago Lagunas (consultar Sánchez Oms, Manuel, 2007: p. 141). De este hecho podemos entresacar como consecuencia la incidencia de los empeños de un crítico como Torralba en la presentación de un colectivo y de la producción artística de diversos autores, así como sus criterios valorativos, incuestionables cuando se trató de la autoridad de Cassou. Si bien esta realidad no fue admitida por los verdaderos protagonistas de esta primera incursión colectiva española en la abstracción tras la Guerra Civil, si cuajó diez años después en un nuevo grupo de artistas zaragozanos, los cuales asimilaron y aceptaron los argumentos de Torralba para asumir el calificativo de “Escuela de Zaragoza”, lo que en cierta manera legitimó la propuesta de Torralba, aunque esta decisión acabaría por levantar entre diciembre de 1964 y enero de 1965, las protestas de otros artistas zaragozanos que no formaban parte del grupo (desde entonces se hacían llamar “grupo Zaragoza”), asunto en el que se vio inmiscuido desde la prensa otro crítico, el joven Ángel Azpeitia Burgos, al recibir las declaraciones de unos y otros. En su caso Azpeitia optó por mantener la imparcialidad objetiva hasta alcanzar una solución salomónica. No obstante, este nuevo debate no hizo sino demostrar la importancia que la prensa fue adquiriendo progresivamente a lo largo de estas décadas, y al parecer bajo el consenso tanto de los artistas como de los mismos críticos e historiadores.

De hecho, el núcleo originario del Grupo-Escuela Zaragoza, la pareja conformada por Juan José Vera y Ricardo Santamaría –quien obtuvo mención especial en el X Salón de los “oficiales figurativos”-, expuso por primera vez en 1961 en la Diputación Provincial de Zaragoza a instancias de Federico Torralba. Podemos afirmar incluso que fue éste último quien apadrinó al grupo hasta su configuración, mientras que ellos mismos se lo agradecieron tanto en el díptico de esta exposición como en el folleto *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual*, distribuido en la inauguración de la misma. De hecho, Torralba siempre ha afirmado que la primera exposición

de esta nueva Escuela de Zaragoza fue ésta, a pesar de no contar más que con dos miembros y de no conocer todavía a su tercer fundador: Daniel Sahún. Con esta opinión coincide Juan José Vera, remontando los preparativos de la exposición incluso a 1959 (VV. AA., 1979: 24). Todo apunta a que Ricardo Santamaría, representante figurativo en la década de 1950 que mantuvo una estrecha amistad con Torralba, encontrase en Juan José Vera el eslabón que necesitaba para identificarse con la heroica vanguardia de Pórtico para su proyecto de renovación personal hacia lenguajes más actuales, quizás instigado por el propio Torralba, quien ya le había comunicado la existencia previa de una Escuela de Zaragoza. Incluso la actividad escultórica de los dos parece iniciarse en esta primera exposición con unos móviles que Torralba les aconsejó realizar a modo de uno de sus artistas abstractos favoritos: Alexander Calder, cometido éste al que Ángel Ferrant ya se había entregado años antes en Madrid.

Sin embargo, el apoyo crítico de Torralba a la futura Escuela de Zaragoza –que tanto él como sus miembros creyeron continuadores de la existente entre 1947 y 1952-, no pasó de la presentación de esta exposición ni llegó a alcanzar la propia fundación del grupo. Existían diferencias esenciales que no tardarían en aflorar. La primera de ellas ya se encontraba contenida en el propio folleto *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual* repartido entre los visitantes de la exposición, determinado por fines cuasi-didácticos consistentes en el acercamiento social de los cambios plásticos de la modernidad. En cambio y desde una posición próxima a los argumentos de Ortega y Gasset, Federico Torralba siempre creyó imposible este cometido por residir en el arte del siglo XX, sobre todo en la abstracción según su opinión (por ejemplo Torralba Soriano, 1999: 60), un componente elitista por el cual sólo unos pocos están capacitados para apreciarlo. Él pudo alentar la continuación del peculiar y definido estilo universal (por ser plástico, tal y como rezaban las conclusiones de los encuentros de

Altamira) de la primera escuela zaragozana, pero no estaba dispuesto a colaborar en la conformación de un arte aragonés que requiriese ser aceptado por toda su sociedad (podría peligrar de empobrecimiento), tal y como se proponía este segundo cometido del grupo. Es más, para ellos un objetivo conducía al otro, y ésta fue razón suficiente para el distanciamiento.

Una década más tarde, Federico Torralba iba a ensayar la conformación de otro grupo con los representantes pictóricos más importantes de la ciudad junto con el artista por el que por entonces apostaba, Antonio Fortún, con quien llevó una importante labor expositiva en las galerías Atenas y Kalos entre 1963 y 1979 (Antonio Fortún entró a trabajar en Kalos en 1965). Se trata de Azuda 40 (de diciembre de 1972 a principios de 1976), constituido primeramente -en junio de 1972- como Grupo experimental 72 o Intento. El impulso aglutinador de Torralba se manifestó en una escasa unidad estilística que abarcaba desde la geometría de Vicente Dolader y José Luis Lasala (en el caso de este último acabaría derivando en cierta interpretación personal de la "pintura-pintura"), hasta la "nueva figuración" de Pascual Blanco, José Ignacio Baqué, Pedro Giralt y Natalio Bayo, pasando por la gestualidad que Fortún fue adoptando a partir de 1974. Se trataba de la culminación de los intentos de Torralba para conformar un grupo según sus preceptos plásticos a través de coordinación de Antonio Fortún, lo que pronto conllevó diferencias internas que conducirían irremediablemente a su disolución.

3. La institucionalización española de un arte sin forma (1951-1959)

Federico Torralba pertenecía a una generación anterior, aquella que en la postguerra alentó un arte abstracto independiente que garantizase las formas expresivas internacionales, precisamente por ser de dominio propio de la

plástica y no de los contenidos. Siempre pensó que el compromiso político que adoptó el arte español en los años treinta, así como en el resto de Europa, acabó por destruir los esfuerzos más vanguardistas. De hecho, esta visión de la abstracción gestada a partir de las aportaciones de Pórtico, *Dau al Set* y la Escuela de Altamira, sufrieron un rápido proceso de institucionalización, sobre todo en una nueva versión informalista, gracias al cual el Estado franquista pudo mostrar al mundo un tipo de pintura evolucionada a partir de las constantes típicas repetidamente aludidas acerca del arte español (tenebrismo, espiritualidad, austeridad cromática, folclore, realismo expresivo, etc.), lo que garantizó un gran éxito comercial de la misma y un excelente lavado de imagen cultural del gobierno dictatorial. Tres fueron los sucesos que participaron de esta reificación:

- La representación de las nuevas tendencias autóctonas, tendentes a una renovación de la figuración o a una ausencia de la misma, en la I Bienal Hispanoamericana de Arte de finales de 1951, la cual se marcó como objetivo actualizar el panorama oficial de las artes asumiendo artistas como Millares, Tápies, Ponç, Luis García-Ochoa, etc., disfrutando su culminación en la III y última Bienal Hispanoamericana celebrada en 1955, donde se expuso la obra ya totalmente informalista de Tápies. Estas bienales fueron preparando el terreno para aumentar la presencia de la abstracción española en el extranjero desde organismos más o menos institucionales, hasta alcanzar el éxito cumbre en la Bienal de Venecia de 1958 (la de 1956 a instancias de Antonio Saura sirvió de precedente), cuando la nueva pintura española se consagró a los ojos de la crítica internacional.

- La institucionalización de los esfuerzos privados de Mathias Goeritz y de tantos otros para la Escuela de Altamira, con la organización del I Congreso de Arte Abstracto en Santander, en el Palacio de la Magdalena (del 1 al 10 de agosto de 1953), donde los nombres de Ferrant, Gasch, Santos Torroellas,

Goeritz, Cuixart, Gullón, etc., fueron complementados o directamente suplantados por una nueva nómina de nombres procedentes de la Academia Breve de Crítica del Arte como el propio Camón Aznar (quien nunca aprobó el arte abstracto –ver por ejemplo su crítica del *ABC* del 16 de septiembre de ese mismo 1953 en Díaz Sánchez, 2004: 317-320-, así como otros dos presentes, Figuerola Ferretti y Fernando Escrivá) y de algunos cargos de las instituciones culturales, empezando por el Rector de la Universidad de Verano, entonces Manuel Fraga Iribarne, primer impulsor de este congreso por estar interesado realmente en una apertura cultural del país al exterior para mejorar las expectativas del régimen, dentro de los cambios necesarios para garantizar su perdurabilidad y que ya estaban en marcha. Por otro lado, fueron invitados críticos de arte vinculados al régimen y otros personajes de la cultura institucionalizada, algunos de los cuales partidarios de la abstracción como nuevo lenguaje nacional, por ejemplo Cirilo Popovici, José Luis Fernández del Amo o Manuel Sánchez Camargo. A pesar de este panorama se recurrió a defensores históricos de la renovación e impulsores del arte abstracto, algunos como Gasch u Oteiza, presentes ya en la Escuela de Altamira, así como Gaya Nuño y Cirici Pellicer, dos críticos independientes del régimen aunque no muy convencidos entonces con la abstracción. Con todo ello y una vez retomadas las conclusiones de Altamira, el arte abstracto contó a partir de entonces con la protección del Estado al tiempo que reificaba los primeros empeños independientes. Se sucedieron las exposiciones que lo representaban. En ellas la iniciativa de los críticos de arte fue más que significativa, algunos muy relacionados con el régimen, por ejemplo José Luis Fernández del Amo o Manuel Sánchez Camargo.

– Quizás todo este amplio consenso conquistado en torno al arte abstracto, tuvo su materialización máxima en la fundación en 1957 del grupo El Paso, justo después de celebrarse en el Ateneo Mercantil de Valencia, el I Salón Nacional de Arte No Figurativo, donde Manuel Conde afirmó que la variedad de la

abstracción española era de la más pura de las habidas en el mundo en ese momento. Precisamente, fue él el crítico que, junto con José Ayllón (ambos firmaron el manifiesto de El Paso de 1959 junto con Cirlot y, curiosamente, Vicente Aguilera Cerni), apoyó y participó en la formación de este grupo, el más representativo del informalismo nacional, precisamente en los últimos años de éxito de esta corriente. Como bien señala Gabriel Ureña, fue en este contexto cuando se fundaron muchos grupos (estudiados por Julia Barroso Villar en su tesis doctoral de 1979), no para enfrentarse contra las convenciones del sistema, sino para abrirse paso conjuntamente en el ámbito artístico, lo que se tradujo –como tantas veces ha denunciado Ángel Azpeitia acerca de los grupos y asociaciones- en una constante disparidad de estilos en las exposiciones colectivas, basadas en la mayoría de las veces en simples lazos arbitrarios como la residencia o la condición natural comunes. Bajo estos condicionantes subyacen intereses individuales que les obliga a aceptar el marco de logros institucionales antes comentado, encaminados hacia la conformación de un nuevo arte nacional que fortaleciese la permanencia del sistema. En este contexto fue el grupo madrileño El Paso el que más éxito alcanzó, en parte porque aglutinó artistas con importantes carreras y experiencias previas, aunque hubo grupos que con anterioridad ya contaban con buenos representantes abstractos entre sus filas: además del grupo zaragozano Pórtico, el barcelonés Inter-Nos fundado en 1953, el grupo cordobés Espacio fundado por Oteiza en 1954 y precedente inmediato de Equipo 57, y Parpalló a finales de 1956, de los que nos ocuparemos más adelante por su singularidad y profundidad de contenidos frente a El Paso. Este último grupo citado aseguraba en su primera declaración de 1957 haberse reunido como artistas de diferentes procedencias, con el propósito de “vigorizar” el arte contemporáneo español falto de infraestructuras, por lo que hacía un llamamiento a todos los profesionales del ámbito cultural, incluidos “escritores, músicos y arquitectos”. No se definían bajo ninguna tendencia concreta, aludiendo

constantemente a sus orígenes individuales. Su identificación con el informalismo en boga (por ejemplo en Aguilera cerni, 1970: 56) ha sido deducible en verdad por mera yuxtaposición valorativa de sus resultados plásticos materiales, dado que su definitivo manifiesto de 1959 insistía en la independencia respecto a calificaciones y escuelas con el fin de encontrar un arte auténtico que contenga los signos de su época. Quizás por ello rehuyesen de la distinción entre arte colectivo y arte individual, así como entre “figuración y abstracción” y “expresionismo y construcción” (ambos textos se encuentran recogidos íntegros en Aguilera Cerni, ed., 1975, tomo I: 125-128).

De todas formas y a pesar de su relativa figuración, fue Antonio Saura el principal impulsor y cerebro de este grupo, al haber encontrado cobijo en el ámbito institucional español (sobre todo con el Comisario Gubernamental Luis González Robles, a quien pidió que llevase ya a la Bienal de Venecia de 1956 una completa representación española no figurativa) una vez regresado de París (estancia comprendida entre 1953 y 1955. En principio viajó en compañía de Ayllón) y de haber estado en estrecho contacto con el surrealismo de Breton y sobre todo con los principales disidentes del grupo: Charles Estienne y el húngaro Simon Hantaï, ambos responsables del nuevo tachismo surgido de la necesidad de una recuperación de la soberanía y de la autonomía artísticas, adoptando siempre como punto de partida su expresión. Influenciado además por el libro del crítico de arte Michel Tapié, *Un art autre* (1952), tomó conciencia de todo este bagaje, primero en el seno del grupo surrealista tal y como veníamos diciendo y, luego, entre 1955 y 1956, con la revista *Phases* de Édouard Jaguer, a través de la cual conoció el gestualismo de los antiguos pintores CoBrA y, sobre todo, los métodos de tergiversación de Pierre Alechinsky y de “modificación” y “corrección” de Asger Jorn, siempre a partir de pinturas e imágenes preexistentes. Saura volvió a Madrid a finales de 1955 con todo este bagaje pero, tal y como exportaron los fenicios los modelos de asirios,

hititas y egipcios a lo largo del Mediterráneo, lo presentó sin el sentido revolucionario y extra-artístico del surrealismo y de CoBrA, a lo que superpuso una progresiva figuración gestual debida a Jean Dubuffet y, a su vez, basada en el peculiar materismo de este pintor francés por un lado y en el arte bruto por otro -lo que Dubuffet entendía como una superación de la profesionalidad del artista-, todo vaciado de contenidos y listo para representar (consciente o inconscientemente) la libertad de las superestructuras artísticas españolas gracias al franquismo benefactor y a la “tecnocracia” incipiente, retorno triunfal y anunciado a principios de año con una muestra individual en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, presentada en un catálogo por el escritor sueco Erik Boman, a quien solicitó sus argumentos convencido de la necesidad de un punto de vista crítico, ajeno a la plástica y por lo tanto objetivo a los ojos de las instituciones culturales, incluido el mercado del arte. En cualquier caso y no habiendo encontrado referencia alguna, dudo de la identidad de Erik Boman. Al fin y al cabo, el papel de los críticos en el surrealismo y en el movimiento *Phases* (en tanto que heredero de CoBrA), aumentaron considerablemente a comienzos de la década de 1950 con las figuras de Édouard Jaguer, José Pierre y Charles Estienne, siendo que en los tiempos heroicos del surrealismo, la actividad periodística era sospechosa y conducía a la expulsión, tal y como ocurrió en los casos de Philippe Soupault y Robert Desnos mismamente. Saura no podía presentarse hablando de sí mismo en un catálogo auto-producido y cuyos contenidos son los más exactos que podamos encontrar acerca de su pintura, al margen de los suyos claro, los cuales fueron aglutinados en diversos volúmenes de la editorial Galaxia Gutenberg del Círculo de Lectores tras su muerte en 1998. El siguiente crítico internacional en prologarle fue el mismo creador del “informalismo” y del “arte otro”, Michel Tapié, en su exposición en la Galerie Stadler de París en 1959. Y esta determinación que Saura sin duda anheló, es lo que explica que Tapié afirmase en su pintura una superación de la imagen diez años más tarde (Tapié, 1967). En

ambas ocasiones ya mostró los resultados a partir de sus fotografías pintadas a mano y que tanto deben a las “modificaciones” de Jorn, por las que Boman entendió “trompe l’oeil”.

Con estos precedentes y tras la Bienal de Venecia de 1956, Saura, con la ayuda de José Ayllón y con un movimiento perfecto de fichas, recurrió a los representantes matéricos e informales que mejor representaron allí de un modo u otro el panorama actual de Madrid para poder aglutinarlos: Manuel Millares, Luis Feito o Manuel Rivera. En Cataluña un movimiento similar se desencadenó desde principios de la década de 1950 a partir de todas las instituciones artísticas, con el fin de hacer de Barcelona capital del arte abstracto junto con Nueva York y París, tal y como señalaba Mercedes Molleda desde *El Correo de las Artes*, para lo que se planteaba un “barroquismo abstracto” como continuación lógica –histórica y tradicionalmente hablando- del clasicismo de las vanguardias históricas (Ureña, 1982: 179), para lo cual Cataluña comenzó a reivindicar su papel en la vanguardia internacional y su peculiar y poco comprometido surrealismo de la década de 1930 (por ejemplo, además de las figuras de Miró, Dalí y Picasso, comenzó a recuperarse la figura de Gaudí como precedente de este barroquismo, continuando de esta manera los primeros esfuerzos de *Dau al Set* para conformar una vanguardia de raíces catalanas como línea de actuación que aún hoy domina la política cultural de Cataluña). A este intento de convertir Barcelona en una capital del informalismo, se lanzaron tras los argumentos de Tapié los críticos partidarios del informalismo, fundamentalmente Juan Eduardo Cirlot (con su libro *Arte otro*, en 1957). Por otra parte, este ensayista catalán puso en relación el informalismo con la literatura del primer romanticismo de Novalis y de Goethe, así como con Edgar Allan Poe y con Hermann Hesse, en Asociación Española de Críticos de Arte (Cirlot, 1967: 135-149) y Joan Teixedor, en un artículo titulado “Arte otro” publicado en la revista barcelonesa *Destino* el 16 de febrero 1957.

4. La reconquista de la forma: las primeras advertencias contra el aislacionismo del Arte: 1959-1964

Habiendo adoptado como hilo argumental el pionero ejemplo zaragozano, retomamos su periplo desde el momento en que, una vez distanciado Federico Torralba de la Escuela de Zaragoza, ésta se constituye como grupo en junio de 1963 (fundamentalmente los miembros más constantes del grupo entonces eran Ricardo Santamaría, Juan José Vera, Daniel Sahún y Julia Dorado), con su presentación oficial en el Instituto de Estudios Oscenses de la Caja de Ahorros y Monte de la Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. La necesidad de un crítico, a poder ser ajeno a la plástica, estuvo constantemente presente, tal y como afirmaba Otelo Chueca (entrevista con Pablo Trullén en VV. AA., 1979: 30), procedente en enero de 1964 junto con Teo Asensio del grupo catalán *Síntesis* y del *Círculo de arte de Hoy* de Barcelona. Lo cierto es que de lo que careció el grupo o escuela Zaragoza, fue de una publicación periódica -como sí tuvieron *Dau al Set* o *Parpalló* con *Arte Vivo*-, lo que intentaron suplir con una serie de panfletos de difusión gratuita rozando las intenciones didácticas más que la información y difusión social, aunque también fueron muchos de los que carecieron de la misma, sin ir más lejos *El gran Paso*.

Las relaciones con escritores y poetas de Zaragoza se iniciaron pronto, muchos de ellos procedentes de la *Oficina Poética Internacional* de Miguel Labordeta y Antonio Fernández Molina. Incluso expusieron sus poesías colgadas de las paredes junto con las muestras plásticas en un amago de síntesis entre caligrafía y figuración que dotaba a los conjuntos de cierto aire primitivista. Uno de ellos, Conrado A. C. Castillo, fue el encargado de escribir el primer manifiesto *Móvil-historial-propósitos*. Con él el grupo se presentó en Huesca en verano de 1963. Sus contenidos manifiestan un acuerdo pleno entre los artistas del grupo, sobre todo con su principal impulsor

Ricardo Santamaría a pesar de las diferencias respecto a sus textos teóricos posteriores. Por ejemplo y aun anteponiendo la técnica y la materia, todavía nos habla de la abstracción. En el apartado reservado a ella, entre los elementos mínimos aludidos se encuentra la forma, la cual como los restantes carecen de contenido si no es organizada mediante la “expresión”. Por lo demás, el resto del manifiesto subraya la constante necesidad de entrar en contacto directo con el público, incluso demandando sus opiniones en este mismo manifiesto-panfleto para que las conociese. Si bien esto podría parecer utópico y hasta ingenuo a los ojos de los más elitistas, sí testificaba cierta necesidad tras una década entera de dominio informalista, asentado sobre una tradición surrealista conocida de manera sesgada y bajo el peso de Dalí en la mayoría de las ocasiones, mismo por los propios miembros del Grupo o Escuela Zaragoza, dado que achacaban a este movimiento un individualismo intolerable que había alejado el arte de la sociedad. A esta inquietud social añadieron un aspecto fundamental al reseñar sus esculto-pinturas y sus esculturas dotadas de valores pictóricos: el criterio arbitrario que separa la pintura de la escultura porque, al fin y al cabo, se trataba tan sólo de una cuestión formal o, más bien, material. A partir de ahí, la conquista del mundo circundante, -y además con materiales cotidianos-, era sólo cuestión de tiempo cuántico, es decir, en función del atrevimiento. Conrado A C. Castillo ya admitía la posibilidad de que cualquier objeto alcanzase la categoría artística, porque eran sus cualidades formales y no sus contenidos previos, las que permitían esta participación. Se trataba del rescate de lo que ellos creían que había constituido el gran legado de la primera generación de la “Escuela Zaragoza” representada por Pórtico: la forma (lo mismo que el espacio para el Equipo 57), la cual debía ser construida mediante la expresión. Precisamente, “construcción” y “expresión” eran dos de las categorías que el manifiesto de El Paso contempló como contradictorias, grupo del que denunciaron los miembros fundadores del Grupo o Escuela Zaragoza (sobre todo Ricardo

Santamaría), su complicidad con la administración comercial del arte y su aislacionismo (de esta manera, tal escisión se reveló implícita en su arte), a pesar de la admiración que sentían por las arpilleras de Manolo Millares. Se trataba de la “construcción expresiva” o de la “expresión constructiva”, fruto de una serie de categorías contrarias que, según Santamaría, la Escuela Zaragoza solventó dialécticamente con sus investigaciones plásticas. Y del mismo modo procedió el grupo con la arbitraria distinción entre abstracción y realismo, en lo que incluían la fatal escisión entre pintura y escultura desmentida con las esculto-pinturas de Vera y Santamaría, las cuales prosiguieron en ensamblajes y esculturas que desde 1961 emergían de las propias estructuras de la pintura hacia la conquista del espacio circundante. Cuando Santamaría hizo explícita esta idea, fue bajo la máscara de un pseudónimo -tal y como procedió su detestado Saura-, esta vez francés (Gilbert Rérat), con motivo de la exposición del Grupo Zaragoza en la Galería parisina Raymond Creuze. Si bien podría atribuirse la necesidad de una identidad francesa a las críticas que el texto del catálogo lanzaba contra el régimen cultural de la España de entonces (Santamaría ya había decidido instalarse en París y la suerte de sus compañeros que dejaba en Zaragoza ante los controles policiales no pareció importarle), fue la necesidad de un punto de vista objetivo, exterior del grupo y de la actividad plástica, especialmente si se trataba de un crítico, para poder extender con más firmeza esta definición de la Escuela de Zaragoza que tan bien alejaba su “abstracción” de los informalismos de la década de 1950, aunque no fue hasta bastante más tarde cuando esta suerte de “expresionismo constructivo” o de “construcción expresiva” fue sistemáticamente definido, concretamente en 1980 en *El grito del silencio* (, 1980: 70) y, de manera más explícita, en su segundo libro de 1995 *20 años de arte abstracto* (Santamaría, 1995: 105. Antes ya abordó esta definición en su ensayo “La vanguardia aragonesa de 1939 a 1968”, publicado con motivo de su exposición en la sala Torre Nueva de la Caja de Ahorros de

Zaragoza, Aragón y Rioja en 1978, donde además fue respaldada por el texto de Jean Cassou). En 1987, ante una segunda reaparición pública conjunta de Sahún y Vera, el escritor Mariano Anós se refirió a esta síntesis con el término “construexpresionismo”, (VV. AA., 1987: 13). Sin embargo, este concepto adquirió antes una aceptación histórica de la mano del crítico, historiador y profesor Ángel Azpeitia, concretamente en 1983 (Azpeitia Burgos, 1983) y, luego, en 1989 (Azpeitia Burgos, 1989: 13), el mismo que dirigió en 1992 la tesis doctoral de Jaime Ángel Cañellas dedicada al Grupo-Escuela Zaragoza. Con ello, Azpeitia no trató sólo de respaldar los argumentos de Ricardo Santamaría, dado que la síntesis de la expresión y la construcción, contrarios para el informalismo previo, fue antes firmada por todo el Grupo Zaragoza en el conocido como *Manifestó de Riglos* de 1965: “Ni frío constructivo ni informalismo incontrolado, porque ambos son perfectamente compatibles, y hasta necesarios, en la misma obra”.

Es más, en relación con la abstracción, constante en lo que ellos concibieron como la “Escuela de Zaragoza”, Santiago Lagunas ya definió la abstracción misma como una síntesis de elementos contrarios en una entrevista con Marcial Buj publicada en el *Heraldo de Aragón* el 26 de febrero de 1954. Sin embargo y aunque el Grupo Pórtico (sobre todo los tres abstractos Lagunas, Aguayo y Laguardia) se anticipase con su abstracción al informalismo e incluso al “magicismo” catalán de *Dau al Set*, su punto de vista fue algo diferente al del posterior Grupo Zaragoza. Aun si en el fondo sólo es aparente, existe cierta distancia entre ambos grupos manifestada en los materiales artísticos o extra-artísticos empleados por unos y otros: Pórtico restringía su pintura prácticamente al óleo y a otros pocos medios tradicionales, mientras que el Grupo Zaragoza abrió sus marcos a todo tipo de materiales, desde maderas encontradas hasta arpilleras y quemados. Para poder entender este hecho debemos contextualizar ambos capítulos en sus épocas respectivas. Tras la Guerra Civil, la cual supuso

una brusca detención de la evolución plástica anterior, Pórtico debía rescatar la pintura después de que las vanguardias históricas (sobre todo la última de ellas, el surrealismo) la relegasen a un mero medio de investigación, mientras que el grupo Zaragoza debía acercar este concepto ya rescatado, -aunque distanciado por el informalismo-, al resto de la sociedad, mediante la integración de los desechos de sus realidades circundantes con el fin de ofrecer valores alternativos; aunque, al fin y al cabo, éstos eran puramente artísticos y, aun más, formalistas, dado que el único medio posible para ello era una recuperación de la forma en la expresión. Por esta razón subrayo el adjetivo “aparente” en esta distinción. El *collage* y el ensamblaje del Grupo Zaragoza nunca fue anti-artístico como fue el caso de la vanguardia histórica; en vez de destruir la obra de arte para diluirla en la realidad, como Rauschenberg, Jasper Johns y muchos otros de los denominados neo-dadaístas americanos por Pierre Restany, comprimían directamente esa realidad en los marcos para hacerlos artísticos, un procedimiento que compite con la capacidad de nominar qué es arte y qué no lo es de las restantes instituciones artísticas: el mercado del arte, la Crítica, la Historia del Arte y, por último, los museos. El tono didáctico de Pórtico no es tan evidente como el del grupo Zaragoza, y el acercamiento social de este último mediante panfletos, encuestas, textos teóricos, manifiestos (motivados sobre todo por Santamaría) y el Estudio-Taller libre de Grabado de 1965 de Santamaría, Julia Dorado y Maite Ubide, rozó insistentemente el paternalismo. Lagunas fue más efectivo presentando dibujos de sus hijas en el II Salón de Artistas Modernos Aragoneses de 1952.

Esta reacción contra el aislacionismo artístico al que había conducido el auge de la abstracción y del informalismo no fue el único, ni mucho menos el primero. Mismamente, el crítico Alexandre Cirici-Pellicer, quien no había mostrado previamente muchas simpatías hacia la abstracción (Ureña, 1982: 111), fue posiblemente quien escribió desde el anonimato una

presentación del Grupo Zaragoza en Barcelona en enero de 1964 invitados por el Círculo Artístico de Sant Lluç, donde encontraron por primera vez a Otelio Chueca y a Teo Asensio. Sin embargo, este texto explicaba el formalismo “constructivo” del grupo desde una serie de determinantes topográficos y ambientales que incluso nos hacen pensar en el mismísimo Hippolyte Taine. El catálogo de la siguiente exposición de la Escuela de Zaragoza en Lisboa (también con ocasión de la exhibición del grupo en el Casino Mercantil de Zaragoza durante el mes de mayo), fue ilustrado con otro texto de Cirici-Pellicer –ahora ampliado y firmado- donde, informado seguramente por Santamaría, establece el nexo de unión entre Pórtico, el I Salón Aragonés de Artistas Modernos y la Escuela de Zaragoza. Aun retomando al final la situación intermedia de Zaragoza entre Madrid (refiriéndose a El Paso, a quienes tilda de “patetismo”) y Barcelona, encuentra ya los signos comunes del grupo en la herencia formal de Picasso ensayada por Lagunas, así como en los nuevos materiales que aún lo aleja más de la abstracción, aunque también y más explícitamente de la “nueva figuración”, refiriéndose sin duda al término acuñado en 1961 por Carlos Areán a partir de la obra de Saura y que luego hizo extensible a representantes como Juan Genovés, Grupo Hondo, Barjola o Antonio Suarez, a lo Cirici-Pellicer contrapuso lo que él entendía como el “nuevo realismo” de la Escuela de Zaragoza, lo que establecía un precedente para el intento de Santamaría por acercarla a un posible, nuevo y singular “arte pop” a finales de ese mismo año. Santamaría reprodujo este texto en muchos de los catálogos de las exposiciones del grupo que acontecieron entre 1964 y 1965 en ambos lados del Mediterráneo: Zaragoza, Madrid, Lisboa, Bagdad, Damasco y Beirut, dado que con él quiso definir la existencia de una Escuela de Zaragoza alejada tanto de la abstracción elitista como de las nuevas corrientes figurativas que por entonces emergían en la Península, al tiempo que alcanzaba la implicación social que él tantas veces quiso demostrar, a pesar de las diferencias entre la primera generación de la Escuela e, incluso, entre los miembros de su

propio grupo, dado que es clara la impronta abstracta y lírica de fuertes raíces catalanas en la obra de Otelio Chueca, Teo Asensio y Julia Dorado (quien durante estos años estuvo estudiando en la ciudad condal). Sin embargo, la diferencia con los “nuevos realismos” extranjeros son muy evidentes, dado que los materiales empleados, aun si proceden del ámbito de lo cotidiano, son formados voluntariamente, algo que Restany negó en aquellos artistas que él aglutinó bajo aquella denominación para ensalzar el acto puramente nominal.

Estas mismas contradicciones entre la realidad artística del momento y diversos ensayos de clasificación y creación de identidades colectivas que ofreciesen la fuerza necesaria para abrir un horizonte en el panorama de las artes plásticas, se vivió algunos años antes en Valencia, concretamente desde la fundación del Grupo Parpalló en 1956. En verdad, fue en el seno de esta identidad donde se dieron los primeros debates serios acerca del predominio del informalismo y sus consecuencias aislacionistas sospechosas de conducir a la alienación artística.

En principio, el grupo Parpalló se planteó como una asociación artística creada desde el Instituto Iberoamericano de Valencia con el fin de dinamizar el panorama plástico de la comunidad regional valenciana. Por esta razón concentró sus esfuerzos en la difusión y en la congregación de artistas, lo que pronto produjo como resultado, como es lógico en los primeros momentos de las entidades colectivas plásticas, una disparidad estilística, aunque por otra parte impulsó la publicación de una revista de categoría como fue *Arte Vivo*, órgano de expresión del grupo, así como la aparición del público como un factor de primer orden, tal y como quedó reflejado en su decisión de publicar en la prensa una carta abierta con motivo de su primera presentación el 1 de diciembre de 1956. Fue en este contexto de superación de la mera representación plástica del informalismo anterior, cuando Vicente Aguilera Cerni acuñó los conceptos “arte además”, en un artículo aparecido en el

nº 122-129 de la revista *Índice* (recogido en Aguilera Cerni, 1987, Tomo II: 15-41), y "arte normativo" en otro publicado en noviembre de 1960 en *Cuadernos de arte y pensamiento* (recogido en Aguilera Cerni, 1975, tomo I: 209-215) . Aguilera Cerni pronto apadrinó al grupo desde su posición de crítico e historiador, ampliando esta actividad a la de teórico (él mismo fue miembro fundador). Lo primero que ensayó fue la sistematización de unas cualidades estéticas comunes, encontrándolas en la base más firme del grupo según su opinión, aquello que él consideraba el "experimentalismo abstracto" de Manuel Gil Pérez (sobre todo sus *collages*, cercanos a los de Oteiza), precisamente muerto en 1957 y al que todo el grupo rindió homenaje, aunque la realidad de Parpalló era aún bien distinta. Su heterogeneidad y la primacía de las individualidades frente al colectivo, condujo a una primera crisis que Aguilera intentó solventar de esta manera. Hay que tener en cuenta que hasta 1958 la figuración real y representativa aún estaba presente en algunos de sus miembros. Además de Manolo Gil, la primera formación estuvo compuesta por Agustín Albalat, José Marcelo Beneditto, Amadeo Gabino (quien dejó el grupo en 1957), Juan Genovés, Jacinta Gil, Víctor Manuel Gimeno, Joaquín Michavila, Salvador Montesa, Vicente Pastor Plá, Pérez Pizarro, Luis Prades Perona, Juan de Rivera Berenguer, José Esteve Edo y Nassio. En 1957 se agregaron Salvador Soria y Monjalés (José Soler Vidal). Sin embargo, en la exposición en la Sala Gaspar de Barcelona de 1959 el grupo estuvo representado por Monjalés, José Martínez Peris y, como nuevas nóminas más acordes a la idea de Antonio Giménez Pericás y Vicente Aguilera Cerni, Isidoro Balaguer, Andreu Alfaro y Eusebio Sempere. Vinculados estrechamente con el grupo estuvo José María de Labra. De ellos, Jacinta Gil, Doro Balaguer, Michavila y Monjalés podían considerarse adscritos al informalismo, mientras que las preocupaciones formales estaban reflejadas en los *collages* de Manolo Gil, en la escultura de Andreu Alfaro, en los hierros de Salvador Montesa, en las esculturas de Amadeo Gabino, en Sempere (relacionado antes con el *Salon des Réalités*

nouvelles de Paris), en Vicente Pastor Pla y en José María de Labra, mientras que una síntesis de expresionismo y formalismo tan sólo podemos vislumbrarla en los *collages* de Vicente Castellano y en la obra matérica y objetual de Salvador Soria.

Se trataba de superar la simple asociación aditiva, concebida en un primer momento para asegurarse juntos la difusión de la obra de cada uno de ellos. En opinión de Aguilera Cerni, tras un año de existencia era el momento de abordar de una vez por todas en España, sin encubrimientos impuestos por servilismos ideológicos, la situación del arte en su época, sus funciones y responsabilidades. Para ello Aguilera Cerni optó por una segunda estrategia mientras intentaba buscar unas bases comunes: abrir el grupo a la participación interdisciplinar de un escritor -José Luis Aguirre-, de un médico -Ramón Pérez Esteve-, de tres arquitectos -Juan José Estellés, Pablo Navarro y Roberto Soler Boix- y del decorador José Martínez Peris, con lo que lograba romper el aura sagrada de la pintura y de la escultura con una apertura al diseño y a la aplicación práctica de la estética en la vida real. Con todo ello recuperó la idea de la vanguardia de primera mitad de siglo, del arte como construcción de la vida, presente en los principios estéticos de *De Stijl*, en los esfuerzos de la Bauhaus por romper el recinto restringido de las Artes Mayores, y los estudios materiales de los constructivistas rusos y centroeuropeos, así como su participación social mediante sus herencias productivistas y funcionalistas. Esta misma inquietud fue expuesta por Giulio Carlo Argan -historiador del que Aguilera Cerni se consideraba discípulo y por el que también se interesaron especialmente la Escuela de Zaragoza de la década de 1960- en su idea de crisis actual del arte desde un punto de vista definitivamente hegeliano, a lo que se unía tras la Segunda Guerra Mundial, la Escuela de Ulm y los esfuerzos matemáticos y racionalizadores de Max Bill. Es así como surgió el concepto de "arte normativo", el cual pronto trascendió el grupo Parpalló para querer abarcar una

serie de artistas que, según el propio Aguilera Cerni, disfrutaban de una sincera implicación moral con el mundo real: Jorge Oteiza –quien inspiró parte de la idea de Aguilera Cerni y constó como precedente junto con Pablo Palazuelo-, Equipo Córdoba, Grupo Espacio, Equipo 57, José María de Labra, Martín Chirino, Manuel Calvo, Néstor Basterrechea, además de otras entidades de arquitectos como el catalán Grupo R, otras procedentes del diseño industrial, y los críticos José María Moreno Galván, Alexandre Cirici-Pellicer precisamente, y Antonio Giménez Pericás, quien apoyó a Aguilera Cerni de manera incondicional hasta adoptar planteamientos incluso más radicales que los suyos.

El primer objetivo marcado con todo esto, fue salvar la evidente disparidad existente en Parpalló sin arriesgarse en la conformación de una nueva academia -como el mismo grupo afirmó en la tercera entrega de los cuatro números de la primera serie de *Arte Vivo* en diciembre de 1917-, aunque desmintiendo al mismo tiempo la heterogeneidad, para lo que les fue suficiente subrayar la importancia de la investigación formal de todos sus componentes, algo inexistente en el informalismo anterior y que los conectaba con la realidad de su época sin caer en idealismos lejanos. Lo importante es el proceso, amparado siempre en la integración de las artes (meta manifestada ya en la presentación de la segunda entrega de *Arte Vivo* de julio de 1957) dentro de otras corrientes del conocimiento, razón por la cual Aguilera Cerni buscó la implicación de arquitectos, decoradores y diseñadores, lo que permitió a Giménez Pericás hablar de un “arte sin objetos” (en *Acento Cultural* nº 8, mayo-junio de 1960, Madrid), a pesar de la importancia que otorgaban a la obra en tanto que objeto material contra la lectura lingüística que, por ejemplo, Max Bense emprendía a la hora de concebir las manifestaciones plásticas.

El “arte normativo” (denominado así por su implicación ética y reguladora en la vida real, según define el propio Aguilera

Cerni en su artículo "Arte normativo español: primera pancarta de un movimiento", *Cuadernos de Arte y pensamiento*, noviembre de 1960, Madrid) tuvo como formulación precedente el arte "además", también acuñado por Aguilera Cerni en relación a Parpalló en 1959 ("El arte, *Además*", *Índice* n 122-129, febrero-septiembre 1959, Madrid), en tanto que actividad que pertenece al conjunto de la vida social humana sin escisiones posibles, lo que se traduce de igual modo en un arte que toma conciencia moral de su trascendencia histórica. Frente al individualismo informalista anterior por el que el artista representaba en su obra el estado de su época como si de un elegido por inspiración divina se tratase, ahora lo importante es la obra en tanto que realidad física, dado que es esta condición suya la que asegura su presencia activa en la vida social. Por ello el artista se diluye tras el anonimato en la colaboración, ya no sólo en los grupos sino también en los colectivos, en los que se aglutinan especialistas de diferentes ámbitos, entre ellos escritores, críticos y artistas plásticos, todos a una misma altura y sin que unos representen a otros. Ya no basta con agrupaciones que se conforman a partir de la yuxtaposición de una serie de individualidades, sino de equipos que presentan la obra conjuntamente y, en este paso decisivo, Equipo Espacio (José Duarte, Francisco Aguilera Amate, Juan Serrano y Luis Aguilera Bernier), Equipo 57 (Juan Serrano, Juan Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Cuenca) y Equipo Córdoba (Segundo Castro, Alejandro Mesa, Manuel García, José Pizarro, Manuel González y Francisco Arenas) constituyeron ejemplos paradigmáticos y ejemplares a los ojos de Aguilera Cerni y Giménez Pericás (ver Aguilera Cerni, 1987, Tomo II: 293-295; Aguilera Cerni, 1975, tomo I: 209-215), a pesar de la disconformidad con el concepto "arte normativo" por parte del Equipo 57, por un lado porque negaban la existencia de la supremacía de una tendencia sobre otra –así como la mayoría de los artistas del momento afirmaban la complementariedad entre informalismo y geometrismo como característica del panorama español del momento, incluso como una idiosincrasia propia de su época

(tal y como comenta Barreiro López, 2009: 163)- y, por otro, porque no confiaban tanto como ellos, en los resultados de un nuevo maridaje entre técnica y arte mediante el diseño. Consideraban estas aspiraciones del arte normativo frutos de una visión utópica que, como mucho, exigen una materialización, cuando lo que trabajaban ellos era el espacio directamente, tal y como procedió su predecesor e inspirador Jorge Oteiza (ver Barreiro López, 2009: 174-175. Las opiniones de Aguilera Cerni al respecto están expresadas en Aguilera Cerni, 1966: 216-217), a pesar de que este Equipo estuvo presente en la *Primera Exposición conjunta de arte normativo español*, celebrada en el Ateneo Mercantil de Valencia en marzo de 1960 a instancias de Aguilera Cerni (José María Moreno Galván respaldó esta inclusión del Equipo 57 en el término “arte normativo” en 1960 desde *Acento Cultural*. Ver Díaz Sánchez, 2004: 411-415). Quizás por todo ello, los miembros de Equipo 57 no necesitaron un teórico y se bastaron ellos mismos para ofrecer una concepción del arte realmente autónoma a pesar de dedicarse al diseño (algo parecido al *unismo* polaco. De hecho, Wladyslaw Strzeminski es citado como precedente de Equipo 57 en Pérez Villén, 1999: 11), tal y como ocurrirá más tarde con el grupo aragonés y catalán *Trama* (1973-1978: José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio y Gonzalo Tena), entregado a una adaptación de la abstracción analítica francesa mediante una interpretación tamizada que desembocaría en el concepto de “pintura-pintura” como versión española del “soporte-superficie” francés y que, en realidad, más allá de los primeros enredos teóricos embardunados de postestructuralismo izquierdista, se traduciría finalmente en un retorno al tradicional ejercicio de la pintura.

Resultaba tremendamente difícil plantear un cambio social revolucionario a partir de las superestructuras culturales. Aguilera Cerni no era ingenuo, recurrió a la misma estrategia que empleó Giménez Pericás en sus textos programáticos: un desplazamiento directo de estas superestructuras hacia la producción (acerca de la carencia de un diseño industrial

español propio, consultar Aguilera Cerni, 1970: 66-76). Sin embargo, no por ello la producción y sus medios no iban a dejar de estar al servicio del mercado que gobierna el mundo. Por otra parte, España no era todavía un país plenamente industrializado. Necesitaba de un proceso revolucionario anterior, el cual, de implantarlo en el país de aquellos años, supondría toda una temeridad. No podían hacerlo más que en términos marxistas, y Aguilera Cerni no escribió explícitamente sobre Marx hasta bien pasada la Transición, concretamente en 1983 con motivo del centenario de su muerte de (Aguilera Cerni, 1987, tomo I: 201-203). No obstante, fueron varias las referencias al marxismo y al socialismo en sus escritos anteriores, aunque evitando el compromiso personal directo, incluso distanciándose del “concepto italiano” de “compromiso histórico” (Aguilera Cerni, 1976). A pesar de ello, sus constantes referencias a William Morris (leer su introducción a Morris, 1977: 11-18), Lionello Venturi, G. C. Argan, Lewis Mumford, Sigfried Giedion, Pierre Francastel, Arnold Hauser y Pierre Restany, así como al historiador polaco de inspiración marxista Adam Schaff, lo sitúan claramente en la tradición historiográfica social del arte.

Esta misma cautela debía ser empleada en relación con el informalismo anterior y los argumentos que los sostenían, tanto los de la crítica como los oficiales. Al fin y al cabo, el informalismo permitió una apertura de las investigaciones plásticas en España tras la parálisis de la Guerra Civil y el retorno a un realismo trasnochado y de escasa calidad histórica. La visión que debía adoptar paradójicamente, era tremendamente marxista, era una visión histórica por la que su proyecto de un arte de desarrollo social debía superar al anterior antes que desmentirlo: el arte informalista sí se hizo eco de los difíciles momentos que atravesaba España, todos hablaban de aislacionismo pero para la mayoría latía la razón franquista de esa crisis nacional. Si Aguilera Cerni obviaba esta evidencia, se prestaría con toda seguridad a los

reproches de la mayoría de los sectores de la crítica, del ámbito oficial e incluso artístico. Sin ir más lejos, de Parpalló tan sólo Sempere, Alfaro, Monjalés, Martínez Peris y Salvador Soria defendieron realmente una toma de posición ética. Por ello, en las presentaciones de este grupo y de *Arte Vivo* (por ejemplo en el “Primer discurso afirmativo-negativo de *arte vivo*”, del catálogo *Grupo Parpalló* de la Sala Gaspar de Barcelona, 1959, recogido en VV. AA., 1990: 160-163. En este contexto, podemos afirmar que el concepto de “Arte vivo” que dio nombre a la revista oficial del grupo, antecedió al “arte además” y al “arte normativo”), así como en los textos programáticos del “arte normativo”, no condenó el informalismo ni otras tendencias del arte del momento, lo que enfatizaba la importancia de la toma de conciencia antes que una mera adopción estilística o estética. En realidad y contrariamente a lo que hubiera supuesto un irresponsable reproche, recurrió al ya clásico debate entre representación y construcción. A pesar de su informalismo, la pintura española “de vanguardia” de la década de 1950, representaba el estado de ánimo de los pintores que se erigían de este modo como representantes plásticos del malestar de la sociedad, mientras que de lo que se trataba era de una participación directa en la sociedad, para lo que era necesario lo único que Aguilera Cerni exigía a los artistas de entonces: la toma de conciencia de que sus actividades plásticas y sus decisiones –así como la de los críticos (tema de absoluta vigencia hoy, lo que justifica este artículo)- siempre tienen una repercusión social. Una vez vislumbrada esta certeza, el deber de ser consecuente con uno mismo surge solo, porque la representación nos aliena mientras que la construcción permite reconocer la realidad como nuestra.

Quizás este ímpetu por renovar las cosas desde dentro, explique la colaboración de El Paso en *Arte Vivo* (por ejemplo, Manuel Millares, “El Paso: sobre el arte de hoy en España”, *Arte Vivo* nº 1, *Segunda Época*, enero-febrero 1959, sin paginar) y la firma de Aguilera Cerni en el III manifiesto

definitivo del grupo madrileño. En un artículo crucial publicado en *Papeles de Son Armadans* nº 37 (Madrid-Palma de Mallorca) en 1959 bajo el título “El problema social en el arte abstracto” (recogido en Aguilera Cerni, 1969: 13-23), para preparar el terreno sobre el que se va a asentar su aportación, no recurre a una fácil crítica destructiva del informalismo tal y como hemos advertido más arriba, sino que retoma precisamente el existencialismo de muchos de los argumentos de Arnau Puig y de Juan Eduardo Cirlot, también recurridos curiosamente por el arquitecto y poeta Luis Felipe Vivanco al citar a Heidegger en relación con la pintura abstracta, con motivo casualmente del Primer Salón Nacional de arte No Figurativo celebrado en la sala del Ateneo Mercantil de Valencia bajo la organización del Instituto de Valencia y el patrocinio del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, es decir, el lugar donde se gestó el propio Parpalló. Aguilera Cerni dice así:

“Mientras el signo rupestre ejerce una función simbolizadora basada sobre un acuerdo de la comunidad, siendo la concreción plástica de una voluntad colectiva, la abstracción que hoy cultivan nuestros artistas suele ser la materialización de un intento de afirmación personal ante la sociedad y los hechos circundantes.”

De esta manera tan hábil fue capaz de retomar el desentendimiento de la abstracción de su dimensión social desde las conclusiones de la Escuela de Altamira citadas al inicio de este artículo. Frente a ello, Aguilera Cerni no esperaba desmentir la realidad social de la pintura abstracta, eso ya lo hacían los mismos informalistas, sino desvelar sus razones históricas, recordar al ser-en-el-mundo las consecuencias sociales de sus actos, negando la representación burguesa en pro de la construcción y, por último, obligando de esta manera cortés y algo indirecta, a una toma de posiciones y a la asunción de responsabilidades en los difíciles años del franquismo: así como el informalismo ha sido inevitable por el

contexto en el que surgió, la dimensión social de las obras de arte era necesaria en ese preciso momento.

Bajo estas premisas Aguilera Cerni no proponía el “arte normativo” como un arte excluyente, tampoco uniforme estilísticamente, ni siquiera le interesaba este aspecto de los fenómenos artísticos. Y es aquí donde reside en verdad su modernidad: se percató muy tempranamente de que el interés de las manifestaciones artísticas ya no residía en sí mismas, sino en las instituciones que las legitiman, y quizás fue éste el aspecto que sus coetáneos españoles no supieron apreciar, tal y como dejan entrever las críticas que recibió desde diferentes sectores, sobre todo desde la crítica: si bien surgieron aliados como Juan Manuel Delgado, Moreno Galván —a pesar de ser uno de los teóricos de la abstracción geométrica española— creyó que Aguilera Cerni quiso un nuevo clasicismo excluyente de las otras realidades artísticas del país, al someter todas a una dimensión ética. Ángel Crespo, Valeriano Bozal y Juan Eduardo Cirlot creían en la complementariedad entre las tendencias geométricas e informalistas de la abstracción y, posiblemente, el artículo “Ideología del informalismo” de Cirlot (*Correo de las Artes* 12-I-1961, Barcelona. Recogido en Asociación Española de Críticos de Arte, 1967: 135-144) respondiese a los argumentos de Aguilera Cerni respecto a la abstracción española de la década de 1950. En él cita de nuevo a Heidegger, además de arrimar el movimiento informalista al romanticismo francés y alemán, y a teorías formalistas como la del *Einfühlung* de Theodor Lipps y la Gestalt. En ocasiones, algunos recurrían a los mismos argumentos de Aguilera Cerni y Giménez Pericás para denunciar la “frialidad” de la geometría y, aún peor, de la realidad técnica de la sociedad, la misma que el régimen, en el fondo, quiso imponer a modo de tecnocracia condenatoria del progreso mismo. De este modo los argumentos de Aguilera Cerni, en manos de críticos como Sánchez Marín, enfrentaron la sociedad contra su propia realidad. Y lo mismo ocurrió con muchos artistas, lo que se manifestó en una disociación entre la crítica del arte

y la representación artística del país, siendo que buena parte de la abstracción geométrica fue creada desde la crítica del arte (Barreiro López, 2009: 158-178).

5. La reconquista de la realidad

Frente a estas limitaciones y ante el cambio sufrido por el contexto político y cultural español con la entrada del consumo generalizado capitalista tras más de veinte años de aislacionismo, Aguilera Cerni se volcó hacia aquellas corrientes que atendían directamente la realidad, por entender que ciertos compromisos más urgentes habían desplazado las pretensiones utópicas del “arte normativo”. Es más, la eclosión de este último término en la crítica como superación de la abstracción informalista y como una toma de conciencia ética de la actividad artística frente al vacío anterior y sospechoso de complicidad, coincidió con el movimiento de Estampa Popular gestado en la sala Abril de Madrid en 1960 (perduró hasta 1972), el cual se manifestó en una serie de equipos y colectividades (quizás la primera fuese el “Grupo Sevilla” de grabadores) que comenzaron a surgir en diversas regiones (Guipúzcoa, Vizcaya, Valencia, Cataluña) con el fin de aproximar el arte al público mediante un medio tradicional de reproducción como es el grabado, lo que conllevaba un nuevo triunfo de temas realistas y populares. A pesar de cultivar mayoritariamente estilos cercanos al expresionismo, la vertiente objetiva que equilibraba esta aportación subjetiva residía en el medio de producción empleado, el cual optaba por la multiplicación del original y por la consecuente democratización de las imágenes, lo que superaba los constreñidos marcos de los lienzos abstractos anteriores, además de coincidir en este aspecto con la contemporánea eclosión “pop” internacional, aunque bajo cometidos dispares (véanse las críticas de Ramón D. Faraldo y Ricardo Domenech al respecto, recogidas en Díaz Sánchez, 2004: 431-432 y 434). Lo importante ya no era el resultado sino el proceso de

elaboración, precisamente una de las máximas de Aguilera Cerni.

Justamente, el grupo vizcaíno fue presentado por Antonio Giménez Pericás (junto con Vidal de Nicolás) con un artículo dedicado al realismo como nueva actitud crítica y ética por su compromiso histórico. El grupo valenciano fue prologado por el crítico Tomás Llorens, el mismo que, junto con Aguilera Cerni, iba a tener un gran protagonismo en una nueva aventura teórica constructiva de la "Crónica de la realidad", representada por los grupos valencianos Equipo Crónica (1964-1981, Rafael Solbes, Manuel Valdés y Juan Antonio Toledo, quien abandonó el equipo en 1965) y Equipo Realidad (Valencia, 1966-1976, Jordi Ballester y Joan Cardells), aunque también incluyeron como grupo de transición a Hondo, gestado en diciembre de 1961 en Madrid (Juan Genovés, José Jardiel, Fernando Mignoni y Gastón Orellana. En 1963 se adhirieron José Vento y Carlos Sansegundo) y representado por el crítico y escritor Manuel Conde (Aguilera cerni, 1975, tomo I: 262-169).

Tomás Llorens fue quien más lejos llegó al establecer un programa de actuación conjunta por el que, tal y como expuso por ejemplo en un último tercer punto, se trabajase en medios no artísticos de transmisión de imágenes, como la televisión y la radio, lo que recuperaba el debate de las relaciones entre arte y tecnología propias del "arte normativo", ahora en forma de reproducción técnica de la obra única. En este sentido cobró gran relevancia los legítimos herederos de estos intentos realistas, quienes para muchos han conformado un "pop" español singular caracterizado por su compromiso, y me refiero con esto a los dos equipos valencianos apuntados poco antes, además de haber elevado a su máxima expresión la idea de autor colectivo al no firmar las aportaciones individuales. Es así que nace el concepto de "crónica de la realidad", que para los de Equipo Crónica consistía en una suerte de realismo social que se nutre de imágenes que rodean al hombre cotidiano de hoy (Aguilera Cerni., 1975, tomo II: 11-12), mientras que,

por ejemplo, para Valeriano Bozal, quien incluyó en este concepto al movimiento Estampa Popular (también Rodríguez-Aguilera) y quien significativamente publicó en 1966 un estudio sobre el realismo, resultaba de una expresión simple, sencilla y simplificada que tamiza la temática realista (Bozal, 1966: 198-199).

Este concepto tomó cuerpo en la primera exposición de “Crónica de la Realidad” en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, donde expusieron, además del Equipo Crónica, Artigau, Cardona Torrandell y Carlos Mensa. Fueron presentados tanto por Cesáreo Rodríguez Aguilera como por Vicente Aguilera Cerni, quien afirmaba que esta nueva vertiente, gestada en Valencia en torno a la publicación “Suma y sigue del Arte Contemporáneo”, había generado no sólo artistas de gran valía sino también nuevos críticos de categoría como Tomás Llorens (sus inquietudes hacia el realismo ya las expuso en el nº 4 de esta revista: “Realismo y arte comprometido”, recogido en Díaz Sánchez, 2004: 435-443), con lo que se estrechaban las condiciones del arte y de la crítica, además de fortalecer la idea de estampa Popular como foco originario, dada la procedencia de Tomás Llorens, a quien atribuye además la idea de conformar un grupo paralelo ya dirigido hacia la “Crónica de la Realidad”. Pronto amplió la nómina a nombres como Kitaj, Canogar, Arrollo, etc., poco más tarde a Juan Genovés, con lo que el término adquiriría nuevas dimensiones: por este arte entendió una conjunción correctiva del realismo social y de las corrientes *pop* foráneas, de tal manera que éstas obtienen la profundidad social de la que antes carecían (y existen casos paralelos en Europa), mientras que aquél adquiere la objetividad de éstas. Por todo ello estamos ante el nacimiento por iniciativa de los críticos Tomas Llorens y Aguilera Cerni, de una tendencia que no sólo abarca las artes plásticas sino que implica la totalidad de la vida, en este caso la creciente omnipresencia de la imagen en un sistema cuya publicidad va sustituyendo paulatinamente la anterior propaganda política centralista, ante lo cual responden no sólo artistas sino

también escritores, como es el caso del propio Llorens. Sin embargo, estos dos críticos impulsores de nuevas tendencias desde la definición historiográfica, se distanciarán con rapidez y abrirán nuevas discordancias: en los años venideros, mientras Aguilera Cerni insistía en una “crónica de la realidad” apoyada ante todo sobre la tradición del arte comprometido europeo, desde los grabados de Goya hasta los fotomontajes de Rodchenko, Heartfield y Renau, para negar en ella la influencia del “pop” y de los nuevos realismos coetáneos, Llorens se empeñó en la presencia y la respuesta española a estas influencias, sobre todo a través del papel mediador de Eduardo Arroyo (afincado durante esos años en París y próximo a los “nouveaux réalistes” de Restany), hasta el punto de negar implícitamente el propio concepto de “crónica de la realidad” (Llorens, 1989: 61-62)

CONCLUSIONES

De esta manera finalizamos un recorrido por el que la vanguardia plástica española tras la Guerra Civil, emergió como proceso de abstracción hasta alcanzar una nueva figuración con la que, además, se logró una toma de conciencia histórica que ha alejado el arte y la estética de las meras descripciones formalistas y, en el mejor de los casos, técnicas. No cabe duda de que en este proceso la carismática figura de Vicente Aguilera Cerni, junto con otras personalidades cruciales, ha adquirido un protagonismo indiscutible, dado que este recorrido no sólo atañe a las artes plásticas sino también a la crítica del arte en su deber histórico:

“Si quiere ser creadora, en vez de archivadora o descriptiva, la crítica tendrá que buscar no sólo las grandes directrices

formales de los resultados, sino también las causas y –sobre todo- la significación viviente de múltiples símbolos materializados” (Aguilera Cerni, 1987, Tomo I: 102)

La propia sociedad ha debido aprender a tomar conciencia de la dimensión histórica de todas las realidades que le rodea, un proceso que todavía hoy –en el terreno político sin ir más lejos- no ha concluido. Incluso ha sufrido un retroceso una vez disipada la evidencia del control centralizado, mientras que ahora vivimos políticas del olvido más peligrosas aún si cabe por su capacidad de dispersión y reificación de la diversidad de la vida, tanto en profundidad como en extensión.

Es así que en la actualidad, ante un descenso de su presencia de la crítica en los medios de comunicación más amplios, quizás debido a su peligrosa especialización, la crítica del arte ha asumido nuevas actividades como la de comisariado, congresista, conservador, etc. Hay quien habla de una crisis de la crítica del arte que iría pareja a otra más general del arte y de la misma Historia del Arte entendida a la manera de Hans Belting. Sin embargo, se trata de redefinir las funciones del crítico. No de renegar de su objetividad, sino de encontrarla ahí donde le corresponde: en la investigación conjunta con los artistas plásticos en nuevas formas de expresión que son herramientas de todos, -no de unos pocos-, y en esto la técnica, tal y como creían con firmeza Aguilera Cerni y Giménez Pericás, sirve como referencia indiscutible que no debe ser escindida del resto de la sociedad. No obstante, la realidad técnica no es suficiente para garantizar la objetividad, si no va guiada de la investigación que asume delante de sí lo desconocido por descubrir. El crítico, para superar su tradicional y popular sentido peyorativo y alcanzar la acepción de la crítica como forma de conocimiento superior tras la síntesis, debe abandonar de una vez por todas ese falso papel representativo. Hoy no podemos entender que se aferre a este decadente rol cuando hace más de una centuria que el arte se negó a seguir representando. Ahí no se

encuentra su objetividad, sino en la participación constructiva en la Historia del Arte junto con otros partícipes procedentes de los más diversos sectores, los mismos que deberán por igual adoptar posiciones investigadoras, tal y como en verdad han logrado los artistas más sinceros de esta centuria pasada. Sin ir más lejos, en 1981 Aguilera Cerni homenajeó con estas palabras a Manolo Gil, miembro fundador del Grupo Parpalló: "Pertenece a la historia porque luchó creativamente por transformarla" (Aguilera Cerni, 1987, tomo II: 259). Recuperemos el modelo de cooperación entre los futuristas y los formalistas rusos como paradigmas de trabajo colectivo. Esta participación en la historia es la que evidencia su dimensión pública, aquélla que ninguna gestión lucrativa puede desmentir. Tal y como afirmarían Jean Paul en su *Alba del nihilismo* y Marx en su última *tesis sobre Feuerbach*, tan sólo se trata, -al menos en un principio-, de un despertar, porque la Historia así nos lo demuestra constantemente, y así lo hemos apreciado en este pequeño pasaje de su inmensidad.

Vicente Aguilera Cerni: relación con Italia

Alice Costantini

[Email: alice.costantini85@gmail.com

Traducción de Guillermo José Carrascón Garrido]

La actividad de Aguilera Cerni se desarrolló principalmente dentro de las fronteras españolas, pero es necesario recordar su no menor interés por lo que sucedía en el resto de Europa, sobre todo en un periodo, el de la dictadura franquista,

durante el cual la relación entre poder y política cultural se manifestaba a menudo ambigua. A través de sus escritos y de la organización de varias iniciativas, el crítico se propuso, de hecho, conferir relevancia europea a la producción de artistas y colectivos surgidos durante el periodo del régimen, de manera que fuese posible atraer la atención de la crítica extranjera hacia la situación española y crear así un debate vivaz y original. Esta finalidad la persiguió también mediante una asidua participación en encuentros y rendez-vous internacionales en los que participaban expertos del sector. Estos intercambios, al representar una ocasión para confrontarse con otras personalidades de renombre internacional, desempeñaron un papel esencial en el itinerario intelectual que había emprendido Aguilera.

De notable interés resulta la relación de Aguilera con Italia y de manera particular con las dos figuras que, en este contexto, influyeron en mayor medida en su actividad y en su producción: Lionello Venturi y Giulio Carlo Argan.

Con referencia a la relación entre Aguilera Cerni y Venturi [Sobre las obras principales de Lionello Venturi consultar la bibliografía. Entre los estudios dedicados al crítico, véase en particular LAMBERTI (ed.), 2000; VALERI, 2002. Sobre el tema su exilio, IAMURRI, 1999 y PERRILLO MARCONE, 2010. Sobre el análisis del impresionismo y con una importante reconstrucción de la actividad del crítico entre los años veinte y treinta, IAMURRI, 2011] se puede hablar de “influencia indirecta”, al contrario de lo que sucede con Argan, en cuyo caso se hablará de “influencia directa”. Y es así porque a causa sobre todo de una significativa diferencia de edad, el crítico español y Venturi no tuvieron muchas ocasiones de encontrarse – aunque seguramente, por ejemplo, ambos estaban presentes en la XXX Bienal de Venecia, el primero como miembro del jurado del premio y el segundo como miembro del jurado seleccionador. De naturaleza diversa es la relación entre Aguilera y Argan, caracterizada por colaboraciones más frecuentes, encuentros y una esporádica

correspondencia epistolar.

Es posible señalar, en primer lugar, que tanto Venturi como Aguilera quisieron expresar, a través de sus obras y de sus elecciones personales, la voluntad de oponerse con fuerza a la dictadura y a las políticas adoptadas por sus respectivos países. Aguilera consideró además oportuno subrayar la importancia del trabajo de Venturi en un breve ensayo publicado tras la muerte del crítico, en diciembre de 1961, en la revista «Papeles de Son Armadans» (AGUILERA CERNI, 1961, 1987: tomo 2 363-367), en el que recordaba su último encuentro (el congreso de la A.I.C.A. que se celebró en Múnich en 1961), y le reconocía numerosos méritos en el campo de la crítica de arte internacional. A través de este ensayo, Aguilera quiso evocar el ejemplo del crítico italiano, la vitalidad de sus ideas, subrayando además el continuo interés de Venturi por las cuestiones españolas. Tal inclinación y los particulares acontecimientos biográficos que caracterizaron su existencia permiten considerar a Venturi un intelectual europeo, que supo no quedarse encerrado en un campo de acción excesivamente limitado a pesar de que su periodo de actividad se viese marcado por la presencia del fascismo.

Después de haber repasado en un veloz excursio biográfico los principales acontecimientos que caracterizaron la vida del crítico, sin olvidar el largo periodo del exilio forzoso, Aguilera insiste también sobre el papel que asume el concepto de libertad en el pensamiento de Venturi, para concluir que el texto necrológico no puede dejar pasar la ocasión de recordar el relieve que han adquirido en ese momento algunos de los discípulos de Venturi, como Giulio Carlo Argan y Nello Ponente.

De otra naturaleza es, como decíamos, el vínculo que ligó a Aguilera con Argan [Puede ser útil incluir una breve nota biográfica concentrada sobre el periodo que llega hasta la Segunda Guerra Mundial, que ponga de manifiesto la actividad de Giulio Carlo Argan (1909-1992). Se licencia en Turín con una tesis sobre Sebastiano Serlio, dirigida por Lionello

Venturi, en 1931, el mismo año en que este último se niega a prestar juramento de fidelidad al régimen fascista. En el periodo que va de su licenciatura a la Guerra, Argan viaja con frecuencia por la península italiana. En 1933 entra en la Administración de Antigüedades y Bellas Artes, donde alcanza el grado de Inspector, que desempeña primero en Turín, luego en Módena, donde dirige la Galería Estense, y por fin en Roma; de 1938 a 1939 se encuentra efectivamente en la capital en calidad de Inspector General. Sobre los textos publicados por Argan consultar la bibliografía. Entre los estudios dedicados al crítico hay que mencionar VV. AA, 1985; VALERI, 2005; RUSSO, 2009. Interesantes resultan además algunas de las entrevistas publicadas: ARGAN, 1980; BOSSAGLIA, 1992] En efecto, los dos críticos mantuvieron una importante relación de amistad, no sólo profesional, que duró muchos años. Aguilera se puede definir como el crítico arganiano de la península ibérica, por la tipología de los argumentos tratados y por la idea compartida de una historia del arte considerada profundamente ligada a aspectos sociales y políticos, factor, este último, que pone en evidencia el elemento militante en la actividad crítica de ambos.

En 1957 Aguilera Cerni escribe un artículo para la revista «Arte Vivo» titulado Divagación sobre el arte y la entereza, que en realidad se puede interpretar como una recensión del libro de Argan Walter Gropius e la Bauhaus, publicado pocos años antes (ARGAN, 1951; AGUILERA CERNI, 1957). El interés del crítico español por Argan resulta, por tanto, anterior al primer contacto directo, que se remonta a marzo de 1959, cuando, en efecto, Aguilera pide a Argan que colabore en «Arte Vivo» con algún artículo u otro escrito suyo.

La importancia que Aguilera atribuye al trabajo de Argan lo lleva a importar en España el corpus teórico del crítico, para crear bases sólidas (e innovadoras respecto a lo que había sido la crítica artística hasta aquel momento) sobre las que pueda formarse la joven generación de críticos [Por ejemplo la Storia dell'arte moderna 1770-1970 de Argan es traducido en 1975 (por J. Espinosa Carbonell) con el título Arte moderno

1770-1970 para la editorial valenciana Fernando Torres y será objeto de varias reediciones en los años sucesivos] El deseo de profundizar el estudio de la producción de Argan por parte de Aguilera se debe principalmente al modo característico con el que el crítico italiano se acerca al estudio de la materia, que Argan se plantea, de hecho, según una perspectiva sociológica del arte del pasado y de la crítica de arte del presente. En relación a esta concepción, Aguilera Cerni se hará defensor del método sociológico en la península española. Ambos intelectuales consideran necesaria la acción del arte y de la crítica en el contexto social para poder asentar los cimientos para la constitución de una sociedad futura más equilibrada; la interpretación de la crítica como actividad militante está dirigida a facilitar la instauración de una relación sólida y duradera entre el arte y la sociedad.

Ocasión importante para el encuentro directo de los dos críticos son los Congresos Internacionales de Artistas, Críticos y Estudiosos de Arte que se celebran en Verucchio, en la provincia de Rímini, a los que Aguilera participa a partir de 1961. Estos congresos nacen de una idea del pintor Gerardo Filiberto Dasi, y resultan una interesante oportunidad para discutir temas que se posicionan perfectamente en el debate internacional. Entre los argumentos debatidos podemos recordar la relación entre arte y libertad, entre técnica e ideología, entre arte y comunicación y el papel del arte popular moderno en la sociedad del momento.

Con ocasión de la organización de la exposición España Libre los dos críticos trabajarán juntos de nuevo. La muestra representa una de las primeras colectivas antifranquistas que se montan fuera de la península ibérica, originariamente en Rímini y después itinerante (Florencia, Ferrara, Reggio Emilia, Venecia). Es fruto de la colaboración entre Argan y Aguilera Cerni en primer lugar, pero en ella participan también, entre otros, José María Galván y artistas como Ortega, Millares y Tapies. La exposición se propone como una reflexión sobre la instrumentalización política del arte de vanguardia español durante el franquismo, y la participación

en ella implica la voluntad, por parte de los artistas, de aceptar un compromiso moral: abstenerse de cooperar con cualquier otro acontecimiento oficial organizado por el régimen.

Una larga relación, desde mediados de los 50, vinculó Aguilera a la Bienal de Venecia, para la cual ejerció como miembro del jurado y corresponsal de revistas del sector y en cuyo marco recibió un premio por su actividad de crítico. Los primeros artículos que publicó Aguilera Cerni se remontan a 1954, año de la XXVII edición de la cita en la ciudad de los canales, y en los años sucesivos se publican en revistas como «Ínsula», «Estudios Americanos», «Cuadernos Hispanoamericanos», «Índice», e inevitablemente «Suma y Sigue del Arte Contemporáneo», una de las revistas que fundó y dirigió Aguilera.

Es fundamental recordar la Bienal de 1958: ocasión en la que Aguilera recibe el Premio Internacional de la Crítica por el trabajo realizado en los años precedentes, que se caracteriza por un interés dirigido tanto hacia la producción artística española como hacia la extranjera, y principalmente por la atención que había dedicado al colectivo El Paso. En la siguiente edición, la XXX, Aguilera figura entre los componentes del jurado del premio, junto con Herbert Read, Giulio Carlo Argan, Umbro Apollonio, Werner Haftmann, Zdzislaw Kepinski y Jean Leymarie [En ese mismo año 1960, el Presidente de la Bienal era Giovanni Ponti. Los miembros del jurado seleccionador, en cambio, eran: Giulio Carlo Argan, Jean Cassou, Will Grohmann, Zdzislaw Kepinski, Emile Langui, Lourival Gomes Machado, Giuseppe Marchiori, Rodolfo Pallucchini, Herbert Read, W. J. H. B. Sandberg, Georg Schmidt, James Thrall Soby, Marco Valsecchi, Lionello Venturi e Gian Alberto Dell'Acqua (VV. AA., 1960)]

Tal relación con la Institución veneciana se mantiene constante hasta la mitad de los años 70, bien representada por la publicación de numerosos artículos en revistas especializadas. En 1976 España no es invitada oficialmente a

exponer en el pabellón que se le reservaba desde 1922, sino que se encarga a una comisión extra-estatal la organización de una muestra dedicada al estado que hasta aquel momento había vivido bajo la influencia de la dictadura franquista [Como referencia a este punto podemos subrayar que «socialistas y comunistas italianos estaban de acuerdo en un punto: no se permitiría la participación oficial española en la Exposición y sería la propia Bienal la que dispondría una adecuada muestra representativa del arte de este país» (TORRENT, 1977: 227)]: Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976 (VV. AA., 1976). El recorrido para llegar a la realización de esta muestra parece particularmente complicado. Se presentan dos proyectos diferentes: el primero está representado por Eduardo Arroyo e Tomás Llorens que encabezan la Comisión de los diez; el segundo, en cambio, lo promueven Aguilera Cerni, Moreno Galván y Rafael Alberti (ayudados por Emilio Vedova, Luigi Nono y Giulio Carlo Argan). Entre muchas críticas, es aceptado el primero, pero también tras el montaje y la inauguración de la exposición prosiguen las polémicas en torno al modo en que se ha concebido y realizado este proyecto. Los puntos débiles indicados con mayor frecuencia y señalados por el mismo Aguilera son de sustancia: la arbitrariedad del criterio de elección de los participantes; la identidad entre algunos miembros de la comisión y los artistas mismos; la incapacidad demostrada por el montaje elegido para satisfacer los requisitos exigidos, como por ejemplo la disposición a la didáctica; el hecho de que se hayan ignorado las diversas nacionalidades del estado español. En los años sucesivos, la participación de Aguilera Cerni en la Bienal de Venecia se irá haciendo menos asidua, también como consecuencia de otros compromisos que ocupan al crítico – entre los cuales hay que citar ciertamente la fundación y dirección del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés. No terminará en cambio la relación con algunos personajes italianos, el primero entre todos ellos Argan, con quien se mantendrá en contacto, invitándolo por ejemplo a los Encuentros Internacionales de Crítica de Arte organizados en

Textos críticos (y líricos) en torno a la obra de Salvador Victoria

Rastrear las reseñas de las críticas y escritos que se han hecho eco de la actividad artística de Salvador Victoria, constituye un atractivo y estimulante recorrido por la historia de la crítica de arte de nuestro país. Los nombres de los principales “espadas” del difícil arte de escribir sobre el arte y los artistas, figuran en la extensa nómina de firmas que han dedicado su atención a la obra del pintor turolense, tanto en reseñas de periódicos y revistas especializadas, como en textos más elaborados publicados en los catálogos de sus exposiciones. Su página web: www.salvadorvictoria.com recoge, hasta la fecha, una relación de 280 autores pertenecientes a distintos ámbitos de la cultura.

Junto a los críticos de arte y sus referencias a la obra del pintor, existe también un importante número de textos redactados por amigos, compañeros, artistas, docentes y alumnos, que han glosado también la figura de Salvador Victoria. Podríamos decir, leyendo a unos y a otros, que tanto en el arte como en la vida, Salvador cosechó una importante pléyade de seguidores cautivados por su personalidad. Generoso con sus amigos, cercano con sus alumnos, exigente con su obra y consigo mismo, nunca dejará de sorprendernos su capacidad de trabajo para compaginar con éxito su actividad profesional, su dedicación docente y su vida social, comprometido, como siempre lo estuvo, con los difíciles momentos que le tocó

vivir.

“Salvador tenía la tenacidad de los pesimistas”, ha comentado su mujer, Marie Claire, en más de una ocasión, y creo que es precisamente esa propiedad, entendida desde la más estricta acepción metalúrgica como “la resistencia que opone un material a ser roto, molido, doblado, desgarrado o suprimido” (COCA y ROSIQUE, 2000), la que impulsaba el trabajo de Salvador. La necesaria cohesión de sus principios éticos, estéticos y políticos para conseguir semejante firmeza, contrastaba, no obstante, con la forma en que esa actitud vital se manifestaba en sus lienzos y que él mismo exponía de esta forma:

Yo soy un pintor lírico que opera por adivinaciones, por intuiciones, por inspiración incluso. Cada vez más tiendo hacia la suavidad, la serenidad, el hechizo poético y una cierta idea de bondad del mundo. (CASTRO, 1990: 4)

Las primeras reseñas sobre la Obra de Salvador Victoria

Salvador Victoria fue muy pronto objeto de reseñas críticas. Una de las primeras, firmadas por Guillot Carratalá llevaba el premonitorio título de “Salvador Victoria, de Valencia, es una promesa”, y se publicaba en el *Diario de Levante*, en diciembre de 1950. En noviembre de 1951, aún sin terminar sus estudios, la primera exposición individual del artista, en el Círculo Artístico y Literario de Granada, concitó tres textos simultáneos en la prensa granadina: Marino Antequera publicaba en *El ideal de Granada* “Los mejores cuadros granadinos de Victoria, los más soleados”; Manuel Rivera lo hacía en el diario *Patria* “Exposición de Salvador Victoria en el Centro Artístico y Literario de Granada” y por otra parte, Ruiz del Castillo firmaba el texto del catálogo de la exposición, con el título “Tus paisajes”. Todos ellos hablaban ya de la fuerza de la pintura del artista valenciano y le auguraban un

prometedor futuro.

La etapa parisina (1956 – 1964)

El salto a París, en 1956, con sus consiguientes incursiones en las galerías de arte de la ciudad de la luz, darían paso a las reseñas de algunos de los más importantes críticos de arte españoles del momento, que comenzaban a seguir con interés la carrera de Salvador en el país vecino. Uno de los primeros sería Aguilera Cerni, en 1957, con su texto “Carta desde París: tres pintores valencianos”, publicado en el *Diario de Levante*, en referencia a la exposición del trébede formado por Doro Balaguer, Joaquín Ramo y Salvador Victoria en la galería de Suzanne de Coninck, donde compartirían temporada expositiva con la obra de Constantin Brancusi, entre otros.



Doro Balaguer y Salvador Victoria. París, 1956.



Marie Claire Decay, Eusebio Sempere, Salvador Victoria y Cirilo Popovici en la XXX Bienal de Venecia. 1960

Aguilera Cerni volvería a hacerse eco en varias ocasiones más de la actividad artística de Victoria en el exterior, destacando la extensa entrevista que le dedicó en la revista madrileña de arte *Tropos* (AGUILERA CERNI, 1972) con motivo de su segunda selección para la Bienal de Venecia, en 1972.

La intensa actividad expositiva de Victoria en su etapa parisina (1956-1964), fue recogida en un buen número de reseñas, tanto en España como fuera de nuestro país. José María Doñate publicaba en 1961 en el *Heraldo de Aragón* “La actualidad pictórica de París tiene un marcado signo aragonés”, y Luis González Robles firmaba el *Texto de presentación del catálogo de la XXX Bienal de Venecia*, de la que fue comisario, y en la que participó Salvador junto a otros artistas como Lucio Muñoz, José Vento, Tharrats, César Manrique, Luis Feito o Ángel Ferrant entre otros.

Cirilo Popovici, que conoció a Salvador Victoria en el Colegio de España en París, se convirtió en uno de los principales altavoces de sus inquietudes expositivas en este periodo, redactando algunos de los textos que más agradaron a Salvador, como el dedicado a la exposición realizada en la Galerie de Beaune de París, en 1958, o el que publicó posteriormente en *Cuadernos de Arte*, con motivo de la exposición individual de Salvador en el Ateneo de Madrid, en el que el crítico se refería a Victoria como “un pintor idéntico a sí mismo” (POPOVICI, 1965).

Pero las que más ilusión causaron al pintor de Rubielos, tal como recuerda Marie Claire, fueron las primeras críticas internacionales, muchas de ellas referidas a su actividad con el *Grupo Tempo*, la mayoría en alemán o danés, como las aparecidas en el *Gelsenkirchener Blätter*, el *N.R.Z. de Munster*, el *Berlingske Tidende* de Copenhague, *Stadtanzeiger* o *Die Welt*, todas ellas traducidas y citadas en su tesis doctoral (VICTORIA, 2001).

El regreso a España

En las décadas de los 70 y 80, ya instalado definitivamente en Madrid, se registra un considerable incremento de la fortuna crítica de Salvador, con una extensa nómina de prestigiosas

plumas como las de José Ramón Alfaro, Santiago Amón, Carlos Areán, Ángel Azpeitia, José María Ballester, Antonio Bonet Correa, Gonzalo Borrás, Francisco Calvo Serraller, Jesús Cámara, Antón Castro, José de Castro Arines, José Corredor Matheos, Consuelo de la Gándara, Juan Domínguez Lasierra, Elena Flórez, Julián Gállego, Manuel García Guatas, Ana María Guasch, Fernando Huici, José Luis López Aranguren, Tomás Llorens, Simón Marchán Fiz, Lorenzo Martín-Retortillo, Rosa M^a de la Hidalga, José M^a Moreno Galván, Alicia Murriá, Víctor Nieto Alcaide, José Pérez Guerra, Fernando Sierra o el recientemente fallecido Federico Torralba, uno de los críticos más admirado por Victoria y con el que mantuvo una estrecha amistad.

Simón Marchán Fiz escribiría uno de los textos más apreciados por Salvador Victoria, en concreto el que redactó para la presentación de la primera antológica del pintor en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, durante los meses de abril-mayo de 1984, con el título: "Salvador Victoria: abstracción y lirismo", en el catálogo Salvador Victoria 1959-1984, 25 años de abstracción, editado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, en 1984. La exposición viajaría al año siguiente a la sala de exposiciones de La lonja en Zaragoza, durante los meses de mayo y junio.

A partir de la década de los 90, se incorporan a esta relación críticos como Marcos Ricardo Barnatán, Valeriano Bozal, José Manuel Caballero Bonald, Román de la Calle, Adolfo Castaño, Miguel Ángel Catalá, Alfonso de la Torre, José Garnería, Javier Maderuelo, Tomás Paredes, Pascual Patuel, Manuel Pérez-Lizano, Rafael Prats Rivelles, Wifredo Rincón o Javier Rubio Nombrot, entre otros muchos.

Tomás Paredes firma un soberbio análisis de la última etapa de Salvador en su texto "En su blanco principio", en el catálogo de la exposición Salvador Victoria 1984-1994, en la sala de exposiciones de la Junta Municipal de Retiro del Ayuntamiento de Madrid, celebrada entre junio y julio de 2004.

	
Salvador con Pepe Caballero y Jose Manuel Caballero Bonald. 1988	Con el poeta José Hierro. 1989

Después de su fallecimiento

Su repentino fallecimiento, en 1994, provocó, tras la conmoción que nos sacudió a todos, un rico caudal de textos y glosas sobre el artista, procedentes, sobre todo, de sus más allegados: amigos, artistas, profesores y alumnos. Textos que ponen de manifiesto la dimensión humana del pintor, añadiendo una nueva perspectiva para entender mejor la magnitud de su personalidad y de su obra.

Este nuevo capítulo de los escritos sobre Salvador Victoria, aportan interesantes datos biográficos sobre el artista, gracias sobre todo a quienes compartieron con él la primera línea de fuego de los primeros años de su carrera. Pero también nos desvelan la humildad, la humanidad y la generosidad de Salvador con su entorno más cercano, una vez conseguido su reconocimiento como artista. Una primera andanada de estos textos se recogió en el catálogo de la primera exposición homenaje que se realizó después de su fallecimiento, en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid en 1995, en el que destaca un sentido y sincero texto de Lucio Muñoz, así como los firmados por Jesús Cámara, comisario de la

exposición, Diego Arribas, Antonio Bonet Correa, Luis Caruncho, Juan Antonio Gómez-Angulo y Cirilo Popovici.

El catálogo de la exposición de la Colección Fundacional del futuro Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora, desarrollada en el Museo de Teruel en el año 2000, incorporará nuevos textos y testimonios de sus más allegados. Comisariada, como la anterior, por Jesús Cámara, el catálogo reunía textos de Doro Balaguer, Álvaro Espina, Miguel Ángel Fernández Ordóñez, Ángel Gracia, Diego Arribas, Antonio Lorenzo, Lucio Muñoz, Alberto Portera, Natacha Seseña y Fernando Soria, entre otros.

Con la inauguración del Museo Salvador Victoria en su localidad natal, en 2003, se editó un magnífico catálogo que, con el tiempo, se ha convertido en un instrumento imprescindible para entender no sólo la obra de Victoria, sino la de aquella mítica generación de artistas de la corriente abstracta que protagonizaron una de las transformaciones más importantes en la historia del arte contemporáneo de nuestro país. Junto a las obras de la colección permanente del museo, el catálogo recoge una selección de los principales textos dedicados al artista, con una emotiva nota introductoria de su mujer, Marie Claire Decay, por la materialización del anhelado proyecto museístico. Los textos propios del catálogo están firmados por Ángel Gracia, Wifredo Rincón, Antonio Pérez, Jesús Cámara, Óscar Alonso y Víctor Nieto Alcaide.

La recopilación de los escritos sobre Salvador y su obra, en este catálogo, se agrupa en tres bloques: "Fortuna crítica", "Semblanza humana" y "Literatura y poesía en torno a la obra de Salvador Victoria". Contiene, además, un apartado específico para los textos sobre la obra gráfica de Salvador. En la semblanza humana se incluyen los testimonios de artistas como Juan Genovés, Rafael Canogar y Lucio Muñoz, así como la de sus amigos Miguel Aguiló, Miguel Ángel Fernández Ordóñez o Álvaro Espina. La fortuna crítica recoge las reseñas de muchos de los autores señalados ya en este escrito, y se abre con un

excelente texto: “Los comienzos”, de Doro Balaguer, pintor que compartió con Salvador Victoria los inicios de su formación como artistas, tanto en Valencia como en la vibrante etapa parisina, unidos siempre por una gran complicidad. Un texto fundamental para entender la obstinada vocación de Victoria y la orientación que tomó su pintura, y que Marie Claire Decay señala como el más veraz de cuantos se han escrito sobre aquel capítulo decisivo en la trayectoria de su marido.

Otros especialistas siguen mostrando su admiración e interés por la obra de Victoria y, lejos de dar por finalizada la fortuna crítica del artista, siguen alimentando su extensa bibliografía, ya sea en estudios monográficos, como el que escribió Jesús Cámara para la colección *Cartillas turolenses*, del Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial de Teruel (CÁMARA, 2006), como en nuevos textos para los catálogos de nuevas exposiciones de Victoria, como el del profesor y crítico de arte Kosme de Barañano que, como director del IVAM, abría el catálogo de la exposición individual de Salvador Victoria (BARAÑANO, 2001: 7), con motivo de una importante donación de su mujer al museo valenciano en 2001. Más recientemente, se han publicado sendos artículos firmados por Alfonso de la Torre y el autor de estas líneas, incluidos en el catálogo de la exposición de una nueva donación que Marie Claire Decay hizo de una selección de obras de su marido, en 2011, en esta ocasión al Museo de Teruel (ARRIBAS y DE LA TORRE, 2011).

También su mujer, Marie Claire, le ha dedicado algunos textos, con el excepcional valor del testimonio directo de quien compartió con él los sacrificios y alegrías de su vibrante carrera profesional, y vivió en el ojo del huracán de una generación de artistas que cambió el rumbo de la plástica española. El universo de amistades que ambos tejieron y alimentaron con la cordialidad y generosidad que siempre les caracterizó, sigue creciendo con la intensa actividad que Marie Claire desarrolla para mantener vivas la obra y la

personalidad del pintor. Sus escritos son siempre un sugestivo ejercicio de sinceridad, sencillez y rigor documental que se traduce, en cada uno de ellos, en una nueva tesela que nos ayuda a componer el mosaico de este fascinante capítulo del arte contemporáneo español.

Son numerosos los textos de Marie Claire Decay sobre la obra de su marido, que van desde la presentación en el díptico de la exposición *Salvador Victoria: Gouaches, París 1960-1963*, en la Sala Maruja Mallo del Centro Cultural de Las Rozas de Madrid, celebrada en 2000, hasta el texto de presentación de la publicación de la tesis doctoral de Salvador Victoria, que inauguró la colección de la Biblioteca Aragonesa de Cultura (DECAY, 2001).

	
Sin título, 1962	Teruel I, 1987

La pintura de Salvador Victoria, fuente de inspiración de poetas y escritores

Pero hay un capítulo de la bibliografía de Salvador Victoria que suscita un interés especial: el que protagonizaron otros artistas pertenecientes al ámbito de las Letras después de conocer su obra. Literatura y poesía de importantes creadores, algunos de ellos vinculados a la crítica de arte, otros no, que sucumbieron al poder de la pintura de Salvador, tomando sus imágenes como motivo impulsor de bellas e inspiradas composiciones.

José Hierro, José Manuel Caballero Bonald, José Luis López Aranguren, Carlos Edmundo de Ory, Alfonso López Gradolí, Juan Mollá, Emilio Gastón, Françoise de Peretti o Manuel Vicent, fueron algunos de los escritores o poetas que se acercaron a la obra de Victoria para trasladar el óleo de las telas del pintor al negro sobre blanco de sus cuartillas.

La amistad de José Hierro con Victoria y la admiración que se profesaban mutuamente llevó al poeta a reseñar en varias

ocasiones las exposiciones de Salvador, especialmente las que presentó en la galería Juana Mordó en los años 70. En una de ellas, Hierro manifestaba:

En la pintura de Salvador Victoria me ha parecido ver, en alguna ocasión, no sé qué aroma de arte religioso. Entre los círculos que constituyen su célula constructiva, da la impresión de que van a producirse, en el momento menos pensado, irrupciones de ángeles, de símbolos místicos. Eso de la luz metafísica puede ser muchas veces un comodín camelístico. Pero puede ser aproximación a una definición que oriente al lector. La geometría se hace transparente en las obras que Victoria expone en la Galería Juana Mordó. Hay una tenue claridad que lo baña todo, lo desposee de esa fría rigidez que caracteriza a la geometría. Tal luminosidad no procede únicamente de los contrastes entre tonos intensos y tonos desvaídos, ni tampoco de ese tono ambiental que aproxima a los distintos colores, sino de la finura con que cada tono ha sido degradado, matizado, aproximado a su vecino hasta el punto de que nos da la impresión de que los círculos no poseen unos límites concretos, sino que son nubes que tienden a las formas geométricas. Se diría que el arte de Salvador Victoria señala el punto en que lo intelectual cede el campo a lo espiritual; en que lo lógico traspone la frontera que lo separa de lo mágico.

Un arte casi inmaterial –gracias al paciente trabajo sobre la materia- este que ha alcanzado el pintor en su plenitud creadora. (HIERRO, 1975)

Los límites difusos entre arte y literatura acercaron a muchos de estos escritores a ese territorio sin fronteras, dominado en exclusiva por la estética. Caballero Bonald se refería así a esos espacios de confluencia que la pintura de Victoria propiciaba:

...No hay nada que sobre en ese conjunto armónico de ideas y equivalencias plásticas de ideas. Todo está conjugándose en un intercambio de registros expresivos cuya más notable virtud tal vez sea la de su delicadísima identidad estética. (CABALLERO BONALD, 1991)

José Luis López Aranguren transformó en un texto cargado de bellas imágenes poéticas cargadas de evocaciones, un recorrido por las esferas de las telas de Victoria, en una de sus exposiciones de finales de los 80:

...El frío de arriba, la calidez de abajo cifran su mensaje, el del pintor que nos sorprende, el de Salvador que, a través de la incertidumbre, nos conduce – fácil juego verbal, henchido, sin embargo, de sentido- A Victoria invertebrada, cartográfica y, sin embargo, real.

Muchas gracias, Salvador, “Victoria” de tus manos sobre el fin infigurado en su comienzo mismo, en su eterno, redondo retornar. (LÓPEZ ARANGUREN, 1987)

La inmersión de algunos poetas en las composiciones de Salvador Victoria, dieron fruto a atractivas composiciones, que se fundían con el lirismo de las veladuras y la construcción espacial de sus manchas y superposiciones. Carlos Edmundo de Ory, dedicó este poema a su pintura:

A Salvador Victoria

Contra la pared los castigados
Cuadros de miel de tinieblas
Cuadros prohibido mirar sangre
Y salta tensión de grandes fuegos
Con manos de erizo de dedos
Y tiesos cuernos de pinceles

Pincha en espacios catastróficos
Un vértigo de dramaturgia
Colores de la tierra antigua
Musicalidades de infierno
Era una aguja agresiva
Clavando en el tierno vacío
Incendios con rostro ofidio
Extrema pasión de oscuros saltos
Y claros mares de luna
Desde esas corrientes alternas
Vigía de largas manchas
Dejó la llave violenta
Por las ventanas de leche
Peligrosos equilibrios
Ponen compases a hervir
En dulces paisajes de cine

(ORY, 1965)

Hay que hacer mención también a un escritor enamorado de la pintura, como es Manuel Vicent. Una pasión que le convirtió en coleccionista y en asiduo a las inauguraciones de exposiciones y conferencias en museos y galerías de arte. El escritor valenciano, instalado en Madrid, desde los años 60, colaboró en diversas publicaciones antes de fichar por su actual destino en *El País*, tales como las míticas *Hermano Lobo* y *Triunfo* o el *Diario Madrid*. Fue en éste último donde publicó una interesante reseña sobre la exposición que Victoria tenía en 1969 en la galería Da Vinci, con su habitual estilo cargado de reflexiones y confrontaciones entre lo cotidiano y lo trascendente:

En las paredes de la galería Da Vinci expone Victoria unos colores sin argumento, o mejor, con el único argumento de la

imaginación. Son unos "collages" muy sedantes. Simples papeles de color transparentes formando manchas ovaladas, sinuosidades y contrastes. Se trata de un juego menor, como un ejercicio previo, un divertimento donde el protagonista es el color. Un ejercicio constantemente repetido. Como si el pintor tratara de sacarle todas las posibilidades a la veladura, a la superposición, a la tonalidad y al matiz de la transición de la sombra a la luz. El servicio de la pintura.

Ahora se podría hacer una pregunta estúpida: sería esa de interrogarnos para qué sirve un cuadro de Salvador Victoria. Y a esto se podría contestar con un tomo de filosofía del arte. Pero así, a la pata la llana, cabe decir que un cuadro de Victoria sirve para calmar los nervios. Es como una protesta esteticista al alocamiento de fuera de la galería: como reducir todos los bruscos resquebrajamientos de la convivencia, los choques y la hirsuta trepa del hombre en sociedad a una alma amorfa, suave, somnolienta e intimista. Tal como se ha puesto esto de navegar por la vida, vendrá una vez en que una línea curva, amable, colorista, será la revolución. La estética "hippie", las flores y los excitantes arabescos de colores es una reacción química. La estética de Salvador Victoria es lo mismo, pero hecho y dicho a la manera de un arte trabajado y sutil, es decir, como una búsqueda. Yo no sé si esta suavidad de Salvador Victoria es o no una bofetada. (VICENT, 1969)

Pero si hay un poeta que ha sabido extraer el sutil componente lírico de los complejos efectos plásticos de la pintura de Victoria, hasta el punto de generar un lugar sin referencias en el que la luz y la textura, la palabra y el color se nos presentan imbricados y con sus límites desdibujados, es Juan Mollá. En su poema *Elevación*, Mollá se sumerge en la pintura de Salvador Victoria, dejándose llevar por su baile de círculos y esferas. Rueda con ellos, se deja envolver por sus suaves veladuras y sus tensas vibraciones para trasladar el

juego de la luz y las formas a la paleta de la voz y la palabra.

Lo reproduzco íntegramente a continuación, a modo de cierre y despedida de este fugaz recorrido por la literatura crítica y lírica de la obra de Salvador Victoria, con el convencimiento de que la luz de sus círculos y esferas seguirá generando nuevos textos que ayudarán a mantener abierta la curva de su sueño.

Elevación (A Salvador Victoria)

Lunas doradas, soles
tímidamente pálidos al alba,
círculos
que se van elevando y giran, flotan
en los aires más claros,
sobre patenas suspendidas,
planetas que se eclipsan en el oro,
anillos cenitales,
discos lentos
lanzados levemente hacia la altura,
plenitudes redondas
adivinadas en el cielo
vacío
órbitas recortadas en papeles
amarillos y blanco,
círculos apresados en compases y escuadras,
círculos que se buscan,
círculos que quieren ser el círculo
conseguido por fin del universo.

Vas tensando tus arcos
levantando espirales,
lanzando tus satélites de nácar,
discóbolo sonámbulo,

inventando la rueda
con la que sueñas desde niño,
la esfera, las esferas,
las ánforas del día,
la gran rueda sin límites
en la que te adivinas elevándote
sobre el perfil del mar,
hasta alcanzar la plenitud que nunca
-giras, giras, te elevas-
podrá cerrar la curva de tu sueño.

(MOLLÁ, 1983)

La exposición fue fruto del pensionado concedido por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, para una estancia en la Residencia Oficial de Pintores de Granada durante el curso 1951-52.

El *Grupo Tempo* lo integraban, además de Salvador Victoria, el alemán Egon Nicolaus (principal impulsor del grupo junto con Victoria), un italiano: Gino Scarpa; un sueco: Bertil Lunberg; tres daneses: Erick Ortvad, Borge Sornum y Erik Nyholm; dos estadounidenses: Herbert Gentry y Sam Kaner y un inglés: Gordon Fazakerlay. Diez componentes en total, la mayoría nacidos en la década de los veinte. El grupo, fundado en 1963, tuvo una intensa actividad expositiva, paseando sus obras por diversas salas de Alemania, Suecia, Finlandia y Dinamarca.

El texto puede consultarse en la web de Salvador Victoria:
<http://www.salvadorvictoria.com/textos.php?id=46>

El texto puede consultarse en la web de Salvador Victoria:
<http://www.salvadorvictoria.com/textos.php?id=55>

Catálogo de la exposición de Salvador Victoria en el Centro Cultural del Conde Duque(1995), Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura.

Fundación-Museo Salvador Victoria. Exposición y catálogo (2003), Teruel: Fundación Museo Salvador Victoria.

Incluido en la web de Salvador Victoria:
<http://www.salvadorvictoria.com/textos.php?id=12>

En la tercera edición del curso “La actualidad de los museos”, celebrado en 2010 en Calatayud, en el marco de los Cursos de Verano de la Universidad de Zaragoza y dirigido por Marisa Cancela, directora del IAACC, Marie Claire presentó una brillante ponencia sobre la obra de Salvador Victoria, su generación y la gestación y materialización del museo que acoge su obra en Rubielos de Mora. El texto fue publicado por el Ayuntamiento de esta localidad, en el libro de las Fiestas Patronales de 2011.

UTSUROI, Vicky Méndiz y Shino Hisano.

Cambiar. Fluir de un estado a otro. Transitar entre luces y sombras. Ocupar el vacío. Lo inminente, lo imposible. Habitar esta dimensión o la otra. UTSUROI y un país, Japón, que se mece desde sus orígenes en el silencioso y seductor encanto de la posibilidad infinita.

Vicky Méndiz (Zaragoza, 1978) y Shino Hisano

(Hokkaido, 1978) son las artífices de un proyecto de investigación que tiene su punto de partida en un hito de la literatura nipona de los últimos tiempos, cuyo autor, Haruki Murakami, propicia un diálogo entre ambas artistas. Una mañana, uno descubre un ruido nuevo, desconocido hasta la fecha. En la quietud del amanecer, cuando la ciudad empieza a despertar, quizá pueda tratarse de un pájaro. Pero su monótono trinar es algo más que el ritmo de la naturaleza: es el compás que da cuerda al mundo. Tomar conciencia de este acontecimiento es el punto que tienen en común estos tres creadores. También es el comienzo de un viaje individual hacia lo desconocido, la superación de lo cotidiano y el maravilloso encuentro de uno mismo en el otro.

Vicky Méndiz y Shino Hisano se conocieron en el InterCross Creative Center de Sapporo (Japón) en 2007. Infinidad de coincidencias en lo personal y una misma sensibilidad hacia lo artístico unieron en la amistad a estas dos creadoras. *Utsuroi* les ha unido también en lo profesional. Juntas han abordado en esta instalación para el Centro de Historias de Zaragoza, del 24 de abril al 1 de julio, la búsqueda de la esperanza, el dolor, el cambio o la soledad descritos en el libro *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*.

La fotógrafa Vicky Méndiz es Licenciada en Historia del Arte (1996-2000). Además, estudió un Postgrado en Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad de Zaragoza (2001-2002) y Fotografía Artística en la Escuela de Artes Aplicadas de Huesca (2004-2007). Desde 2001 participa en exposiciones colectivas y ha firmado tres proyectos individuales: una participación en el Corner *Voyeur* en el Espacio para el Arte de Caja Madrid (Zaragoza, 2006), *Kokoro*, realizado en Japón y expuesto en la Galería Spectrum Sotos (Zaragoza, 2009) y *Cosas que perduran* (2011). Entre las becas y premios que ha recibido cabe destacar la Beca para la Ampliación de Estudios Artísticos de la Diputación Provincial

de Zaragoza (2004-2006), el Tercer Premio Muestra de Arte Joven del Gobierno de Aragón (2006), la Beca del Ayuntamiento de Zaragoza y CAI para la Producción de Obra (2007) -gracias a la cual pudo viajar a Japón y disfrutar de una estancia en el InterCross Creative Center de Sapporo-, Descubrimientos PhotoEspaña (2008), Beca Casa de Velázquez de Madrid (2011) y la Beca de Investigación María Serrate del CDAN de Huesca (2011-2012).

Shino Hisano estudió Bellas Artes en la Universidad de Educación de Hokkaido (1996-2001). Expone individualmente desde 2005 y en colectivas desde 2001. Ha disfrutado de tres residencias artísticas: en el Maejima Art Center de Okinawa (2005), en el proyecto S-AIR award Artists in Residence Program de 2007 en Taiwan y en el 3331 Arts Chiyoda Residence Program de Tokio.

Del mismo modo que Kumiko, la esposa de Tooru Okada, protagonista de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, necesita ser “salvada” en un sentido mental y espiritual, que no físico, Vicky y Shino trascienden nuestra realidad para explorar en su inconsciente. Fragmentos del libro les sirven como guía en un proceso artístico entre la abstracción y la figuración. Las fotografías de Vicky Méndiz y las pinturas de Shino Hisano danzan con curiosidad entre los límites no bien definidos de lo real y la fantasía, el sueño y la vigilia. Lo surreal en palabras de Murakami entreteje marañas orgánicas en las pinturas de Shino Hisano, trazos de místico azul en los que se pierde un personaje femenino, su alter ego expectante, dispuesto a redescubrirse, a releerse, a reconstruirse. Mientras, el objetivo de Vicky Méndiz capta evanescencias de rosa y azul, fogonazos de luz en la retina, que pudo sentir en sueños o temer en pesadillas, o cisnes y caballos, atesorados más bien en el recuerdo de la infancia.

Y es que en la continua definición del yo, de nuestra auténtica identidad, rescatamos recuerdos y damos vida a los sueños en un intento por conciliar dos esferas

esenciales del saber y del sentir humanos: la realidad y el deseo. Una sensación puede llegar a tener la misma importancia que un acontecimiento real. Un olor, una luz, un color, pueden ser tan intensos como el registro fotográfico de lo que fue.

Como se lee en la novela citada, abrir nuestros canales de percepción al poder de lo que en nuestra experiencia inmediata de lo real puede parecernos del todo irreal nos daría la oportunidad de viajar al otro lado del espejo.

Vicky Méndiz seguirá bebiendo de la cultura japonesa en sus fotografías. Gracias a su estancia en nuestro país con motivo de esta exposición, Shino Hisano sumará a su interés por la obra de Goya la admiración por la fuerza de las mujeres españolas. Pero lo que resulta innegable es que, a partir de esta experiencia, un pájaro, que sólo ellas dos pueden oír, dará cada mañana cuerda a un mundo que ahora es más amplio, un mundo que es el paisaje recóndito en el que las almas gemelas se reencuentran una y otra vez.

Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) y la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (A.V.C.A.) (1980-2010)

*Todo arte que no sea
revolucionario es arte muerto,
carnaza cubierta de lirios*

Toda una cadena de celebraciones actuales, vinculadas al contexto de la crítica de arte, nos recuerda escalonadamente las distintas fechas en las que se van conmemorando las constituciones paulatinas –según los diferentes casos– de nuestras asociaciones. De hecho, la A.E.C.A. (Asociación Española de Críticos de Arte) cumple ya su primer medio siglo de existencia (1961-2011), mientras que la A.V.C.A. (Asociación Valenciana de Críticos de Arte) recuerda sus orígenes, de hace ya algo más de 30 años (1980-2011) y 5 lustros son los que, por su parte, festeja la A.A.C.A. (Asociación Aragonesa de Críticos de Arte) (1986-2011). Otro tanto cabría decir, asimismo, respecto a la A.C.C.A. (Asociación Catalana de Críticos de Arte) (1978-2011) y también de la A.M.C.A. (Asociación Madrileña de Críticos de Arte) (1990-2011). Es cierto que podría hablarse igualmente de la existencia de otras asociaciones autonómicas –guadianizantes– de más irregular trayectoria y nebulosa constitución. Pero quizás no venga al caso insistir más en ello, en este foro explícitamente celebratorio.

De hecho, quisiera comenzar reflexionando sobre cómo –en todas estas circunstancias, en las que se fueron forjando y consolidando nuestras distintas asociaciones– realmente marcaron siempre especial impronta las activas y ejemplares presencias de destacadas y concretas figuras de nuestro panorama histórico respectivo. Es como si, de hecho, hubiera sido imprescindible o aconsejable metodológicamente –en cada diferente contexto– el afloramiento de esas singulares acciones promotoras y a la vez protectoras de los proyectos correspondientes, a las cuales nos estamos refiriendo. Buen ejemplo de lo aquí sugerido es precisamente, ni más ni menos, la propia estructura que presenta el programa de este XIII

Congreso Nacional de A.E.C.A., al que hemos acudido los distintos ponentes, por invitación conmemorativa, atendiendo de forma seriada a cada una de las asociaciones, para hablar de sus historias / itinerarios correspondientes (XIII Congreso Nacional de A.E.C.A.: “Evolución y situación de la crítica de arte en España”, Zaragoza y Huesca 17-20 noviembre 2011, Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporánea Pablo Serrano de Zaragoza/ Instituto de Estudios Altoaragoneses. Huesca).

Ahí están, por ejemplo, simbólicamente, para testimoniarlo, las figuras paradigmáticas de Camón Aznar (1989-1979) (para la A.E.C.A.), de Cesáreo Rodríguez-Aguilera (1916-2006) (para la A.C.C.A.), de Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) (para A.V.C.A.) o de Ángel Azpeitia Burgos (1993) (para .A.A.C.A.), por no seguir insistiendo en esa establecida correlación, que nos aportaría ciertamente otros nombres destacados y no menos emblemáticos, como puedan serlo Enrique Azcoaga (1912-1984) o Julián Gállego (1919-2006), según fuéramos rastreando estratégicamente, los perfiles de la acción crítica, en unos u otros contextos geográficos e históricos.

Tras ese imantado hilo conductor, esencialmente de carácter personal, ya comentado, podría descubrirse asimismo, como segunda opción, un cierto impulso colectivo, aportado operativamente desde la práctica misma de la crítica –como respuesta inmediata, experimental y espontánea dada a unas determinadas necesidades, abordadas de forma pionera–orientada, con habilidad, hacia la consolidación profesional de las espontáneas instancias grupales. Otro tanto cabría subrayar también en favor de los brotes de reflexión teórica que, desde contextos universitarios –en su mayoría–, intentaron fundamentar el propio quehacer crítico, a la vez que se potenciaba igualmente el rastreo histórico pertinente, como eficaz autoconsciencia de nuestro pasado; ambas –historia y teoría / teoría e historia– se nos han ido haciendo claramente imprescindibles.

Ésos han sido, a nuestro modo de ver, los perfiles de conjunto que –en líneas generales y teniendo en cuenta ciertos análisis comparativos, que siempre cabría propiciar– el período cronológico, que estamos estudiando, saturado de vivencias personales y de grupos, ha encarnado y hecho posible en su programa de génesis y consolidación de nuestras asociaciones. Y aquí estamos colaborando, comprometidos a tal fin, en esta revisión conjunta que nos hemos propuesto ejercitar.

En lo que respecta específicamente al marco histórico de la A.V.C.A. –radio de acción al cual, de manera estricta, nos ceñiremos– fue justamente aquel efervescente caldo de cultivo de las múltiples expectativas de la transición política española, acentuadas quizás en la periferia, por sus deseos reivindicativos, de donde brotaría un conjunto enlazado de necesidades y aspiraciones, a las que había que dar entonces respuesta y satisfacción, las cuales vale la pena mínimamente especificar, refiriéndolas de forma respectiva: (1) a la recuperación y relectura mancomunadas de los numerosos valores individuales –olvidados y/o desconocidos– del *histórico panorama artístico valenciano*, desperdigados entre las oscuras décadas de la larga postguerra; acción comprometida que se planteó como tarea testimonial, espontánea y de merecida justicia, aún pendiente de ejercitar en aquella compartida coyuntura, y que se llevó a cabo con una cadena de generosas investigaciones y rastreos; (2) necesidades relativas a la imprescindible puesta al día, que se echaba profundamente de menos, en el conocimiento, análisis, estudio y familiaridad con el *horizonte de la producción artística internacional coetánea*, que se nos aparecía como algo tentadoramente desconocido e imprescindible, en la bisagra abierta entre finales de los setenta y la entusiasta década siguiente; todo ello exigía globalmente una relativa normalización de nuestras miradas y de nuestros juicios, frente a esa apabullante dinámica informativa que –llegándonos de fuera– nos era seductoramente tan irrenunciable como fundamental; (3) necesidad de un claro decantamiento hacia la simultánea

actitud de *promoción y fomento de los nuevos valores artísticos emergentes*, tan inmediatos como plurales, que entonces en su amplia proliferación, dinámicamente –en el contexto valenciano– se iban imponiendo, a través de sus experiencias, y aprestando de cara al futuro, en paralelo a la solicitada transformación de la histórica Escuela de Bellas Artes de San Carlos, creada por la Real Academia (1768) y convertida ya legalmente en la nueva Facultad de Bellas Artes (1975); era entonces cuando justamente comenzaba a funcionar como imán de jóvenes ensueños e interesantes proyectos, tanto para alumnos como para profesores; (4) la necesidad de dar respuesta asimismo a la efervescente *demanda de los estudios de Historia del arte, de Estética y Teoría del Arte*, de Periodismo y Ciencias de la Comunicación, así como de acceso a los nuevos medios audiovisuales y a las tecnologías informáticas, que iban claramente marcando su radio de acción y su calado –en sus efectos y aspiraciones– entre las generaciones recién llegadas a la cita de los numerosos cambios, que se anunciaban como próximos, involucrando directamente –en esa saga de intervenciones– a las universidades y sus departamentos, así como a los Institutos Universitarios de Investigación, a los Archivos y Centros de Documentación, que comenzaban a establecerse; (5) necesidades evidentes que apuntaban a los primeros síntomas de *agilización del mercado artístico*, a la implantación de ferias de arte, al florecimiento de publicaciones periódicas especializadas y a las ediciones de arte; sin olvidar tampoco el despliegue de las aventuras y retos que suponían las nuevas galerías, así como otros centros privados de promoción artística, siempre junto al apuntamiento de un cierto coleccionismo, tímido al principio y más decidido y arriesgado luego, hasta llegar a la burbuja especulativa posterior, con su cadena de crisis; (6) por último, nos referiremos a la pronta *intervención de la política institucional, interesada en el control público del dominio artístico*, como imagen a rentabilizar crecientemente, con ejes de acción diferenciados –a nivel nacional, autonómico o municipal, según los casos–; tal

incidencia se llevaría a cabo, con cierta eficacia, bien sea a través de numerosas convocatorias de premios, de adquisiciones de obra y de promoción de becas, o bien con la ambiciosa apertura, en paralelo, de Casas de Cultura y Centros Culturales, así como con el proyecto autonómico de alguna Feria de Arte Contemporáneo (*Interarte* se abre en 1984), quizás alentada por el éxito y vitalidad de ARCO, e incluso se hace fuerte la ambición de poner en marcha nuevos Museos de Arte Contemporáneo (recordemos que el IVAM se inauguró en 1989). Todo ello se planteaba, pues, como apuesta decidida en favor del efectivo diálogo entre el poder y las manifestaciones artísticas, entre la inversión y el patrimonio, al hilo –eso sí– de una arriesgada estética difusa que, de manera creciente, iba dando ya sus apresurados y peligrosos primeros pasos, hacia las inversiones ostentosas y los proyectos espectaculares (De la calle, 2006).

Justamente a esa serie de premisas contextualizadoras, que hemos apuntado, en torno al paulatino despliegue del “sistema del arte” que se iba consolidando, habría que añadir asimismo, como es lógico, *la proliferación plural y la demanda del ejercicio de la crítica de arte*, respaldado directamente por parte de todo este marco de plurales exigencias y necesidades citadas. En realidad, las motivaciones de esa atracción compartida hacia el cultivo de la reflexión crítica, proyectada sobre el arte contemporáneo / coetáneo y efervescente, no fueron, sin duda, estrictamente idénticas ni comunes en los diferentes marcos de actuación, pero sí que se manifestaron como simultáneas y próximas, ante ese conjunto dispar de influencias y objetivos comentados.

De hecho, cabe reconocer que la crítica de arte se nos presentó primero, fácticamente, vinculada a su inmediato ejercicio en los medios de comunicación, en las revistas especializadas, en los talleres docentes y seminarios universitarios o en los jurados de convocatorias oficiales, muy dispares, y que sólo luego, paulatinamente, fue

proliferando y manifestándose el empuje crítico en el cultivo de sus vertientes históricas, metodológicas y/o teóricas, las cuales arribarían, empujadas quizás por la necesidad de autorreflexión y de análisis, desarrollados sobre y a partir del propio quehacer crítico planteado.

Personalmente fue en el contexto de esta coyuntura, esquemáticamente aquí dibujada, cuando y como entré en directo contacto con la persona y el personaje encarnado por Vicente Aguilera Cerni.

A decir verdad, siempre me había sorprendido –buen conocedor de sus trabajos y publicaciones, como yo mismo me consideraba, desde la barrera docente– aquel sistemático y explícito distanciamiento suyo, a ultranza, de la vida universitaria. Y él mismo, en un momento determinado, tras mi insistencia explicativa sobre el tema, me hizo una somera justificación: le había atraído mucho más –por una parte– el contacto y la participación inmediata y comprometida con la vida artística del momento, durante toda su vida, haciendo surgir –de tales contactos– sus abundantes aspiraciones teóricas, estimativas e históricas y –por otro lado– había optado además, en circunstancias determinadas, por vincularse a la política en ejercicio, compromiso que mantuvo, con distintas intensidades y gradaciones, de por vida. No en vano llegó a ser Presidente, en el marco valenciano, en la coyuntura de la transición política, del PSP del profesor Enrique Tierno Galván (1918-1980), viviendo directamente etapas de fusiones y convenios, como es bien sabido, en aquellos momentos de fuertes reajustes del panorama político y sociocultural español.

Ambos hechos –insistía– le habían monopolizado en plenitud, operativamente, en su drástico acercamiento y compromiso con la concreta existencia humana. Pero asimismo y con la misma determinación, me aclaró que la vida docente –la que se vive sobre la tarima– no había sido nunca su punto destacado, aunque sí lo eran la dedicación investigadora, la escritura

comprometida de un crítico militante y la divulgación educativa ejercitada a través de los medios. La educación, en cuanto compromiso ciudadano, no tiene porqué restringirse sólo a las aulas ni a sus manifestaciones formales, repetía.

Resolutivamente siempre pensé –y sigo opinando, respecto a él– que fue la compleja vida de rivalidades y sostenimientos beligerantes que se implica, de forma sostenida, en la carrera académica, lo que, de hecho, forzó, en su caso, un claro distanciamiento y propició el aceptado rechazo –para sí mismo– del *cursus honorum* universitario. En realidad, es sabido que en la inmediata postguerra ya había conocido y ejercitado, en su juventud, la colaboración con los profesores Felipe María Garín Ortiz de Taranco (1908-2005) y con Leandro de Saralegui y López-Castro (1892-1967); periodo de relaciones del que se derivaron algunos trabajos de investigación, de perfecto perfil y alcance universitario, curiosamente vinculados con el mundo del Medievo y en especial con el ambiente de los Primitivos Valencianos. Vertiente temática ésta que luego fue sustituida por la historia contemporánea y las urgencias existenciales y artísticas del mundo actual. Quizás comprendió, desde su juventud, que el marco universitario español de aquella larguísima posguerra mantenía excesivas –totales– dependencias con el régimen dictatorial implantado y que el vasallaje generalizado imperante tanto en las aulas como en los despachos no figuraba precisamente entre sus preferencias (villavieja, 1995; De la Calle, 2009).

No fue, pues, el desconocimiento del ámbito universitario, sino su personal huida y extrañamiento del mismo lo que le mantuvo aparte de tales luchas claustrales. Sólo hacia el final de su vida –como veremos– los contextos universitarios valencianos, ya muy otros, reconocerán, a manera de obligado homenaje, las sólidas aportaciones intelectuales de Aguilera y sus destacadas aportaciones respecto a la gestión cultural en épocas oscuras, a la que ayudó a reciclar en la medida de sus posibilidades.

No obstante, cuando dialogamos, por primera vez, *tête à tête*, ya a finales de la década de los setenta, respecto de la conveniencia de dar fuerza asociativa al grupo de personas que, por vías diferentes, habíamos confluído en el dispar ejercicio de la crítica de arte –concretamente y de manera prioritaria, en el marco de la ciudad de Valencia– tenía bien claro, por mi parte –aunque no sé entonces si también por la suya–, que el peso del ámbito universitario de la transición iba a ser el que sostuviera realmente, a la larga, aquella empresa asociativa y también el que exigiría la parte del león de la nueva aventura institucional, que –para la crítica de arte– felizmente parecía apuntarse ya. Y así sucedió de hecho, numérica y cualitativamente, como podremos constatar.

Las primeras reuniones, cada vez más amplias –tras los iniciales contactos producidos, a manera de tertulias, en torno a unos cafés, en determinados locales públicos–, tuvieron lugar en el viejo espacio del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Allí fue donde tomaron cuerpo, se redactaron y depuraron los “Estatutos de la Asociación”, con su minucioso articulado. Asociación que pronto tuvo sus definitivas siglas (A.V.C.A.), en referencia al radio autonómico del que se partía y al que su vocación y sus ambiciones se ceñían y propiciaban abiertamente, desde un principio.

Ahora bien, más que puntualizar aquí los aspectos legales y burocráticos, tan afines entre sí, en su cooficialidad –con el resto de asociaciones de entonces y de ahora–, quizás lo que más nos interese sea rememorar nuestras propias expectativas y apelaciones ilusionadas, de entonces, en relación a la tarea que deseábamos establecer y asumir, de cara a un compromiso cultural y social compartido (A.V.C.A., 1994; A.V.C.A., 1996)

Para ser justos, es en este aspecto donde nos arriesgaríamos a fijar las bases del magisterio de Vicente Aguilera Cerni sobre aquel grupo dispar de personas interesadas que nos acercamos a él. (Había filósofos, historiadores, abogados, periodistas, médicos, pedagogos, arquitectos, artistas, gestores y

literatos). En realidad, cuantas personas nos reuníamos, en aquellas convocatorias periódicas –casi todo hombres, como era de esperar de un contexto histórico tan necesariamente revisable y sesgado, aunque luego y lentamente se fue incrementando afortunadamente la presencia femenina– éramos fervientes admiradores de su trayectoria personal, como escritor e investigador, como sujeto políticamente comprometido y como crítico militante / gestor del arte. De ahí que un cierto *pathos* efectivamente nos uniera.

¿Cuáles fueron las claves que –hoy, con el distanciamiento reflexivo pertinente– podemos reconocer en su manera de entender el ejercicio de la crítica de arte, lo que vendría a ser lo mismo que querer establecer los fundamentos y orientaciones de su influencia sobre la metodología y estrategias operativas asumidas en aquel momento por la crítica, cuando precisamente (finales de los setenta) nada se nos decía, sobre este ámbito de la literatura artística, en el marco de la docencia universitaria, ni en cualquier otro contexto educativo de aquella coyuntura?

Comenzaré por ser absolutamente sincero. Mis contactos con Aguilera Cerni vinieron propiciados claramente por mi interés, como profesor universitario (ya con una docena de años –entonces– de experiencia docente, en tres universidades españolas: Complutense de Madrid, Politécnica de Valencia y Estudi General de València), docente de Historia del Arte, de Estética y Filosofía de las Artes, así como también, en la Facultad de Bellas Artes, como profesor en el ciclo de su doctorado, entonces en plenos balbuceos iniciales. Y efectivamente, era consciente de la necesidad de implantar, en los diferentes programas de especialización del ámbito de las humanidades, la disciplina de “Crítica de arte”. Yo mismo me había lanzado al ruedo de su ejercicio, a caballo entre la filosofía y la historia, y me propuse una directa autoformación, entre la práctica de la escritura, el constante incremento de los contactos con el quehacer artístico

inmediato y, sobre todo, con la sistemática lectura y análisis de los textos de crítica y su diacronía, desde las puertas de la modernidad (De la Calle, 2008).

Se entenderá, pues, que, para mí, la presencia habitual en Valencia de Aguilera Cerni, desde esta perspectiva autodidacta –que aprende enseñando y se consolida haciendo–, fuese máximamente interesante y se abriera a una oportuna colaboración, que, por mi parte, se postulaba como sugestiva y llena de posibilidades. De ahí que, con la mediación del editor Fernando Torres, en la bisagra entre aquellas dos décadas, fuera tomando cuerpo nuestra amistad, con numerosas visitas domiciliarias y, sobre todo, con desplazamientos profesionales conjuntos a jurados, inauguraciones y convocatorias dispares.

Su extensa bibliografía, ya en aquella época, fue, por mi parte, efectivamente incorporada al material docente recomendado para determinadas materias de los departamentos en los que trabajaba o dirigía. Y, sin duda alguna, aquellas generaciones de alumnos, hoy profesionales avezados, utilizaron algunos de sus trabajos como puertas de reflexión y contrastes operativos para sus iniciales experiencias críticas. Nunca quiso, no obstante, Aguilera Cerni participar directamente en seminarios, lecciones, jornadas o talleres de cariz universitario, por mucho que le presioné al principio. Y consciente de tal actitud de retracción sistemática, tampoco insistí más de lo oportuno luego, en tal sentido.

Fuertemente influido, el mismo Aguilera Cerni, sobre todo por la crítica de arte italiana y en menor grado ya por la francesa, mientras que los contextos críticos y teóricos anglosajones o alemanes le eran mucho más lejanos, sí que se esforzó siempre, sin embargo, en estar al día, en la medida de lo posible, en lo que respectaba al panorama artístico contemporáneo nacional e internacional. Intentaba además, es cierto, que esos conocimientos suyos se proyectaran, en su constatada gestión artística, sobre el entorno promocional de

la época.

De ahí el interés que había despertado su figura entre los propios artistas valencianos, en las dos últimas décadas del franquismo, sobre todo con quienes persistentemente quiso colaborar y seguía colaborando asiduamente, teniendo en cuenta su particular “crítica militante”, tanto en el sentido social como en el estrictamente artístico. Y era precisamente el momento –así se lo hice constar– de que sucediese lo mismo –y otro tanto– respecto a su posible influencia sobre el mundo de la crítica, de la historia contemporánea y de la teoría de las artes, ayudando a la formación de las nuevas generaciones. Pero creo que se encontraba más cómodo interviniendo en el directo contexto artístico que en cualquier discusión referente a opciones teóricas o de reflexión estética, a no ser que se trata de su inmediata aplicación al plano del hecho artístico mismo. Las construcciones metateóricas no le atraían, a no ser que se trasladaran de inmediato al plano operativo. Es decir, la dualidad teoría-praxis siempre se decantaba hacia la segunda, en la medida en que sólo así justificaba la presencia activa de la primera. Por eso prefería “aplicar poéticas” (programas de arte, ejercicios normativos, conceptos operativos) que defenderlas especulativamente (Costantini, 2011).

Su amplísima biblioteca y archivo personales, que ocupaba –lo recuerdo bien– habitaciones y habitaciones –depositada ahora, en buena parte, en el Centro Internacional de Documentación Artística (C.I.D.A.) del Museo de Villafamés, por él creado, con el respaldo animoso de la profesora Maite Beguiristáin Alcorta– era un fondo magnífico, que no restringía para sí mismo, si sabía que alguien necesitaba información, requería documentos y/o solicitaba materiales de consulta (Garnería, 1995; De Montells Pajares: 2009). En realidad, Aguilera Cerni prefería dialogar informalmente sobre los temas que interesaran o se le propusiesen, antes que abordarlos en reuniones o en grupo, de forma profesoral. Fue más un maestro

que un profesor.

De ahí que, yo mismo, tomara buena nota de tales preferencias, a la hora de mantener intercambio de pareceres o de conocer sus opiniones en torno a algún tema específico, mientras sostuvimos el régimen de visitas intermitentes, motivadas por una serie de asuntos concretos; por ejemplo, la organización de los *Congresos Internacionales de Arte Contemporáneo* que él propició con éxito, en 1980 –“Arte y Crisis” (De la Calle, 1980; Calvo Serraller, 1980)– y en 1982 –“Patrimonio e Historia del Arte”– (Torrent, 1982), o bien el respaldo a la dilatada publicación de la revista *Cimal, Cuadernos Internacionales de Cultura Artística* (1979-2003), con la que tanto colaboramos, formando parte de su Consejo Editor durante largo tiempo, y que alcanzó más de medio centenar de números, o también con ocasión de mi decidido respaldo personal a su candidatura al Premio Literario de la Generalitat Valenciana, como parte del jurado, que yo fui, galardón que se le otorgó (1989), o también por su inclusión, como miembro del Patronato de Artes Plásticas (Colección “Martínez Guerricabeitia”) de la Fundación General de la Universitat de València-Estudi General (también en 1989), con el que compartí múltiples tareas y discusiones en el equipo de asesores.

Muchas de aquellas conversaciones, no recogidas, están en la base, ciertamente, de algunas de estas reflexiones actuales, aunque no persistan documentos concretos, en la mayoría de casos, que las ratifiquen. Y, en particular, quisiera referirme ahora a su propia manera de entender la crítica de arte, tan en dependencia –es cierto– del pensamiento y bagaje cultural de su amigo y protector el profesor Giulio Carlo Argan (1909-1992), a quien admiraba con sumo afecto y respeto, manteniendo también, con él, determinadas afinidades electivas, de compromiso e ideología y de cultura o erudición compartidas. También, en este sentido, es justo citar a Lionello Venturi (1885-1961), profesor del propio Argan, cuyos

textos y opiniones sobre la crítica de arte y su historia tan a menudo citaba Aguilera, admirándole además por su coherencia y compromiso civil y académico, que demostró amplia y sobradamente en su vida.

Vicente Aguilera Cerni nació en Valencia el 15 de agosto de 1920 y falleció en esta misma ciudad el 1 de enero del 2005. Afiliado en 1937 a las Juventudes Socialistas Unificadas, marcha al frente de Madrid, colaborando de inmediato literariamente con la revista *Trincheras*. Tales hechos fueron todo un preanuncio de lo que iba a ser su compromiso futuro con la cultura, con la sólida defensa de las ideas y con la participación en el contexto social y con la vida misma.

Precisamente con el respaldo e iniciativa recientes de la Asociación Española de Críticos de Arte (A.E.C.A.) y del Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora se ha editado (2010) el libro titulado *Historia y presagio. Poesía inédita de Vicente Aguilera Cerni*, que me cupo el honor de analizar, a fondo, para redactar el extenso estudio introductorio de dicha publicación. Escritos los 17 poemas, que integran el citado libro, en el año 1941, habían permanecido guardados entre sus documentos más personales hasta después de su muerte. La verdad es que esta íntima faceta poética suya nos era por completo desconocida a todos. Y personalmente, en lo que a mí respecta, fui consciente, años después y de forma muy significativa, de que con el estudio de aquel montón de folios mecanografiados en la primera posguerra, completaba, por mi parte, algunas teselas fuertemente ilustrativas de su poliédrica personalidad (De la Calle, 2010: 14-21).

Aguilera Cerni estudió Derecho, además de Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia, compaginando ambas especialidades, tal como era costumbre hacer, por muchos estudiantes, en el mismo edificio de la calle de La Nave, varias veces centenario y sumamente emblemático, ubicado en el centro de la ciudad histórica. Sin duda, fue allí donde, de la mano de sus profesores, entró en contacto con la memoria de la

cultura artística valenciana. Se inicia como crítico en la prensa de la postguerra, prestando atención a los eventos culturales del momento y se aproxima, a través de ello, al colectivo de los artistas valencianos, que tanta necesidad manifestaban de liderazgo, consejo y respaldo en aquella difícil coyuntura.

Su entrega y preocupaciones van definiéndose de forma decidida. Sus intereses se dilatan hacia cuanto tiene que ver con el mundo del arte contemporáneo y con sus experiencias más radicalizadas. Y así se evidenciará más tarde, cuando en 1957 marcha a París, becado por el Gobierno francés, para conectar en directo con lo que ya su inquietud había estudiado en lejanía. “Todo era interesante para mí y me faltaba tiempo para ratificar cuanto sabía o para ampliar otras facetas de información asociadas”, me comentó alguna vez, al referirnos a aquel viaje y a la oportunidad de ratificación personal, respecto al camino emprendido. París era un imán para todo artista o cualquier investigador del arte contemporáneo. Lo mismo sucedería, bien pronto, en sus asistencias a congresos italianos, ya en los primeros años sesenta^[1]. El establecimiento de nuevos contactos en Rimini fue para él algo muy básico desde 1963 (Barreiro en Leedman, 2009: 375-389; Barreiro, 2009: 116-119). Incluso se ha hablado del surgimiento de una cierta trilogía de amistad y colaboración entre G. Carlo Argan, Pierre Restany y Aguilera Cerni. Algo que yo mismo pude constatar efectivamente bastantes años más tarde, cuando ya otros nombres se habían añadido también al listado, afianzándose sus múltiples contactos internacionales, como se hizo patente en los Congresos de Villafamés, celebrados en los inicios de la década de los años ochenta.

Pero Vicente Aguilera quizás debió afianzar pronto sus conocimientos, en aquella primera postguerra, sobre todo a base de lecturas y más lecturas; siempre le consideré, en tal sentido, más bien autodidacta, conviviendo con libros y revistas, catálogos y folletos (hasta que descubrió la persona

y la obra histórico-crítica de Argan, que fue un oportuno revulsivo y una referencia determinante, para él, aunque no la única, como ya hemos apuntado)[\[2\]](#). Todo cuanto se encontrara el joven Vicente Aguilera, con aires renovadores, podía tener valor en aquel erial informativo y ser importante en aquel profundo aislamiento. De ahí su máxima apertura. Pero sin olvidar, por nuestro lado, que cuanto iba aprendiendo, por su parte, quiso asimismo ratificarlo, contrastarlo y ponerlo en práctica, cuanto antes y, en la medida de lo posible, directamente en su propio entorno, como decidido y vocacionado gestor cultural.

Es importante no olvidar la relevante tarea desempeñada por los diferentes Centros de Estudios de alcance internacional existentes, por entonces, en la ciudad. En Valencia frecuentaba el Centro de Estudios Americanos, como también lo hizo con los Institutos y/o los Liceos Francés e Italiano, además de colaborar con el Ateneo y otros espacios de carácter sociocultural de la ciudad.

Justamente fue en ese directo contacto mutuo entre las inquietudes artísticas de sus paisanos, sus intereses de historiador, su preocupación por el panorama internacional coetáneo y sus apetencias literarias lo que propició –en conjunto– su decisivo papel como dinamizador cultural, que deseaba ayudar y promover el desarrollo del arte en aquel escenario valenciano de la década de los cincuenta y sesenta, manteniendo e incrementando sus contactos exteriores, a la vez que apostó por potenciar, como escritor, la literatura artística, la investigación y la crítica de arte. Primero sabiéndose casi aislado (en los cincuenta) y luego sintiéndose cada vez más seguro y relacionado con el exterior (desde los primeros sesenta).

Había toda una serie de dimensiones inseparables, para él, en su mundo personal –me ratificó luego, más de una vez–, (a) la escritura como base sustentadora de sus conocimientos; (b) la convivencia promocional y el pronto magisterio que supo

ejercer con los grupos de artistas que surgieron en su entorno; (c) la gestión de muestras en Valencia y en el exterior, vinculadas precisamente con tal promoción de manifestaciones; (d) la gestación y gestión de publicaciones, como efectiva base de resonancia y consolidación de los posibles proyectos emprendidos o simplemente planificados aún, algo que siempre le atrajo; y (e), a nivel personal, la formación paulatina de una sólida biblioteca especializada y también del correspondiente archivo personal, que respondieran –justamente como fundamento real– a esas necesidades y expectativas conjuntas. En tales fronteras se forjó su destacada personalidad y afianzó su cultura artística, hasta convertirse en una de las figuras más relevantes del contexto nacional de las siguientes décadas, también con pleno reconocimiento internacional, en una feliz coyuntura, nada fácil de lograr.

Pero era, sobre todo, en el ejercicio de la crítica de arte donde más a gusto se movía y se encontraba, entendiéndola como suma plural de *momentos históricos, técnicos, teóricos*, previos todos ellos al propiamente *crítico*, asumido a su vez como ineludiblemente *valorativo*. Para él, la crítica de arte era un género literario indiscutible. Y a él le dedicó básicamente su existencia. Gracias a la crítica, al ejercicio de la escritura, se aproximó al estudio de los artistas propios y foráneos, pero sobre todo nunca dejó de esforzarse por dar a conocer la existencia y los valores de los creadores españoles en los foros exteriores, donde le era viable hacerlo o de donde se le solicitaban sus estimadas colaboraciones, tan numerosas y frecuentes durante años.

De hecho, Aguilera Cerni respaldaba sus valoraciones e interpretaciones críticas (a) no sólo en la directa estimación derivada de sus *experiencias estéticas*, de sus reiterados contactos con las obras artísticas en cuestión, en la elaboración de unas preferencias y gustos propios, sino (b) también –y de forma destacada– en su irrenunciable exigencia

de respaldo contextualizador y explicativo, fundamentado en el *entramado histórico* pertinente y además (c) en los procedimientos hermenéuticos aportados por las *justificaciones teóricas* fundamentales.

Es decir, que –muy arganianamente– la irrenunciable acción crítica implicaba tanto la *interpretación* como la *valoración* de las obras artísticas en cuestión, pero siempre arropadas por esos tres momentos efectivos: el de la experimentación directa frente a la obra, el de su enmarcamiento histórico (asignación de posibles antecedentes, influencias y enlaces compartidos) y el de su fundamentación conceptual (es decir, la fijación determinante de su poética, de su programa de intervención y sus ideales y opciones constructivos).

En realidad, esa posible oscilación pendular *hacia la historia* y/o *hacia la teoría*, con sus diferentes gradaciones, fue motivo de sólidas reflexiones, por nuestra parte, como barandillas fundamentales de cara al riesgo que siempre suponen –de cara al sujeto que ejercita la experiencia crítica– las apuestas personales a favor de unos u otros valores artísticos.

Ciertamente Aguilera no fue nunca partidario, en su actividad crítica, de opciones impresionistas o fuertemente descriptivas, ni tampoco del uso de un lenguaje crítico cargado de poeticidad. O sea, que para él la crítica hablaba de las obras de arte, en su presencia y representación, y no de las posibles experiencias estéticas frente a ellas potenciadas y ejercitadas (De la calle, *El espejo de Ekphrasis...*, 2005). Tampoco, siguiendo a G. Carlo Argan, se basaba en la pormenorizada descripción de las obras (según las históricas herencias clásicas de la vieja). El lenguaje, en su personal balance, era un estricto medio para “hablar acerca de” o “a propósito de” las obras y no suponía el autónomo desarrollo de un metalenguaje enraizado en la fuerza de la poesía, que propiciase un cierto paralelismo formal / estructural con las claves de la propia obra analizada /

vivida / experimentada.

La obra “da que hablar” / la obra “necesita ser hablada”. De ahí su decantamiento en favor del *principio de incompletud* del arte contemporáneo (defendido, como es sabido, de manera convencida por Argan). Motivo por el que las manifestaciones artísticas necesitan de la presencia y de la acción de la crítica, para ser debidamente presentadas en sociedad y ser introducidas, valoradas, legitimadas y fundamentadas, en el sistema sociocultural, político y económico, en acto. Tal era el objetivo de la crítica de arte que proponía, hasta el extremo de exigir de la responsabilidad y compromiso del crítico que se esforzara, en su decurso, por hacer converger el valor y el precio de la obra, en el contexto patrimonial e histórico que le son propios, frente a la sociedad coetánea. El momento definitivo por antonomasia de la crítica era, para él, el valorativo, es decir, el que mostraba su compromiso, el que matizaba las preferencias, el que definitivamente orientaba sus resolutivas apuestas (Argan, 1984, 1980; Menna, 1997; De la Calle, *Escenografies...*, 2005) [\[3\]](#).

Estudiando a fondo la obra de G. C. Argan, preparando alguna edición de sus aportaciones, tuve la ocasión explícita de constatar hasta qué extremo Aguilera Cerni había asimilado profundamente su pensamiento, manteniendo tanto la fidelidad a sus contenidos teóricos, históricos y metodológicos como sus directos compromisos entre arte y sociedad, entre reflexión estética y compromiso ético, es decir entre información artística y educación estética.

Especial insistencia puso siempre Vicente Aguilera, en sus trabajos e investigaciones, por equilibrar su interés internacional –como ámbito contextualizador de referencia y contrastación obligado– junto con su persistente entrega al estudio del arte español y particularmente al seguimiento de las posibilidades y realizaciones del arte valenciano. En este sentido, sólo refiriéndonos a *libros*, pasan de cuarenta los títulos publicados, al margen de las *obras editadas en*

colaboración con otros autores, mientras que el número de los *artículos* nos desbordan. Su amplia bibliografía podría incluso clasificarse estratégicamente en esta triple vertiente indicada, ya que no faltan ejemplos suficientes que ratifican de modo preciso esta diversificación –calculada– en el capítulo de sus investigaciones.

Al saber armonizar hábil y eficazmente su perfil de escritor con su vocación de crítico de arte, Vicente Aguilera distingue claramente (a) cuando está preparando, bajo la óptica del encuadramiento histórico, un artículo o un ensayo monográfico sobre un artista o un movimiento estético concreto, de cuando (b) parte de un tema o una cuestión teórica para aglutinar en su entorno opciones y planteamientos específicos, que prestan determinada unidad a los hechos, personajes, aportaciones o respuestas tratadas. Por eso adoptaremos esta estrategia de ordenación, en estas reflexiones nuestras, mientras recomendamos, a las personas interesadas, la consulta a los repertorios bibliográficos a él destinados, que ya existen y que citamos puntualmente en nuestro apéndice bibliográfico.

En el primer caso tenemos certeros ejemplos de indagaciones históricas específicas, tal como ratifican sus publicaciones: *Introducción a la Pintura Norteamericana* (1955); *Arte Norteamericano del siglo XX* (1957) (Bernárdez, 2010: 127-149); *Panorama del nuevo arte español* (1966); *Ortega y D'Ors en la cultura artística española* (1966); *Iniciación al arte español de postguerra* (1970); *Documentos y testimonios* (1975); *Spagna: arte dopo il 1945* (1970); las destacadas monografías sobre *Julio González* (1962, 1971 y 1973), *Porcar* (1973), *Orlando Pelayo* (1980), *Joaquín Michavila* (1983), o *Ignacio Pinazo* (1982), entre tantas otras y la selección de escritos suyos recogidos, a manera de homenaje, en los tres volúmenes titulados *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos (1956-1987)*.

Pero sobre todo, diferencialmente, en el segundo tipo de investigaciones, en las cuales sin dejar de insistir en el

recorrido de la historia viva, sí que busca un hilo conductor de base teórica para aglutinar la incorporación de sus distintas vertientes, en esa estructura propiciada sobre el argumento indagado, que acabará dando título a la obra. Abundantes pueden ser las ejemplificaciones en esa línea: *La aventura creadora* (1956); *El arte impugnado* (1969); *Arte y popularidad* (1973); *Arte y compromiso histórico* (1976) y también *Posibilidad e imposibilidad del arte* (1973) (Sarrión, 2010).

Supo, pues, moverse entre la historia y la teoría, entre la gestión inmediata conectada con el arte y el compromiso vital, socialmente álgido. Quizás por eso mismo pudo armonizar su tarea de crítico y escritor con sus apetencias de acción política y cívica. Dicho de otra manera, su mirada interviniente tendía naturalmente hacia las posibilidades de una política cultural informada (no repentizada o sobrevenida), inclusiva (no excluyente), abierta y participativa, pero siempre exploratoria / experimental, no cerrada ni preconcebida de una vez por todas.

De hecho, allí donde pudo –ya que no pudo siempre, o no se lo permitieron, debido a los condicionamientos que la propia acción política a menudo impone y determina restrictivamente– mostró su capacidad operativa y su aguda visión premonitoria. Tal sucedió con la experiencia revulsiva que implicaba, entonces, la creación del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés (1970), que hoy lleva su nombre (guttman: 1995), y/o con la dirección de importantes revistas, en sus respectivos contextos y momentos históricos –como fueron *Arte vivo* (la revista del Grupo Parpalló, 1956-1961); *Suma y sigue del arte contemporáneo* (1962-1967) o *Cimal, Cuadernos Internacionales de Cultura Artística* (1979-2003)–, o cuando se trató de coordinar, contando con un grupo de investigadores, la sólida enciclopedia, en siete volúmenes, sobre la *Historia del Arte Valenciano* (1986-1988) o también el conocido y utilizado *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos. Ideas.*

Tendencias. (1980). Igualmente había impulsado y respaldado teóricamente, en esas dos décadas, intervenciones y propuestas estéticas diferenciadas –como un auténtico “crítico de corrente” que él mismo era, ejerciendo de tal–, todas ellas decisivas en nuestro propio decurso artístico, tales fueron, sobre todo, el “Grupo Parpalló” (1956-61) (Ramírez, 2000) y su fundado interés en el llamado “Arte normativo”[\[4\]](#); también no menos intensamente, tras alguna deriva y reajuste, fue su entrega a la promoción extensiva de lo que él calificó como la “Crónica de la Realidad” (1964) (Marín Viadel, 2000, 1981) y, más tarde, reanudó sus intereses interdisciplinarios con el colectivo “Antes del arte” (1968) (Garnería, 1997; Patuel, 1992: 97-107), proponiendo –en todos estos casos– “poéticas” distintas, adecuadas a exigencias plurales, al ritmo histórico del contexto sociopolítico imperante en tales fechas. El arte parecía ir sumamente acelerado entonces, en sus presupuestos y exigencias, porque la vida misma de aquella “década prodigiosa” parecía empeñarse en tales arritmias sobrevenidas.

Es, pues, en esta línea de intensa gestión donde hay que contextualizar su arropada iniciativa de fundar, en 1980, la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (A.V.C.A.), que ahora conmemoramos en su cumplida tercera década, o su posterior responsabilidad al Presidir la Asociación Española de Críticos de Arte (A.E.C.A.)[\[5\]](#) en 1987 y también, años más tarde, su designación como Presidente del Consejo Valenciano de Cultura (1994-1996). Igualmente cabe recordar su nombramiento como Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (2000), la concesión del Premi de les Lletres de la Generalitat Valenciana (1989) o el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Politécnica de Valencia (1990), cuya *Laudatio* corrió a cargo del profesor Juan Ángel Blasco Carrascosa, haciendo justicia y prestando reconocimiento a su esforzada trayectoria personal, en el marco de la cultura artística contemporánea, no sólo en el horizonte nacional y valenciano, sino asimismo en el internacional, a través de su especial vinculación con la

cultura italiana (Blasco Carrascosa, 1990)

Buen ejemplo de ello son los galardones obtenidos en dicho contexto internacional: alguno de ellos logrado siendo aún relativamente joven, bajo la tutela y el respaldo de su maestro G. Carlo Argan, como el “Premio Internacional de la Crítica” concedido en la XXIX Bienal de Venecia (1959) (Torrent, 1997), la “Medalla especial de la Academia del 500” en Roma (1962), ratificado asimismo su prestigio con la “Medalla de Oro de la Presidencia del Consejo de Ministros de Italia” (1965) o el “Premio Pi Suñer”, otorgado por el Instituto de Estudios Norteamericanos (Barcelona, 1959). Amén de su actividad de investigación artística y museográfica, como testifica su presencia en Patronatos de Museos (Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Musée du Petit Palais de Lausanne, Museu d’Art Contemporani d’Elx, Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés), su inclusión en Comités científicos de revistas y también en Consejos asesores de Enciclopedias y ediciones especiales, así como en Asociaciones Internacionales de escritores y Críticos.

Los dos homenajes colectivos y especializados, ofrecidos a la figura de Aguilera Cerni, el primero desde el IVAM, los días 17-18 de octubre del 2005, junto al habido, años más tarde en el MuVIM, 12-13 de mayo 2006, organizado por la A.V.C.A., bajo el título “Arte y política. De Aguilera Cerni a nuestros días”, estructurados ambos en conferencias y mesas redondas, en las que participaron diversos críticos, historiadores y artistas, pasan por mi mente como los más explícitos reconocimientos académicos, habidos, *post mortem*, a su persona y labor. También A.I.C.A. haría lo propio en París, de la mano de la investigadora Paula Barreiro. Pero lamentablemente ninguno de tales homenajes ha conseguido editarse, como si un forzado destino de aciago silencio pesara sobre su alargada historia personal. Algo que, sin duda, debería remediarse lo antes posible.

Es un hecho, pues, que la figura de Vicente Aguilera Cerni

supuso para la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (A.V.C.A.), primero la palanca definitiva de su lanzamiento social y después el mejor respaldo también para su ratificación en continuidad y para su memoria institucional. Buena prueba de ello fue que, como un imán, aquella joven asociación pronto triplicó su nomina de miembros. Ya a principios de los noventa, en nuestra actividad, sumábamos un total de 50 socios, de los cuales, es cierto, como asignatura pendiente, únicamente 8 eran mujeres, mientras que, en ese cómputo global, 22 estábamos vinculados directamente al mundo universitario de la docencia e investigación, lo cual es altamente significativo del alcance de esa estrecha conexión e intercambio entre A.V.C.A. y universidad. (Las estadísticas, felizmente, han variado en la actualidad, normalizándose las cuestiones de género: 50 mujeres se hallan hoy inscritas en la asociación, en una nómina total de 90 socios).

Respecto a la distribución geográfica de la A.V.C.A., dentro de la autonomía valenciana, la parte fundamental se circunscribía, entonces, al total predominio de Valencia (concretamente 36 miembros domiciliados en la metrópoli y/o provincia), frente a sólo 8 personas que estaban adscritas a Alicante y su entorno geográfico u otras 6 se que se repartían entre Castellón y determinadas ciudades de la Plana. En la actualidad el predominio metropolitano sigue siendo total, presentando, de hecho, un cierto refuerzo de los núcleos específicos de Alicante y Castellón.

Personalmente me sentí, de inmediato, –en cuanto joven director del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València-Estudi General (1983)– fuertemente involucrado y corresponsable del proyecto A.V.C.A., en el sentido de que entendí, de forma operativa, que evidentemente muchos de los socios ya colaborábamos en determinados medios de comunicación y era también desde allí como deberíamos ejercitar nuestras tareas educativas, promocionales y de respaldo de las manifestaciones

artísticas coetáneas valencianas. Pero asimismo tuve claro que el marco universitario tenía mucho que *hacer* y otro tanto que *decir* en esta coyuntura, que se nos abría pujante entorno a la crítica de arte. Y no me equivocaba, por cierto. Hoy, por ejemplo, 35 de los críticos de arte asociados en A.V.C.A. tiene el título de doctor[\[6\]](#).

De ahí que paulatinamente fueran tanto el Departamento de Estética y Teoría del Arte (primero) como el “Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo” de la Universitat de València-Estudi General (creado por mí en 1983, con el respaldo del Rectorado, y todavía en activo)[\[7\]](#) los polos de atracción de múltiples actividades e incluso se convirtieran, muy pronto, en la sede efectiva y el domicilio oficial de la A.V.C.A., como sigue sucediendo incluso en la actualidad, desde donde se promueven encuentros y seminarios abiertos al público, se publican libros y organizan exposiciones. Me responsabilicé asimismo de la revista *Reüll. Informació de Cultura Artística* (1983-1986), que alcanzó 11 números, banco de pruebas para muchos de los jóvenes críticos de la asociación, que entonces iniciaban su meritaje literario y puse en marcha la colección universitaria de libros especializados “Estética & Crítica”, de larga trayectoria bibliográfica y sólida salud, al menos hasta nuestras fechas, es decir en pleno centro de la presente y agostadora crisis que nos rodea. Del Centro de Documentación se derivaría, más tarde, ya hacia el final de los noventa, una importante iniciativa: la creación del *Repertorio Bibliográfico de Artistas Valencianos Contemporáneos*, financiado conjuntamente, como proyecto de investigación, *on line*, por Bancaja, por el Aula de Arte de la Institució Alfons el Magnànim, a través de un convenio con la Universitat, coordinado por mí, que sigue vivo en su mantenimiento.

También convendría recordar, al hilo de esta revisión, otras publicaciones periódicas que aparecieron desde aquellos períodos hasta hoy, tales como *Tendencias en las Artes* y el

Diseño, orientada por Rafael Prats (ya en 1993-1996, con 18 números publicados) o *Marina d'Art* (1989-1992, con 7 salidas), fruto de un proyecto comarcal y colectivo. Realmente la prestigiosa revista *Kalías* (editada entre 1989-2002, con 26 números) dependió del IVAM, en concreto de la mano del Prof. José Francisco Yvars; mientras la publicación *El Temps d'Art* (2002-2008, con 35 salidas) cierra ya, junto con la revista *Mono* (2002-2007, con 8 números) y *Papel Elefante* (2003-2007, con cinco salidas) esta vertiente editora, de carácter periódico tan fundamental y relevante para la acción de la crítica de arte y la creación gráfica y de diseño.

Paralelamente, A.V.C.A. –en su conexión con la vida universitaria– ha convocado intermitentemente nueve destacados congresos, abiertos a la sociedad, durante este periodo de treinta años, con un trienio aproximadamente de promedio. A través de todos ellos se ha ido reflexionado sobre temas relevantes. Los títulos son todo un índice de tales investigaciones colectivas, que se han acelerado con el tiempo: “En el umbral de los 90: reflexiones sobre la crítica de arte” (10-11 noviembre 1989) (De la Calle, coord., 1990); “El arte valenciano de los años ochenta” (8-9 noviembre 1991) (AA. VV., 1993); “Hecho artístico y medios de comunicación” (25-26 abril 1996) (AA. VV., 1999); “Arte y funcionalidad” (10-11 noviembre 2000) (AA. VV., 2002); “Arte, naturaleza y paisaje” (21-22 febrero 2003); “Arte y política” (12-13 mayo 2006). En el último periodo, la firma de un convenio entre A.V.C.A. y el Instituto Universitario de Creatividad de la Universitat de València-Estudi General –que coordino– ha posibilitado un mayor ritmo en esta tendencia investigadora, como testimonian la serie de encuentros convocados gracias a las sinergias puestas en marcha por ambas instituciones, pero siempre con un claro marchamo universitario: Jornadas “Arte contemporáneo y público. ¿Una relación imposible?” (5-6 noviembre 2009) (AA. VV., *Arte contemporáneo y público...*, 2010); “La imagen mundializada. ¿Una iconicidad global?” (11-12 noviembre 2010) (AA. VV., 2011); “Hacer y dejar hacer.

Políticas culturales y mediación pública en las artes visuales” (3-4 noviembre 2011). Todo un testimonio del activo rendimiento que ha ido consolidando la asociación. Incluso Valencia fue sede compartida con Barcelona del destacado LXI Congreso A.I.C.A. “Concepto y realidad del arte y su economía” celebrado de forma itinerante entre el 7-13 de noviembre 2008 (Valencia, Barcelona y Sevilla).

También la actividad editora, sobre todo en lo que ha tenido que ver con el libro de investigación artística y/o estética, en el contexto valenciano, ha estado directamente vinculada a determinados miembros de A.V.C.A., a lo largo de este dilatado periodo. El mismo Aguilera dio buen ejemplo, en directa conexión con la actividad de su yerno Fernando Torres, dando a la luz toda una serie de libros suyos o coordinados por él. Otro tanto hicimos asimismo luego determinados nombres: David Pérez, Román de la Calle, García Cortés, J, Vicente Aliaga o Maite Beguiristáin, interviniendo en distintas editoriales y coordinando diversas colecciones. Dicho ejemplo cundió, pues, también en esta vertiente de difusión cultural[\[8\]](#).

Una especial aportación supuso y sigue suponiendo, por parte de A.V.C.A., la intensa y frecuente presencia de sus miembros en jurados de premios, concursos y convocatorias relacionadas con los dominios artísticos. De hecho, es difícil imaginar la historia de nuestro arte contemporáneo sin atender a este complejo fenómeno de promoción, respaldo y patrimonialización artística que, esencialmente desde dominios municipales, ha intervenido de forma sostenida en el fomento de la cultura y la creación artística. La normalización reglada de la presencia de los miembros de A.V.C.A. en estas actividades institucionales –redacción de criterios de participación, financiación, participación fija de sus representantes– fue uno de los objetivos de los primeros equipos de las respectivas Juntas y siguen siéndolo actualmente, en su puesta al día y consolidación.

Incluso se llegó a crear un Galardón entre los Premios

otorgados por la Diputación –dentro del conjunto de los llamados “Alfons Roig”–destinado al reconocimiento de los Municipios que se destacaban en la atención al arte contemporáneo. Galardón que desapareció en la reestructuración emprendida en la segunda parte de la década inicial de nuestro siglo. Fue, sin duda, un modo oportuno de fomentar esa dedicación, ejemplificada por determinados municipios, de respaldo y promoción en una vertiente cultural siempre difícil para los ayuntamientos. Es algo que ciertamente debería reponerse lo antes posible.

De hecho, en esta vertiente, hay que reconocer que nuestra Comunidad Valenciana ha sido pródiga en cantidad y calidad de tales iniciativas. Justo es, por ejemplo, citar premios, certámenes y bienales que han cumplido más de 25 años de sostenimiento en sus proyectos. Sólo a fuer de obligado merecimiento, aportaríamos la memoria efectiva de ayuntamientos como Alfafar, Meliana, Pego, Paterna, Sagunto, Mislata, Quart de Poblet, Manises, Albaida, Alcoi, Algemesí, Burriana o Játiva. En realidad, entre ayuntamientos y cajas de ahorros, han copado este sector, al margen ya, como es lógico, de entidades de mayor calado como: Premio Senyera (Valencia), Premio y becas Alfons Roig (Diputación de Valencia), Bienales Fundación Martínez Guerricabeitia (Universitat de València), Becas de Creación Artística Bancaja (Valencia), Premios Nacionales de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (financiación de Ámbito Cultural) o Becas CAM de Arte Contemporáneo (Alicante). Todo un panorama que, ya de por sí justifica una sostenida acción de promoción artística y que ha generado un amplio patrimonio de arte contemporáneo repartido por diversas instituciones y centros valencianos. Se trata de un fenómeno sociocultural que merecería un sólido estudio^[9].

En realidad, como era lógico, Aguilera Cerni había sido el primer Presidente de la Asociación, por aclamación, desde 1980 hasta 1987, momento en el que dejó la presidencia valenciana para pasar, por elección, a presidir la A.E.C.A. Agradecidos,

todos, le nombramos Presidente de Honor de la A.V.C.A. Fue entonces cuando recayó sobre mí, tras la pertinente campaña electoral y las votaciones, la presidencia de la Asociación Valenciana, durante dos mandatos (entre 1987-1991 y 1991-1995), mientras formaba también parte de la Junta Directiva de la A.E.C.A., proponiéndome como meta concreta la consolidación y expansión de nuestra asociación valenciana [\[10\]](#).

La creación de los Premios A.V.C.A. y sus convocatorias; la realización de los primeros Congresos de la asociación y la edición de sus actas; la ampliación del número de sus miembros y sobre todo su extensión comarcal por el resto de la comunidad; la consecución de la exención oficial del I.V.A.; la fijación de normas profesionales respecto a las minutas de trabajo; los convenios específicos entre A.V.C.A. y A.E.C.A. y también con A.I.C.A.; la edición de Directorios de la Asociación (1991, 1994); la implantación de acciones de colaboración con la universidad a través de seminarios monográficos y muestras de arte contemporáneo, así como los primeros convenios económicos con la Conselleria de Cultura de la Generalitat y con el IVAM de entonces, transformado en ilusionante foco de atención e interés.

Recordado todo ello ahora, constato que se trataba, por cierto, de tareas sugestivas –a veces nada fáciles–, pero claramente imprescindibles siempre, que se llevaron eficazmente a cabo, gracias al respaldo incondicional del grupo. Y así debieron reconocerlo los miembros de la asociación, cuando por unanimidad, en 1996, al dejar el cargo, me nombraron Presidente de Honor de la A.V.C.A., al igual que con Aguilera Cerni se había hecho una década antes.

Sin embargo, no faltaron tampoco –en el amplio periodo de tiempo de mi mandato– dificultades a la hora de articular la estructura funcional y organizativa que se deseaba aplicar entre las diferentes asociaciones autonómicas, que habían ido proliferando, y sus relaciones con la Asociación Nacional, sin

olvidar tampoco las respectivas conexiones con A.I.C.A. La idea *federal* siempre había surgido con fuerza –dándola por hecha– en el contexto valenciano (tal como figura en las informaciones recogidas de los Directorios publicados a lo largo de esas décadas de los ochenta y noventa), en paralelo con la efectiva opción también postulada en el ámbito catalán. Pensábamos (y seguimos pensando) que la fórmula de un régimen de federación –u otra propuesta paralela, como puede ser la constitución de una red de asociaciones– podría, conservando la autonomía, facilitar la proximidad y la connivencia directa entre las asociaciones, a la vez que incrementaría su mutuo conocimiento, posibilitando inmediatos intercambios y consolidando una fluida apreciación participativa con la estructura global, constituida simétricamente entre todas las asociaciones.

Las primeras sesiones de trabajo, para estudiar aquel inicial proyecto federativo, se convocaron en Valencia, escalonadamente entre los inicios y el ecuador de la década de los noventa, con la asistencia de todos los presidentes de las asociaciones autonómicas entonces existentes, junto con A.E.C.A., quedando muy patentes las hondas diferencias de concepción que existían entre todas ellas, respecto al sugerido plan de federación, y finalizando los encuentros convocados sin que se llegaran a pactar soluciones operativas al respecto. Sólo catalanes y valencianos estuvieron por la labor.

He de confesar que personalmente al dejar la presidencia de la A.V.C.A., en el año 1995, fui muy consciente de la asignatura que aún quedaba pendiente a mis espaldas, respecto a la posible consolidación de las relaciones interinstitucionales autonómicas, nacionales e internacionales. Me hubiera gustado, por cierto, dejar cortado entonces ese nudo gordiano, pero no me fue posible hacerlo en aquellas circunstancias, a pesar de que siendo entonces Vicente Aguilera el Presidente de la A.E.C.A., durante una

parte del periodo de mi mandato paralelo en A.V.C.A., la ocasión había sido envidiable y única para llegar precisamente a un acuerdo pactado, entre el espíritu centralista de unos y las aspiraciones periféricas, por conseguir una federación autonómica, de otros.

Pero, en realidad, al propio Vicente Aguilera quizás le faltó entonces, extrañamente, cintura negociadora, rodeado, como estaba, por el contexto nacional y el ambiente unitario, que en esos momentos dominaba en la mayoría de asociaciones, para aproximarse decisivamente a la fórmula igualitaria, que también –me consta– a él le había atraído desde siempre. O es posible que, por mi parte, quizás no supiese tampoco –yo mismo lo reconozco– seducirle o presionarle lo suficiente, para que optara por esa solución federalista. Y la oportunidad pasó, sin más, quizás para no volver; ya que si entonces el momento “era aún pronto para tal experiencia”, hoy, de querer intentarlo, de nuevo, “ya sería claramente tardía la propuesta de federación”. Y es que la historia mantiene sus propios ritmos. Por eso una efectiva renovación de A.E.C.A., que considero imprescindible a día de hoy, quizás debiera pasar por la creación consensuada de una “Red de Asociaciones de Crítica de Arte”, con la consabida reforma de los estatutos. Con ello se aseguraría una mayor autonomía de cada asociación y se haría posible el establecimiento de sinergias y de colaboraciones entre los miembros de la red asociativa, así como también las conexiones con A.I.C.A. se normalizarían sectorialmente, por adición, a través de la autorregulación de dicha red.

El asunto es que en las siguientes presidencias de A.V.C.A. –ocupadas respectivamente, desde la segunda mitad de la década de los noventa, hasta la actualidad, por cuatro especialistas más: profesor Juan Ángel Blasco Carrascosa (1995-1999)[\[11\]](#), profesora María Teresa Beguiristáin Alcorta (1999-2005)[\[12\]](#), el gestor cultural Antonio Calderón Casado (2005-2009)[\[13\]](#) y por último el investigador, gestor cultural y abogado José

Luis Pérez Pont (2009-2012)[\[14\]](#)– el mismo caballo de batalla administrativo, inevitablemente politizado en determinados extremos, ha ido aflorando con fuerza, de forma intermitente, según los casos, facilitando o dificultando el tratamiento, estudio y resolución de los temas de la revisión de la estructura organizativa común de las asociaciones, que comenzaba a hacer aguas.

Hasta tal extremo –en nuestro caso– ha sido así que, en el mandato presidencial actual, caracterizado por evidentes compromisos profesionales y de sólidas reivindicaciones sociopolíticas y culturales[\[15\]](#), se ha propiciado, desde la Junta Directiva autonómica valenciana, la escisión de A.V.C.A. del disfuncional entramado organizativo nacional, que encarna A.E.C.A., ejercitándose, en consecuencia, paralelamente su directa conexión con A.I.C.A., fórmula igual a la que ya A.C.C.A., en su respectiva situación, había aplicado previamente, hace algunos años (1990), al no funcionar la estrategia federativa, que históricamente se deseaba implantar, como salida arbitrada, desde hacía décadas, por nuestras asambleas.

Quizás se ha argumentado asimismo, para dar este paso– la necesidad de disponer de una mayor autonomía a la hora de establecer vínculos transversales, más que verticales, con toda una serie de asociaciones profesionales conectadas al arte y la cultura, paralelas y próximas, buscando mayores respaldos, más soltura de intervención en la conformación de redes de influencia, en una coyuntura que tantas revisiones y cambios exige en la construcción de políticas culturales, en el impulso de protocolos de ética profesional y de códigos de buenas prácticas. Así se ha hecho –además de firmar convenios de colaboración con las cinco universidades públicas valencianas– con entidades como “Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales” (C.C.C.A.V.), “Unión de Asociaciones de Artistas Visuales” (U.A.A.V.), “Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España” (A.D.A.C.E.),

“Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló” (A.V.V.A.C.), “Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de la Comunidad Valenciana” (A.G.A.C.C.V.), “Associació Catalana de Crítics d’Art” (A.C.C.A.), entre otras. Iniciándose de este modo una nueva etapa en la que se plantea profesionalmente A.V.C.A. como decidido agente social, autónomo, en el campo del arte y de la cultura.

No obstante pienso, por mi parte, que el viejo modelo de niveles jerárquicos de las asociaciones de críticos –que aún rige– ya no mantiene plenamente sus posibilidades y que, los cincuenta años de A.E.C.A., que ahora se conmemoran junto a los treinta transcurridos de A.V.C.A., podrían ser la mejor ocasión para refundarlos, proponiendo la revisión / sustitución de las estructuras ya existentes, abriendo nuevos caminos de redes de colaboración también con otras asociaciones paralelas posibles. Considero que es una buena apuesta y dejo el guante sobre la mesa, justamente en estos momentos de conmemoraciones, retos y revisiones históricas.

Treinta años de A.V.C.A., pues, vinculados a A.E.C.A., matizados por su respectiva cadencia itinerante, a veces mortecina y ensimismada, se rememoran ahora, en unos momentos en que las exigencias colectivas se han incrementado decididamente; cuando los diálogos entre cultura y política se han vuelto mucho más complejos y se han radicalizado entre nosotros, como nunca antes había sucedido desde la democracia; cuando la necesidad de nuevas revisiones en los códigos de comportamiento público y la puesta a punto de normativas de buenas formas son proclamadas como objetivos irrenunciables, por doquier; cuando la crisis económica ha invadido y condicionado los diferentes dominios de nuestra existencia y, dado el caso, sentimos la oportunidad fundamentada –como ocasión histórica única– de revisar / transformar las bases de la mayoría de sistemas organizativos establecidos con anterioridad. Entre ellos también las referentes al “sistema del arte”. Justo en tal candente tesitura, comprometida y

arriesgada, pero abierta en posibilidades, nos encontramos.

Por eso no está –no ha estado– fuera de lugar que, en estas reflexiones globales, hayamos mirado hacia atrás, sin ira y con afán de reconocer nuestros débitos con nuestras historias y nuestro pasado común, con el fin de apuntalar un futuro que necesariamente deberá ser cualitativa y cuantitativamente distinto a las fórmulas vigentes en nuestro ayer. Un momento de honda crisis generalizada implica momentos de reflexión, de reajustes y de cambio en cualesquiera dominios. También en el ejercicio y las expectativas propias de la crítica. Las diferentes instancias deben revitalizarse y someterse a las nuevas exigencias.

Bien es cierto que en estas tres décadas –y estaremos de acuerdo con ello– las perspectivas de la actividad de la crítica de arte han variado fuertemente en nuestra sociedad globalizada. La historia también ha matizado sus funciones y objetivos, a un buen ritmo. La verdad, por mi parte, es que siempre había aspirado a perfilar, en mis estudios, la figura del crítico como *autor*, aunque sin olvidar tampoco jamás –sobre todo en la actualidad– su alargada sombra como *gestor*. En el primer caso, la reflexión, investigación y análisis eran sus funciones básicas, junto a la educación (la crítica como *paideia*); en el segundo, quizás es hoy el trabajo organizativo el que guía sus orientaciones como un nuevo mediador, como agente cultural implicado. ¿No está derivando intensa y abiertamente la actividad del crítico hacia las dimensiones gestora, técnica y mercantilizada, a la par que se menguan, a ojos vista, las vertientes reflexivas y de investigación, autónomas e independientes del propio hacer?

Sería importante constatar el número de personas vinculadas a nuestras asociaciones que desempeñan funciones institucionales y cargos de confianza, ya sea asumiendo nombramientos públicos en el marco de la cultura o ejerciendo tareas profesionales en empresas o asociaciones privadas o alternativamente actuando de *freelances*, bien sea en el campo de la docencia, de la

investigación y la edición, en los talleres educativos y en la difusión, en la gestión o en las diferentes ramas de la administración en general. Por ejemplo, en A.V.C.A. el 36 por ciento de los miembros actuales están vinculados a la docencia. En la mayoría de tales casos se trata de profesorado universitario, aunque no faltan los de enseñanzas medias. En realidad, la relación crítica de arte / educación siempre ha sido muy porosa y flexible. Sin embargo, por otro lado ha menguado intensamente, al menos entre nosotros, la conexión entre periodismo y crítica de arte, que ya no cuenta, de hecho, ni con un diez por ciento de los miembros asociados. Son todos estos datos y referencias, fácilmente constatables y sumamente elocuentes, los que acaban por perfilar e incidir de forma abierta en la dispar caracterización de nuestras asociaciones.

Por otra parte, si hubiese que hablar, listado en mano, de una aconsejable –¿o necesaria?– profesionalización de la crítica o que rechazar planteamientos e intervenciones abiertamente intrusistas en nuestros marcos de intervención ¿a que nos estaríamos refiriendo exactamente? ¿Seguimos estableciendo, acaso, opciones hermenéuticas y formulando juicios frente a las obras, como tareas básicas nuestras? ¿Continuamos definiendo “poéticas” –es decir puntualizando conceptos de arte, programas de intervención e ideales activos– en relación a la acción creativa de los artistas, como funciones relevantes e imprescindibles a nuestro cargo? ¿Apelamos con igual insistencia, fenomenológicamente, frente a las obras, a favor de destacar las conexiones existentes entre el objeto artístico (en sí mismo) y el objeto estético (directamente vinculado a la experiencia estética correspondiente)? ¿Seríamos capaces de apelar –sin extrañarnos– a la experiencia crítica sin atravesar y vivir las experiencias estéticas previas, que a ellas nos conducen?

El atractivo y la llamada que se apuntan en el horizonte quizás sean las de la pura gestión, que se orienta

directamente a la producción y al mercado, tras lo cual se merma evidentemente el ritmo reflexivo y crítico exigible en su preparación. *Autor y gestor*, opino que pueden ser las dos caras ideales de una sólida experiencia crítica. Aguilera Cerni, en su praxis personal, apostaba por ello siempre decididamente. Pero la clave está en preguntarnos si entendemos lo mismo –ayer y hoy– por *autoría* y por *gestión*, cuando nos convertimos en comisarios expositivos, directores de museos, paralelamente, a críticos de arte, al socaire de las políticas culturales que vehiculan y posibilitan nuestras intervenciones. ¿No merece la pena pararse a pensar –hoy– en las complejas relaciones que se establecen entre cultura y política cultural? Las posibles respuestas que se apunten afectarán directamente al estatuto de la crítica de arte, siempre en vías de perpetua revisión.

Quizás no faltan quienes se han concentrando unilateralmente en esa tarea de autores / gestores especializados, como ejercicio empresarial de poder delegado, constituyendo eficaces equipos de intervención directa (escribidores sistemáticos e industriales / tecnológicos de textos de catálogos en serie o ejecutores en red y en equipo de ofrecimientos de muestras seriadas, por catálogo) olvidando la vertiente eficiente, de orientación reflexiva, de propuestas *ad hoc*, de influencia educadora y atención interdisciplinar que corre entre arte y vida, sin dejar de aprovechar aconsejables sinergias o itinerancias, cada vez más recomendables en la crítica coyuntura actual.

Pensemos que, a menudo, en las actividades humanas, en los procesos de actuación que integran nuestra existencia, podemos encontrar –y encontramos– *resultados artísticos estrechamente vinculados a actividades no artísticas*. Aguilera Cerni hablaba muy a menudo de “El arte además”, que fue, ni más ni menos, un conocido trabajo suyo inicial, conteniendo fuertes decantamientos ideológicos y compromisos políticos evidentes, tras Argan. Justamente ese “además” que acompaña al arte no

puede sernos ahora ajeno. También, en tal sentido, John Dewey (1859-1952) se refería, en su fundamental obra *El arte como experiencia*, al hecho de que “el arte es siempre y necesariamente mucho más que arte” (Dewey, 1949; De la Calle, 2001).

Por eso quisiera, para ir finalizando estas reflexiones, traer a colación, si se me permite –rememorando algunas sugerencias de Vicente Aguilera, apuntadas en aquella ya histórica serie de miradas cruzadas, que se resumían en “El arte además”–, dos ideas estrechamente unidas, ya que si por un lado hemos apelado, hace unos instantes, a “los resultados artísticos de actividades no artísticas”, antropológicamente relevantes para la vida, también deberemos estar alerta para detectar, como segunda idea, *la existencia de funciones no artísticas ejercitadas pertinentemente desde el propio arte*.

Tal dualidad de planteamientos nos interesa y afecta por igual –en cuanto críticos– como autores y como gestores, en nuestras particulares relaciones con el dominio del hecho artístico. Recuerdo bien, cuántas veces discutíamos Vicente Aguilera Cerni y yo mismo, desde la praxis de la crítica, en torno a estas facetas, que son tan evidentes como sutiles. Precisamente “El arte además” (*Índice de las Artes y las Letras* nº 122-129, febrero-septiembre, Madrid, 1959, en Aguilera Cerni, 1987: Tomo 2, 15-41) apuntaba, sin duda, hacia los diálogos del arte con las otras actividades humanas y sus mutuos compromisos. Lo cual nos empujaba, de forma evidente, hacia las conexiones entre los dominios de la *aesthetica* y de la *ethica*; charnela convertida en elocuente caballo de batalla, por la que cruzamos reiteradamente, una y otra vez, en el transcurso vital de nuestro camino, como imperativo comprometido e irrenunciable, igual hoy –o más incluso, en este difícil encuentro entre política y cultura– que ayer.

Quisiera incidir, un poco más,– para poner el punto final a este recuerdo y homenaje a mi amigo y maestro Vicente Aguilera Cerni– en estas apuntadas cuestiones. Realmente, me interesa

subrayar el hecho de que, dentro de las funciones globales del arte, estarían lógicamente las funciones estrictamente artísticas, pero también se hallarían “determinadas funciones, en propiedad, no artísticas”, desarrolladas por / desde el arte, pero que difícilmente yo calificaría, sin más de extraartísticas, sin entrar, como he dicho, en evidentes riesgos reductivos.

En tal sentido, diríase que, (a) por un lado, podrían existir claramente relaciones entre arte y política (De la Calle, 2011: 9-18), en las que afluyeran como peligrosos resultados o bien la politización del arte o bien la estetización de la política –como tantas veces constatamos en la actualidad–, pero (b) por otro lado, en cualquier caso, a mi modo de ver, nunca faltarán tampoco entre las posibles funciones no artísticas del arte, ni el nudo político o la raíz de compromiso, que no son reductibles, sin más, ni pueden entenderse ya como la mera politización del arte, toda vez que aquel nudo y aquella raíz le son consustanciales al propio quehacer artístico, desde dentro y no como algo meramente sobrevenido.

Aportemos ejemplos de la vida cotidiana: leemos una novela, vemos una película, contemplamos un cuadro... Y afloran de esa concreta actividad nuestra –digamos que como contenidos propios de la experiencia, como registros vitales sin los cuáles no se entenderían tales obras– toda una serie de elementos (ligados a la vida misma), pongamos que religiosos, filosóficos o políticos. Pues bien, todos ellos no serían –entiendo– elementos, contenidos, ni recursos calificables de extraartísticos, ya que son, derivan, provienen e implican también funciones propias e irrenunciables del arte, aunque sean y se entiendan como no artísticas, pero se hallan en el seno mismo de la acción artística. No son, pues, sobrevenidas: nacieron con él (con la génesis de la obra) y a él –y a ella– pertenecen. Lo cual considero que es muy distinto a entrar a referirnos indiscriminadamente a la politización del arte,

cuando y donde éste se reduce e instrumentaliza ante el peso y junto a la presencia impuesta de valores políticos externos, a los cuales se somete y a los que quizás, a su vez, estetiza y hace más fácilmente asimilables.

Insisto, pues. Quisiera dejar claro, como cuando discutíamos Aguilera y yo, para terminar, antes o después, en mutuo acuerdo, que una cosa son estas dos observaciones ya apuntadas (“la acción artística o estética de lo no artístico” y “el desarrollo de efectos no artísticos en el ejercicio del propio arte”) y otra cosa es hablar de moralización, de utilización política o de instrumentalización religiosa del quehacer artístico, o –a la inversa– hablar de esteticismo como proyección e implantación sistemática de los valores artísticos sobre todos los demás valores circundantes de la vida (morales, religiosos o sociales).

Pero incluso, estas categorías explicativas a las que estamos recurriendo, no son nunca ajenas a la historia, a nuestra historia terminológica y conceptual. Voy a poner otro ejemplo más, como vía de aclaración de este rápido apunte formulado. Si me refiero a la versión clásica del “esteticismo” es claro que estoy apuntando a la drástica reducción de todos los demás valores copresentes (a la acción de supeditación) al valor artístico. Tal es su escueta y resumida concepción, enfatizando una intensa y sistemática acción y efectos marcadamente reductivos. Sin embargo, si hablo de la actual “estética difusa”, que se halla implicada directamente en la versión actual del esteticismo, expandida y generalizada por doquier, éste mantiene, ni más ni menos, una orientación y signo contrarios a los anteriores: ahora son los valores artísticos los que se someten, transforman y edulcoran (adornan) los valores ajenos y diferentes, al estetizar la política, la moral o la religión, en esta sociedad del espectáculo que desmedidamente nos caracteriza e invade. Es ella la que necesita disponer de la guinda estética / artística para coronarse, camuflarse adecuadamente, sometiendo

el arte a esta tarea subsidiaria y decorativa, utilizable y desbravada, pero ineludible en sus versátiles objetivos implicados en las estrategias políticas. Los grandes eventos son el mejor ejemplo de lo dicho. Y los tenemos al alcance de la mano, sin ningún esfuerzo más.

Deseo recordar, por último, como coyuntural estrambote de mi intervención, aquella pregunta retórica –en el sentido de estructuralmente abierta, destinada a la agitación y zarandeos conceptuales– que, más de una vez, Vicente Aguilera reutilizaba, en la estela ideológica de “El arte además”: “¿Quién –hoy– se repliega ante quién? ¿Quién se extrapola, ejercita y proyecta –en la actualidad– sobre quién? ¿Quién, realmente, utiliza y domina a quién? ¿El arte o la política?”

¿Acaso podemos generalizar? ¿O convendría entrar estratégicamente, más bien, en una cuidada operación crítica de narratividad y/o de análisis de casos, como reflexionando, reconstruyendo y contextualizando *historias de vida*, que es la base efectiva donde se repliega y ejercita la memoria concreta de nuestras existencias. Debemos mirar intensamente a nuestro alrededor, penetrando en nuestro bagaje identitario, si aún lo conservamos, con cierta solvencia, en el escenario global presente.

Historias de vida, como la que aquí hemos querido esbozar someramente: la del amigo, escritor, crítico, historiador y político Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), que siempre aspiró a moverse –comedida pero eficazmente– entre el hacer y el dejar hacer, entre el hablar y el dejar hablar, entre el pensar y el fomentar la reflexión, actitudes que implican directamente asimismo el mutuo ejercicio del interés, del respeto y de la escucha sensibilizada.

[1].- En marzo de 1959, para que colaborara con algún artículo en la

revista *Arte Vivo*, propiciada desde el Grupo Parpalló, como es bien sabido, Vicente Aguilera escribe una carta a G. C. Argan, a quien levemente ya conocía. Ese contacto directo sería básico en tal relación mutua, pues en ese mismo año Aguilera Cerni, bajo la tutela de Argan, es galardonado y reconocido como crítico relevante en el panorama internacional del momento, en la Bienal de Venecia. Todo iba a cambiar para Aguilera, a nivel externo y también interno, desde entonces. La amistad con Argan le transmite un poso de compromiso social, a través de su ideología artística. Leerá con avidez todos sus textos y será su divulgador en España. Años más tarde su yerno Fernando Torres traducirá al castellano los dos volúmenes de su conocido *Arte Moderno*.

[2].- Mónica Núñez Laisea estudia ampliamente las relaciones entre Vicente Aguilera y G. C. Argan entre las páginas 39-54 de su trabajo de investigación inédito: *XXV Años de Paz / Ventennale della Resistenza: rentabilidad y descrédito de la política artística española en Italia*, Madrid: UCM. CSIC., 2002 (Información tomada de Barreiro, 2006: 69, nota 188)

[3].- Otras dos obras a menudo citadas por Aguilera de G. C. Argan eran Argan, 1957, 1966.

[4].- En las referencias finales se citan una serie de trabajos de la investigadora Paula Barreiro, especializada en estas opciones “normativas”, con particular atención a las aportaciones de Aguilera Cerni.

[5].- La Asociación Española de Críticos de Arte (A.E.C.A.) se funda en Madrid el 8 de abril de 1968. Tuvo como Presidente inicial a José Camón Aznar. Tras él, otras ocho personas han presidido, hasta hoy, la Asociación: Antonio Bonet Correa, Enrique Azcoaga, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Vicente Aguilera Cerni, Ángel Azpeitia Burgos, Carlos Pérez Reyes, Rosa Martínez de Lahidalga y Fernando Alvira.

[6].- Especial mención merece el esfuerzo que miembros de A.V.C.A., siendo además profesores universitarios, bien del Departamento de Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Filosofía de la

Universitat de València-Estudi General y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (no así de las otras universidades públicas de la Comunidad Valenciana de Alicante o Castellón, a excepción de la Universidad de Miguel Hernández, refiriéndonos a la Facultad de Bellas Artes de Altea) han desempeñado en esta concreta vertiente de dirección de tesis doctorales referidas al estudio de las artes plásticas y visuales, muchas de ellas centradas en la historia de nuestro panorama artístico contemporáneo. Por citar sólo algunos nombres altamente representativos de este tesón, haremos referencia a Juan Ángel Blasco, David Pérez, Marina Pastor, Maite Beguiristáin, Carmen Senabre, Pascual Patuel y a mí mismo, que he dirigido más de ochenta tesis doctorales, sobre todo de temas filosóficos (estéticos), musicales, de artes plásticas y museológicos. Sin duda, nuestro asentamiento temprano en el ejercicio de la crítica y en el contacto directo con el arte contemporáneo y sus problemas, mucho han tenido que ver en esta abierta inclinación investigadora, convertida a menudo en tan contagiosa como compartida.

[7].- El Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo surge del “Colectivo de Estudios de Comunicación Artística” que se conforma a principios de los ochenta por un grupo de profesores de Estética, a la vez críticos de arte adscritos a A.V.C.A. todos ellos, de la Facultad de Filosofía de la Universitat de València. Colaboran en la colección de libros “Aesthetica” de la Editorial Fernando Torres y en la de “Arte & Filosofía” de Nau Llibres; también toman parte en la *Revista Reüll*. Y colaboran en la puesta en marcha del Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo que posteriormente se adscribe al Instituto de Creatividad. Entre sus aportaciones estará el *Repertorio Bibliográfico de Artistas Valencianos Contemporáneos*. En la actualidad, el C.D.A.V.C. es un foco de actividades y convenios, conectado a A.V.C.A. Las figuras de Ricard Silvestre y de Florentina Sánchez son fundamentales para el desarrollo de sus objetivos.

[8].- Citaremos algunos ejemplos un tanto emblemáticos, en este sentido: La labor de edición de David Pérez se distiende entre la dirección inicial de la colección “Arte, estética y pensamiento”, respaldada desde la Conselleria de Cultura de la Generalitat, ya hacia

finales de la década de los 90, para desembocar en la coordinación de la colección “Correspondencias” (2007-2011) posibilitada gracias a la colaboración ejemplar entre la editorial Pre-Textos y la Universidad Politécnica, pasando por una serie de colecciones de libros y grabaciones, también por él dirigidos, dependientes de la Facultad de Bellas Artes, por ejemplo “La voz en la mirada. Diálogos con el Arte” (Edición de DVDs). También mi entrega a tal labor editorial, como persistente *llettraferit*, dirían mis paisanos, me ha llevado a colaborar con distintas editoriales, dirigiendo algunas colecciones de libros, tales como: colección “Aesthetica” en la editorial Fernando Torres (Valencia, década de los 80); colección “Arte y Filosofía” en Nau Llibres (Valencia, entre los 80 y 90); colección “Estètica & Crítica” Servei de Publicacions Universitat de València (entre los años 90 y 2012); colecciones “Fonaments”, “Formes Plàstiques”, “Itineraris” y “Compendium Musicae” en el Aula de las Artes de la Institució Alfons el Magnànim (Valencia, entre 1998-2010); colecciones “Biblioteca”, “Quaderns” y “Serie Minor” en la dirección del MuVIM (Valencia, 2004-2010); colección “Investigació & Documents” en la Real Academia de Bellas Artes (2004-2012); y colección “Creativitat & Recerca” en la dirección del Instituto de Creativitat de la Universitat de València. Sin duda, nuestra directa conexión con el arte contemporáneo, la crítica y la docencia de Estética ha motivado tal rendimiento de inquietudes difusoras.

[\[9\]](#).- Algunas investigaciones y aportes colectivos de edición, en tal sentido, sí que se han producido, centrados en la celebración de determinados proyectos (Sirvan de ejemplo: De la Calle, coord., 1998; 2002; y AA. VV., 2001, 2005, 2008)

[\[10\]](#).- En la Junta Directiva de A.V.C.A. (1987-1991) intenté que estuvieran simétricamente representados los miembros de Castellón, Alicante y Valencia. Vicenta Pastor Ibáñez y Ramón Rodríguez Culebras fueron los Vicepresidentes. Juan Ángel Blasco el Secretario general. Y los vocales constituían un grupo fuerte y representativo del momento: María Teresa Beguiristáin, Manuel García, Rafael Prats, Pablo Ramírez, Juan Manuel Sanchis y Josep Lluís Seguí. En la Junta Directiva siguiente (1991-1995) varié parte del equipo, aligerándolo. Como

Vicepresidentes conté con María Teresa Beguiristáin Alcorta y con Juan Ángel Blasco Carrascosa, que serían precisamente los dos presidentes siguientes. Sin duda, algún acierto nos guiaba. La Secretaria fue Marina Pastor Aguilar y los Vocales fueron José Villaescusa, Rafael Prats y Manuel Sanchis. En ambos equipos la figura del Administrador fue desempeñada y mantenida por Manuel Muñoz Ibáñez.

[\[11\]](#).- La Junta Directiva siguiente estuvo constituida por J. A. Blasco Carrascosa como Presidente y por Manuel Muñoz y David Pérez como Vicepresidentes, por Felisa Martínez como Secretaria; siendo los Vocales: Adrián Espí Valdés, M.Teresa Pastor Ibáñez, Manuel Sanchis y Rosalía Torrent. Por su parte, J. Vicente Villaescusa ejerció el papel de Tesorero-administrador.

[\[12\]](#).- Dos periodos de mandato: 1999 / 2002 y 2022 / 2005. Junto con la Presidenta colaboraron Pedro Valbuena como Secretario, Joan Beneyto como Tesorero. Vocales: Toni Calderón, Juana María Balsalobre y Rián Lozano.

[\[13\]](#).- El equipo estuvo conformado por el Presidente Toni Calderón, Armando Pilatos como Vicepresidente, Rián Lozano como Secretaria y Joan Beneyto como Tesorero. Vocales fueron: Pepe Doñate e Isabel Rubio.

[\[14\]](#).- La actual Junta Directiva, presidida por José Luis Pérez Pont, cuenta con Ricard Silvestre como Vicepresidente, siendo Secretario General Álvaro de los Ángeles. Su Tesorera es María Teresa Ibáñez y sus vocales son: David Arlandis, J. Luis Clemente, Ricardo Forriols, Javier Marroquí, Marina Pastor, David Pérez, Isabel Tejeda, Rosalía Torrent y Rosa Ulpiano.

[\[15\]](#).- Buenos ejemplos de lo dicho pueden ser el decidido respaldo prestado por A.V.C.A. a la reacción frente a la censura ejercitada en el llamado “Caso Caturla” contra el MuVIM y la dimisión de su director (marzo 2010); la reacción de la asociación frente al cierre de la Sala Parpalló (2011) o la sólida defensa del IVAM frente a su situación de los últimos años (2011). Situaciones nada fáciles, que demuestran la importante actitud de abierto compromiso socio-cultural de A.V.C.A.,

que se ha convertido en postura habitual, frente a otras coyunturas de silencio (De la Calle, *Cultura de la cotidianidad...*, 2010).

Lo humorístico no quita lo Cabal

Estos días, del 23 de junio al 1 de julio, se puede visitar en Caspe la muestra de Guillermo Cabal “Concepto y cotidianidad”. El lugar elegido es, una vez más, su propio estudio en la localidad y penetrar en él desde un primer momento va dando pistas de lo que el visitante se va a ir encontrando por la muestra. Porque es cierto: se trata de un juego de pistas donde una pieza nos lleva a otra, el objeto a su representación y ésta al texto.

Hablar del trabajo de Guillermo Cabal de entrada podría llevarnos al tópico de un pintor que re-presenta patrimonio industrial: la decadencia de la industria hecha poesía con pincelada melancólica como melancólico podría parecer de entrada el propio Guillermo. Habitualmente los colores de Guillermo siempre rondan esa pena por un pasado perdido, por lo general vacío de seres con un hálito de vida.

Su oficio como dibujante y geómetra es obvio: técnica no le falta. Es inevitable y recurrente pensar en Eduardo Laborda en cuanto a la temática de ciertos momentos de su producción: por supuesto existen diferencias: Guillermo me parece de pincelada un poco más dura: su enfoque un poco más ensimismado en sí mismo. Quien hubiese contemplado sus pinturas fuera de su contexto habría dicho que es un pintor abatido, incluso triste. Pero analizando el conjunto en su estudio las obras se tornan letras y la exhibición un mensaje con sentido para indicarnos todo lo contrario.

La cronología de lo que ahí veremos es dispar y no todo es nuevo, pero sí se aprecian nuevos indicios de vitalidad, quizá menos conocidos en la obra de Cabal, que por momentos roza lo cabalístico, haciendo un juego de palabras.

Ahora hay texto que se integra en la misma superficie del lienzo. Colores vivos que en otros tiempos se nos habrían antojado discordantes y *kitch*. Textos expuestos junto a las pinturas. Extraños objetos encontrados, fabricados y presentados por el mismo autor que en ocasiones aparecen representados en las obras. Lupas colgadas junto al cuadro, por aquello de “mirar con lupa”, declaraciones de desamor de un engendro de madera que atiende por “Cuquita”. Teléfonos toscos que cuelgan de la nada, y lavadoras de sueños... Definitivamente creo que en esta obra son más reveladoras las relaciones invisibles entre los objetos que los objetos en sí, aun siendo importantes.

Sí, definitivamente Guillermo parece haberse desbordado y salido de sus cabales, pero no está loco. Personalmente me alegra ver ese lado ¿dionisiaco? del artista caspolino. No sólo hay pintura: también escultura, poesía en el sentido literal e incluso en el mismo espacio expositivo que ha mutado en una especie de máquina de la felicidad. No hay una pieza que indique algo por sí misma, aunque también. El conjunto, tan heterogéneo en lo formal y lo temático, en lo cronológico y en lo vital se integra en un único mensaje con humor, cariño y virtud, que eso sí, tiene muchas facetas.

Me satisface ver un “pinto-escultor” que se muestra mucho más despierto de lo que aparentaba. El lirismo sigue: no abandona sus temas, pero el barniz de añoranza con que lo percibíamos ha desaparecido, la rutina se ha roto y el autor ha perdido la timidez y la falsa modestia. Por fin se muestra tal como es y hace virtud y gala de una nueva creatividad que algunos desconocíamos en él. Vivir el presente...Alas al viento.

Estudio Guillermo Cabal

Caspe 2012.

Exposición "Concepto y cotidianidad"

Del 23 de junio al 1 de julio

Del 10 al 19 de Agosto

Del 31 de Octubre al 4 de Noviembre

Horarios de visita

Laborables: 19 a 21h

Sábados, Domingos / festivos: 12 a 13,30 / 19 a 21 h

La Galería Galdeano (1967-1971)

Introducción

En 1957 se produjo una gran crisis del régimen franquista, que supuso un cambio de gobierno, saldado con la nueva incorporación de los miembros del Opus Dei a los puestos de la economía nacional. Fueron los responsables directos de la racionalización de la economía y posterior desarrollo económico de los sesenta. El Plan de Estabilización de 1959 trató de corregir las nefastas consecuencias de la autarquía y supuso una nueva era y una mayor apertura internacional. La sociedad española sufrió una gran transformación, gracias a la inmigración masiva y el turismo.

Por lo que afecta a la cultura artística, la década de los

sesenta "supuso el inicio de un proceso de modernización que culminaría veinte años después" (Lomba, 2002: 258). La iniciativa privada cobró mayor peso y a lo largo de la década se inauguraron algunas de las galerías de arte más significativas, como la galería Juana Mordó de Madrid. De estos años data también la primera casa de subastas que se instaló en España, Sala Durán, que coadyuvó al fortalecimiento del mercado artístico. A la vez, se consolida una nueva generación de críticos que defendían un lenguaje de vanguardia, como Aguilera Cerni, Ciriri Pellicer, Gómez Moreno o Santos Torroella.

En Aragón la presencia estatal se dejó sentir de forma esporádica a través de actuaciones específicas, como las del Museo de Zaragoza o las Diputaciones Provinciales. Aquí el papel promotor de las artes seguía siendo ejercido por algunas instituciones locales, que continuaban con la labor desarrollada en la década anterior. Como ejemplo, valga la convocatoria del "Premio San Jorge" otorgado anualmente desde 1969 la Diputación Provincial de Zaragoza.

El Ayuntamiento de Zaragoza puso en marcha las Bienales de Pintura y Escultura «Premio Zaragoza», que en 1962 venían a sustituir a los antiguos salones regionales. Otros ayuntamientos pusieron en marcha iniciativas como I Exposición Nacional de Pintura Contemporánea celebrada en agosto de 1963 en Jaca con motivo de los Cursos de Verano, o el Museo al Aire Libre implantado en Hecho en 1967 (Lomba, 2002: 261).

Las entidades bancarias continuaban con el patrocinio del arte. La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, inauguró en 1967 la sala Bayeu, en 1969 el Centro Cultural «Genaro Poza» en Huesca y la Sala Gambrinus en Zaragoza. La Caja de Ahorros de la Inmaculada abrió la sala Luzán (1962) y la Barbasán.

La crítica, por su parte, iba cobrando mayor vigor, destacando las figuras de Federico Torralba como teórico y Ángel Azpeitia Burgos como crítico del Heraldo de Aragón. En Huesca destacaban Félix Ferrer y S. Broto.

Pero hubo otros intentos de hacer cultura que partieron de la

iniciativa de grupos o sociedades particulares, mucho más modestas, que supusieron una alternativa a la cultura institucional y oficial. Nos referimos a las salas, galerías de arte. e incluso locales comerciales, que bajo una iniciativa mayoritariamente privada vieron desfilar firmas de prestigio local y nacional. A las salas de exposición ya existentes, como Libros, se sumarán otras a lo largo de la década: Albiac, Calibo, Kalos, N'Art, Naharro o Galdeano. De todas ellas, será Kalos, fundada por Federico Torralba, la que rompa con la monotonía y la tónica tranquila y figurativa de la ciudad.

En los años sesenta la modernización estética española era un hecho imparable, así como la paulatina incorporación española y aragonesa al proceso de internacionalización artística. Contribuyeron a ello el boom económico, la apertura de las fronteras del país, una cierta liberalización del régimen político y la incorporación de nuevas generaciones de artistas a la vida pública. El resultado fue una mayor actividad cultural que permitió el conocimiento de distintos y novedosos lenguajes que se fueron sucediendo a lo largo de la década, tal y como sucedía en el resto del territorio español.

Valeriano Bozal ha resumido perfectamente las distintas opciones estéticas que se fueron produciendo (Bozal, 1995). Durante los cinco primeros años más o menos, el informalismo de marcado carácter expresionista fue la corriente mayoritaria. Cuando la crisis del informalismo era ya un hecho, se sumaron reacciones figurativas de diverso signo, como el Grupo Hondo, el Equipo Crónica o el Equipo Realidad. Junto a éstas, se va desarrollando una abstracción analítica y la neofiguración. Y ya a finales de la década aparecieron corrientes como el minimal, el conceptual y las instalaciones. En el ámbito aragonés este paradigma evolutivo funcionó igualmente.

A partir de los setenta, el panorama de las galerías zaragozanas cobra auge y abren y cierran numerosas salas. En 1971 cierra la Galería Galdeano, se inaugura la galería Atenas -continuada de la trayectoria de Kalos- y S'Art en Huesca.

En 1973 nace la galería Prisma y a partir de ese momento gran número de galerías hacen aparición: Víctor Bailo, en los mismos locales que Libros; la Berdusán; Leonardo o algunas galerías-bar, como La Taguara o Itxaso.

La Galería Galdeano

Con este artículo queremos dejar constancia de las exposiciones que se han celebrado en este espacio siguiendo un discurso cronológico de acuerdo a las fechas de las exposiciones, ya que su trayectoria no ha sido analizada hasta la fecha.

Para su estudio disponemos de los catálogos de las muestras que allí se celebraron, facilitados por los hijos del artista y de las crónicas de la prensa local, fundamentalmente el *Heraldo de Aragón*, que gracias a la labor ejercida por sus críticos de arte, especialmente Ángel Azpeitia, constituyen un diario de la galería. En los estudios del arte de los años sesenta y setenta en Aragón se suele citar la Galería Galdeano así como su excepcional trayectoria, pero sólo Manuel Pérez-Lizano la analiza sumariamente (Pérez-Lizano, 1994: 165-166).

Como ya se ha mencionado, durante los años sesenta se va desarrollando un entramado de actividades artísticas, como la apertura de nuevas salas de exposiciones. Este es el caso de la Galería Galdeano, abierta por la joven pareja formada por Andrés Sánchez Sanz (Galdeano), pintor y ceramista, y Erika Stückler –una austríaca acogida por una familia zaragozana tras quedarse huérfana-, que deciden abrir una tienda de cerámica, Tienda de Cerámicas Erika, en la calle Santa Isabel número 13. Comenzaron en 1963 en un local de 24 m² y con 500 pesetas en el bolsillo. Tras cuatro años con la tienda deciden adaptar la planta baja del local para sala de exposiciones.

Con la galería pretenden divulgar el arte contemporáneo, hacerlo visible, preparando para ello una serie de selectas exposiciones de artistas ya reconocidos, como es el caso de Millares o jóvenes que están iniciando su carrera, como José Manuel Broto. En la mayoría de ocasiones se expuso pintura, pero también se preocupó de divulgar otras artes como la

escultura, la cerámica, el tapiz, el dibujo y el grabado. La galería editaba un díptico que hacía las veces de catálogo. Son catálogos sencillos, pero hechos con tipografías limpias, con buen gusto e individualizados para cada exposición. Por regla general figuran los siguientes datos: curriculum del artista, a veces el listado de obras y algún texto crítico como el de José María Moreno Galván dedicado a Torrubia, el de James Johnson Sweeney de Antonio Suarez o el de C. L. Popovici de Yraola. Algunos, como el de Vento o el de Will Faber, pueden incluir una reproducción fotográfica en blanco y negro, pero no es lo habitual. Generalmente se trata de dípticos impresos a una tinta, aunque en ocasiones, el catálogo gana en presencia con la utilización de una tinta metálica y mayor número de páginas, como el catálogo de Yraola, impreso en Artes Gráficas Luis Pérez, cuando lo habitual es su impresión en Grafimar, en Santa Isabel 10.

Galdeano espera una buena acogida del público y para ello las inauguraciones suelen ser distintas e insólitas [Foto de cubierta]. En la primera se improvisó una charla sobre los hongos y hubo un concierto de guitarra. En la inauguración de la muestra de Virgilio Albiac tocó la orquesta del «Club de Jazz» de Radio Zaragoza. En la sesión inaugural de la muestra de Torrubia, hubo un concurso que tuvo gran aceptación: a todos los asistentes se les facilitó una bolsa de plástico con dos barras de plastilina, un trocito de madera y un clavo, para que hicieran una figura sobre la marcha, premiando al ganador con una escultura de la exposición.

En una entrevista de Milagros Heredero publicada en el *Heraldo de Aragón* comenta Galdeano que no tiene programa expositivo, que lo prepara sobre la marcha, pero al final de la entrevista reconoce viajar mucho y estar en constante contacto con amigos de Madrid, Barcelona y Sevilla. Dice que a la hora de elegir a los artistas se basa en la obra y no en las firmas. Puede apreciarse en esa entrevista que la finalidad económica no era prioritaria en los objetivos y quizás ese es uno de los motivos de su temprano cierre en la primavera de 1971. No obstante, y pesar de lo difícil que era la venta de obras de

arte en la ciudad, Galdeano tenía una personalidad carismática y fama de lograr ventas en principio difíciles, como Guinovart o Hernández Pijuán tal y como recuerda Antonio Domínguez (Domínguez, 2007: 31-39).

Trayectoria de la galería

Comienza la andadura de la sala el 5 de mayo de 1967 con una exposición de Segú, un ceramista bisbalense, con una obra un tanto comercial aunque con carga artística. Gran parte de la obra expuesta son cuencos y platos, con gran profusión del color en superficies esmaltadas, con predominio de los verdes, azules y dorados. Combina los motivos tradicionales y modernos, figurativos y abstractos, siempre dentro de una línea decorativa en la que encontramos: soles, lunas, círculos y tondos, gatos terroríficos, jirafas, versiones picassianas, etc. La elección de Segú para la inauguración de la sala no parece casual, en ese momento Galdeano está experimentando con el barro, él mismo ha expuesto platos en la Sociedad Dante Alighieri (1966) y según sus propias palabras, "la cerámica es más fácil de comprender, más popular y asequible".

La siguiente exposición es la de Hernández Pijuán, que tuvo lugar del 27 de mayo al 12 de junio. Presentó pinturas y dibujos y, como complemento, una carpeta de litografías en color, tamaño 65 x 50 cm, en una edición de Gustavo Gili.

Catalán de nacimiento, pero aragonés por la rama paterna, había conseguido la medalla de oro en la III Bienal de Zaragoza (1965). Su obra se había podido ver en la ciudad en varias colectivas. En 1956, coincidiendo con la celebración de las fiestas del Pilar, se celebró una exposición de joven pintura catalana, que llevaba el título de *II Salón «Revista»*, en la que participaron: Brodat, Guinovart, Hernández Pijuán, Muxart, Tàpies y Tharrats, entre otros muchos. En abril de 1965 participó en otra colectiva: *Siete artistas catalanes* celebrada en la galería Libros. Sin embargo, ésta es su primera individual en la ciudad y, seguramente una de las exposiciones más interesantes de la temporada.

Sus primeras pinturas figurativas se caracterizan por la

pureza de expresión y su tendencia a eliminar cualquier trivial anecdotismo, persiguiendo llegar a la esencia de la pintura. Su pintura evoluciona hacia un interés por la superficie vacía y por la relación entre el objeto y el espacio que lo rodea. Desde mediados de los sesenta se acerca al género de la naturaleza muerta al incorporar elementos reales como una manzana, un huevo o una copa, generalmente aislados, que confieren una dimensión trascendental.

Tras el obligado paréntesis estival, la actividad volvió a la galería en septiembre con una exposición de pinturas del propio Galdeano, del 21 septiembre al 5 octubre [Fig. 1]. Presenta obras en papel, lienzo y tablex, en las que se aprecian las que serán algunas de sus características como pintor: obras con fondos matizados, texturas trabajadas, chorreos directos y el uso de uno, dos o tres colores a lo sumo.

La siguiente fue una exposición de Vicente Vela (del 6 al 21 de octubre), pintor, escenógrafo, diseñador y ceramista que presentó en Zaragoza cuadros de pequeño formato. A finales de los cincuenta su obra "se inscribe dentro del informalismo, que paulatinamente abandona por una pintura abstracta en la que se establece una doble relación entre la forma y el gesto" (Calvo Serraller, 1991: 828). Posteriormente comienzan a aparecer referencias figurativas en sus pinturas y el color cobra mayor protagonismo, acercándose a posturas líricas.



[Fig. 1] Cubierta del catálogo de la exposición de Galdeano en la Galería Galdeano, del 21 de septiembre al 5 de octubre, 1967.



[Fig. 2] Cubierta del catálogo de la exposición de Will Faber en la Galería Galdeano, del 21 de octubre al 4 de noviembre, 1967.

Continúa la programación con una muestra de Will Faber, celebrada del 21 octubre al 4 noviembre [Fig. 2]. La exposición se complementa con una carpeta de aguadas y una serie de litografías en negro y color. El artista había expuesto en la sala Libros en la colectiva *Siete artistas catalanes* en 1965, pero se trataba de su primera individual en Zaragoza. La prensa recoge con acierto su presencia en la ciudad destacando el sentido mágico de su obra, el logrado

equilibrio y la dulce armonía del color, un magicismo, unos signos y símbolos que lo emparentan con Klee.

El siguiente en exponer es Guinovart, del 7 al 21 noviembre. Su obra se había visto con anterioridad en la ciudad, en concreto en 1956, año en que participó en el *II Salón «Revista»*. Su carrera evoluciona desde la figuración de los cuarenta, a la abstracción, hasta llegar a una influencia «pop» (Calvo Serraller, 1985: 582). Las obras presentadas se caracterizaban por el rasgado de los lienzos con violencia, el dramatismo reflejado en el color, en los contrastes de blanco y negro, y en la incorporación de objetos de desecho, signos, cajas, etc., en la línea de Rauschenberg. Unas pinturas que José María Castellet –en el texto de presentación del catálogo de la exposición celebrada en la Galería Sur de Santander, 1-15 septiembre, 1964- califica como "expresionismo dramático".

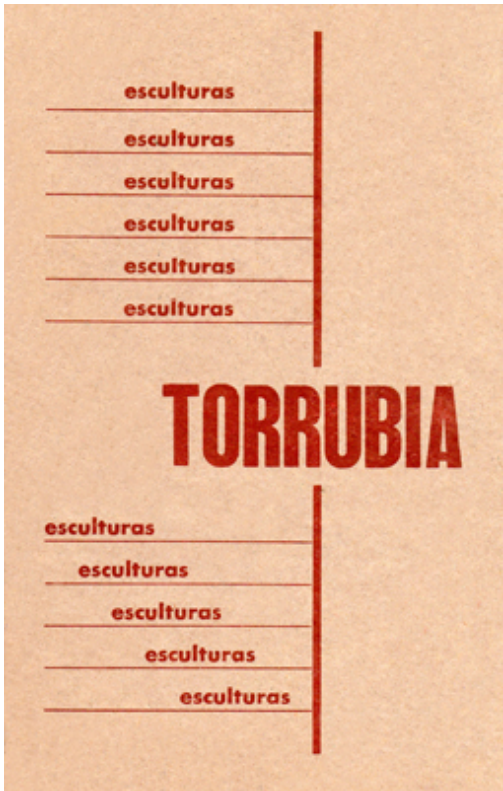
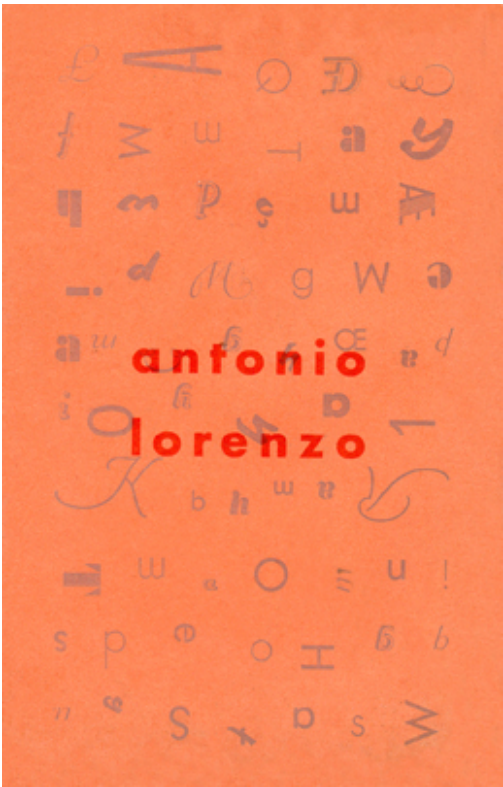
La siguiente exposición es la del pintor zaragozano Virgilio Albiac, inaugurada el 22 de noviembre. Licenciado en Artes Plásticas por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, ejerce como profesor en la Escuela de Arte de Zaragoza. Se inicia en la pintura de manera profesional en 1942 y durante más de dos décadas abordó una pintura de carácter figurativo, caracterizada por el uso del color y su preferencia por el paisaje. Desde 1967 se aprecia una transformación en su obra, llegando a una abstracción geométrica, calibrada y pensada. Esta dualidad entre paisaje y abstracción es la que pudo contemplarse en esta muestra.

Entrados en el mes de diciembre, dos muestras ocupan el espacio de la galería: por un lado, las esculturas en hierro de Torrubia (del 7 al 17 de diciembre) [fig. 3], por otro, las cerámicas coloristas de Junquera (del 18 al 27 de diciembre).

Torrubia llevaba años dando forma a sus sueños en hierro, pero nunca los había expuesto, por lo que podemos considerar a Galdeano como su descubridor. Presentó unos hierros que se adentraban en la abstracción, donde una máquina o una simple tuerca pueden expresar mundos sensitivos y adoptar formas fascinantes, dando nueva vida a objetos vulgares. Los

comentarios sobre esta exposición fueron muy estimulantes, siendo inevitable la alusión a otros artífices del hierro como Julio González, Oteiza y Chillida.

La exposición de Junquera causó una gran impresión, por el rico colorido de los esmaltes y el variado repertorio de formas: aves, peces fosilizados, pájaros parecidos a frutas, vírgenes de vitral, flores, árboles, un pavo real, un trigal, girasoles, etc. así como el lujoso tratamiento de las superficies, como si fueran joyas. Llama la atención que Galdeano, un ceramista tan personal, eligiera a un ceramista tan ligado a la tradición, pero quizás admiraba su hábil técnica, que no se limitaba al oficio y su saber aplicarla en su justa proporción.

	
[Fig. 3] Cubierta del catálogo de la exposición de Torrubia en la Galería Galdeano, del 7 al 17 de diciembre, 1967.	[Fig. 4] Cubierta del catálogo de la exposición de Antonio Lorenzo en la Galería Galdeano, del 22 de febrero al 2 de marzo, 1968.

Tras la excelente programación de 1967, con artistas de primer orden en el panorama artístico nacional, comienza 1968 con la artista neoyorkina Joan Semmel, quien expuso del 1 al 10 febrero. La artista, instalada en Madrid desde 1963, presentó obras de grandes formatos realizadas a partir de 1965, quizás demasiado grandes para la galería. En 1968 expuso sus obras en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid y, en 1969 en la Galería Juana Mordó de la misma ciudad. Por aquel entonces todavía no había perdido las características de su formación norteamericana, aunque sus cuadros no eran el típico ejemplo de «action painting», sino un expresionismo de influencias europeas, aunque más colorido. A comienzos de los setenta encuentra su camino, con pinturas que muestran de forma audaz la figura humana y en particular la femenina.

El mes de febrero continúa con una exposición un tanto alejada de la orientación habitual de la galería, ya que Borobio desarrolla la mayor parte de su obra dentro de un campo absolutamente figurativo. Presentó una serie de estudios de desnudos y paisajes.

Finaliza el mes de febrero con el pintor madrileño Antonio Lorenzo (del 22 de febrero al 2 de marzo) [Fig. 4]. Se exhibieron veinte cuadros y varios grabados, mayoritariamente de pequeño formato. Una exposición excepcional en la que se podían recorrer diferentes etapas de su pintura.

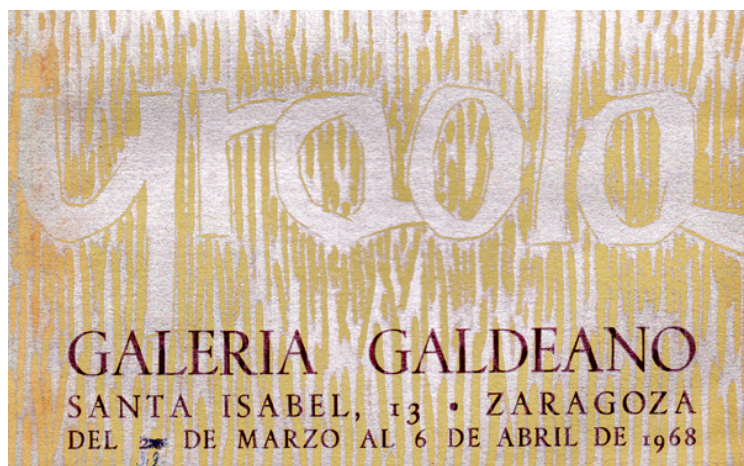
Formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, conectó pronto con los medios más renovadores. El propio artista comenta que en 1965 comienza las experiencias de pintura abstracta, influido por el contacto con pintores americanos, y algún español, especialmente Gerardo Rueda. Aunque en su obra abstracta pueden encontrarse referencias simbólicas al progreso humano y a mundos utópicos de máquinas, apuesta por campos abiertos de color en un estilo que puede definirse como “paisajismo abstracto”.

Ese mes de marzo de 1968 Galdeano abre al público un nuevo y encantador recinto en la misma calle Santa Isabel, número 7. Se trata de una nueva sala con un fondo permanente de pinturas, esculturas y cerámicas de diversos estilos y

procedencias, con una finalidad más comercial que la del número 13. En la inauguración privada se pudieron ver originales de interés, con firmas de primera fila, como las de Will Faber, Vela, Orús, Hernández Pijuán, etc. A pesar de este carácter más dedicado a la venta, en esta sala tenemos documentadas tres exposiciones, en 1968, cerámica de El Alfar, y en 1969 María Pilar Burges y Monclús.

Cerámica El Alfar es la primera empresa dedicada a la cerámica creada por Galdeano, quien había comenzado a experimentar con los esmaltes en los bajos de la Tienda de Cerámicas Erika con dos muflas eléctricas. A comienzos de 1967 conoce a Isabel López, recién diplomada en Esmaltes por la Escuela de Artes de Zaragoza. Isabel posee los conocimientos técnicos para dar forma a las ideas de Galdeano y juntos montan El Alfar, una empresa artesanal de cerámica artística. Pero el espíritu inquieto de Galdeano continúa pensando nuevas formas de trabajar la cerámica. Deciden realizar una prueba y confeccionan unos quince cuadros cerámicos de 80 x 80 cm que presenta en su galería de la calle Santa Isabel nº 7. Se trata de baldosas pegadas sobre madera, decoradas a base de estarcidos –generalmente circulares- realizados con plantillas confeccionadas por ellos mismos. Es su manera de darse a conocer como muralista y mostrar al público otras posibilidades de la cerámica.

Pero continuando con la excelente programación de la «auténtica» Galería Galdeano, comenzaba el mes de marzo de 1968 con el magicismo de Joan Brotat (del 5 al 20 de marzo). Sus pinturas se habían podido ver en Zaragoza en la colectiva *II Salón «Revista»*, una exposición de joven pintura catalana, pero esta vez trae a la ciudad una colección de pinturas y cerámicas. Aunque en ciertos aspectos su obra se salga de lo estrictamente inocente, la parte más importante de la misma la podríamos calificar de “naïf”. A primera vista su mundo parece fácil y plácido, pero de repente surge la fascinación, sus cuadros están llenos de detalles, abarrotados, resultando una combinación entre magia y razón, alegría y pesadumbre, simplicidad y confusión.



[Fig. 5] Cubierta del catálogo de la exposición Yraola en la Galería Galdeano, del 22 de marzo al 6 de abril, 1968.

A finales de marzo llegó a la galería Ignacio Yraola (del 22 de marzo al 6 de abril) [Fig. 5]. Se presentaron obras de diferentes etapas, desde sus iniciales bodegones a sus esculto-pinturas, en las que emplea la madera como soporte. En los cuadros más antiguos presentados la imagen está construida con procedimientos técnicos en cierto modo clásicos. Luego sustituye la tela por madera y el color se organiza a través de los incisos practicados en el fondo del cuadro. Otro paso lo constituye la integración de texturas diversas, sobre todo metálicas, como elementos simbólicos o meramente formales, de una manera intencionada y crítica. Por último suprime casi el colorido, utilizando tan sólo una ligera monocromía que cubre las estructuras de madera, superpuestas sobre el propio fondo de madera.

Finaliza el mes de abril con una exposición de Amalia Avia. Su obra se enmarca dentro del nuevo realismo desarrollado por un grupo de artistas madrileños con quienes la pintora se encuentra fuertemente vinculada. En su primera época aparece la figura humana pero va desapareciendo en favor de los espacios vividos por el hombre, como fachadas de edificios o interiores domésticos,... Las calles de Madrid, sus comercios o las fachadas deterioradas por el tiempo, han sido referencia en muchos de sus cuadros, pero con cierto distanciamiento y tono poético. Unas pinturas que Azpeitia resume acertadamente

como una crónica honda y melancólica de nuestro mundo.

El mes de mayo comienza con una muestra de primera categoría, una colectiva de quince firmas entre las que se encuentran algunas de las más apreciadas de nuestro arte actual: Farreras, Feito, Gran, Hernández Mompó, Millares, Rivera, Rubio Camín, Saura, Sempere, Suarez, Subirach, Torrubia, Vela, Vento y Will Faber. Como en la mayoría de las colectivas, no rige un criterio de grupo pero algunas de las obras presentadas son excepcionales. La exposición tuvo gran eco en la prensa de la época por la categoría y renombre de los artistas, Azpeitia destaca el pequeño cuadro de Feito, por su sobrecogedora apariencia de simplicidad, así como el collage de Francisco Farreras.

El final de esta intensa temporada quedó completado con otro acontecimiento interesante, la exposición de Julio A. Ortiz en mayo. Presentó una colección de «móviles», es decir, de realizaciones plásticas con movimiento. Incluyó cuatro animados que se accionaban mediante un motor eléctrico, experiencia cinética resultado de incorporar la técnica moderna al arte.

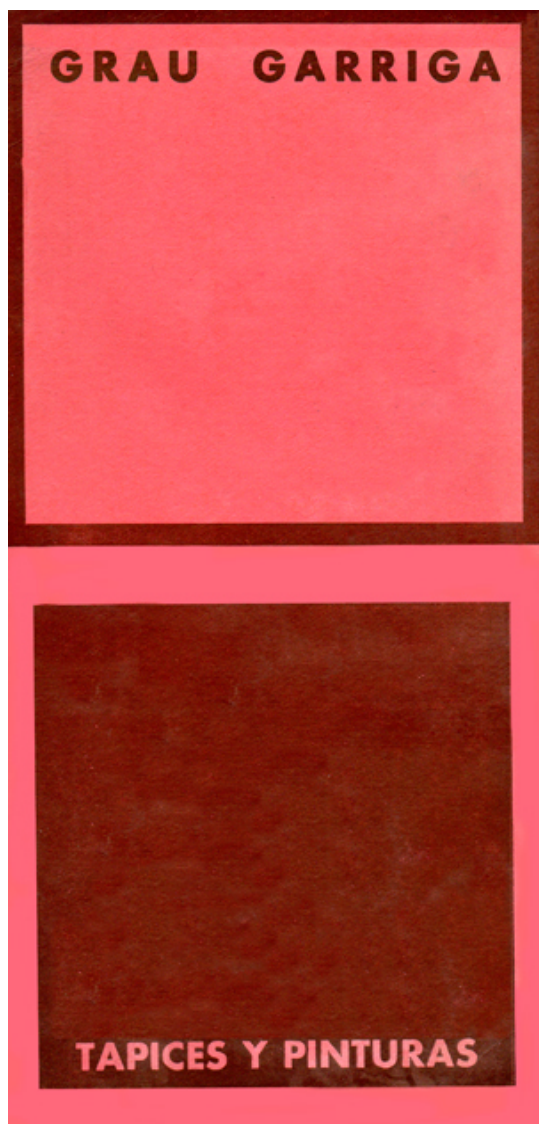
Tras el cierre acostumbrado del verano se esperaba con impaciencia la nueva temporada. Sin embargo, no hubo exposiciones hasta principios de 1969. En la nueva sala de exposiciones situada en la calle Santa Isabel, número 7, expuso, en enero, la pintora zaragozana María Pilar Burges, justo antes de su marcha a Canarias. Expuso su última obra, en su mayoría cuadros de gran formato, de gran color y expresión.

En la galería de la calle Santa Isabel número 13 comienza la temporada con una exposición de Grau Garriga, del 14 al 24 marzo [Fig. 6]. Pintor y Director de la Escuela Catalana de Tapicería, con modelos suyos o de Tharrats, Román Vallés, Cuixart, Tápies, Guinovart, Rafols y otros artistas renovó la Fábrica de Tapices Aymat, en Sant Cugat del Vallés (Areán, 1972: 226-227).

Grau Garriga desgarró el soporte, experimenta con distintas

técnicas y materiales heterogéneos. En unos trabaja con relieves que convierten sus tapices en esculturas, pero en otros gana la textura o la inclusión de hilillos a manera de capas de color superpuesto. Concibe el tapiz como un arte moderno, con un lenguaje autónomo al que incorpora, al igual que a su pintura, dos hechos circunstanciales de la vida, el azar y lo efímero, sin renunciar a la naturaleza mural del tapiz.

Continúa la programación con una exposición del pintor y escultor José Vento (del 14 al 24 de abril). Participó con el Grupo Hondo -Genovés, Jardiel, Mignoni y Orellana-, en una exposición en Madrid, todos ellos empeñados en la realización de una figuración de carácter fuertemente expresionista y provocador (Calvo Serraller, 1985: 69). Su obra se había podido contemplar en la ciudad en la muestra *Arte actual del Mediterráneo*, celebrada en 1959 en la que se recogían las inquietudes y búsquedas renovadoras de un grupo de artistas levantinos, como Alfaro, Juana Francés, Hernández Mompó, Rafols-Casamada o Salvador Soria, entre otros. En su obra hay una preocupación constante por el ser humano, pero no encontramos temas amables, sino formas torturadas que nos muestran la soledad, la tragedia cotidiana y la pérdida de la individualidad. El propio artista califica su obra de metafísica, cuadros que hacen pensar pues albergan una gran carga de humanismo.



[Fig. 6] Cubierta del catálogo de la exposición Grau Garriga en la Galería Galdeano, del 14 al 24 de marzo, 1969.



[Fig. 9] Cubierta del catálogo de la exposición Guinovart en la Galería Galdeano, inaugurada el 22 de abril, 1971.

Del 21 al 30 de abril de 1969, en la sala de la calle Santa Isabel número 7 expone Monclús. Se trata de la primera exposición individual de este pintor zaragozano, que tras estudiar en la Escuela de Artes y con tan sólo 18 años, muestra sus pinturas en su ciudad natal. Presentó cuadros pintados sobre madera, dentro de la abstracción geométrica. La programación de la Galería de la calle Santa Isabel número 13 continúa con una exposición de otro joven pintor zaragozano, José Manuel Broto. Broto había participado el año anterior en dos colectivas, una en la Diputación Provincial de Zaragoza y otra en el Centro Mercantil, pero ésta es su

primera muestra individual. Ya en estos primeros años se le considera una de las mejores promesas de Zaragoza y la muestra no decepcionó. Presenta unos tableros monocromáticos, grises o negros, con juegos de formas superpuestas que dejaban ver su gran sentido de la composición y un gran equilibrio. Coloca tacos de madera sobre la superficie, jugando con el relieve y con las sombras que ocasionan, ofreciendo resultados de un gran valor óptico, subrayado por el color único.

La siguiente fue una exposición de pinturas del propio Galdeano, del 13 al 23 de mayo [Fig. 7]. Andrés presenta una serie de cuadros en los que predominan los rojos y pardos - salvo en uno-. En ellos da preferencia a lo expresivo, incidiendo con violencia en el soporte. Obras que presentan una preocupación por los grafismos y las estructuras, apareciendo su deseo de compartimentar el espacio.

Acaba la temporada en junio con una exposición de dibujos sobre papel con ácido y tintas de Ángel Maturén. Para el crítico Ángel Azpeitia la exposición es decepcionante, pues espera más del que considera uno de los pintores jóvenes más valiosos. Además, la serie de curiosos e interesantes dibujos y bocetos presentados tienen un matiz de prueba de artista, no adecuado para su exposición al público.

	
[Fig. 7] Cubierta de la invitación a la exposición de Galdeano en la Galería Galdeano, del 13 al 23 de mayo, 1969.	[Fig. 8] Cubierta del catálogo de la exposición de Antonio Suárez en la Galería Galdeano, del 16 al 31 de marzo, 1971.

Tras el verano de 1969 se produce un largo parón expositivo,

que durará hasta principios de 1971. Dos motivos influyen en la suspensión temporal de las exposiciones. De una parte, la creación de la empresa MURESA (Murales y Recubrimientos S.A.) en septiembre de 1969 y el encargo de numerosos murales cerámicos que le ocupaban gran parte del tiempo y, de otra, la reforma del local que supuso la renovación de la galería. Lo más destacado de la reforma es la inserción de un mural del propio Galdeano en la fachada.

El acto de reapertura de la sala de exposiciones tiene lugar el martes 16 de marzo de 1971, con una interesante muestra de pinturas y dibujos del que fuera miembro del grupo El Paso, Antonio Suárez, quien había participado en alguna colectiva en la ciudad, pero en ninguna individual [Fig. 8].

Se trata de una exposición que encaja perfectamente en la línea sostenida durante su primera etapa de funcionamiento y aplaudida por la crítica artística de la ciudad. Suárez venía de una trayectoria informalista, pero los cuadros y dibujos presentados, sin perder esa esencia inicial, tenían una sugerencia del tema, de lo representado, frutas, figuras, desnudos, paisajes, etc. Obras que destacaban por la peculiaridad y delicadeza del colorido y por otro lado, por el relieve y la pasta que delimitan las formas.

El siguiente en exponer fue el pintor catalán Guinovart, el único artista, además del propio Galdeano, que expone de forma individual en más de una ocasión en la galería [Fig. 9]. En 1967 había expuesto pintura, ésta vez dibujos a tinta y color que son, en general, bien recibidos por la crítica, que destaca su lugar indiscutible en el panorama artístico nacional. Aunque la mayoría de críticas fueron favorables, para Aransay, se trata de una muestra que vale más por la firma que por la importancia de los dibujos, indicada para íntimos del pintor y su mundo pero difícil de tomarse en serio.

Las obras, a pesar de su pequeño formato, no pierden su vigor expresivo, pero moderan su tremendismo. Incluso las calaveras tienden hacia la ironía y el humor negro. Guinovart realiza unos dibujos menos agresivos que sus pinturas, en los que el

trazo y la caligrafía tan inconfundibles de su obra son la nota predominante y donde el colorido es más vivaz, llegando a composiciones de gran libertad expresiva.

A continuación expone el pintor Martín Ruizanglada, que llevaba tres años sin exponer en la ciudad. En esos años ha cosechado numerosos triunfos en certámenes nacionales e internacionales, así que la muestra es la manera de justificarse ante su público. Lo expuesto en la Galería Galdeano supone una gran evolución en su obra, una nueva pintura, una ruptura con su trabajo anterior. Si bien no rompe con la figuración, sus cuadros son más expresionistas, con un nuevo concepto del color, alejado del claroscuro y formas simplificadas, aunque sin perder sus virtudes decorativas ni la búsqueda de la belleza visual.

A finales de mayo llega el final de la galería. La clausura de la sala corresponde al canario Manuel Millares, quien formara parte del grupo El Paso, junto a Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que es uno de los pintores verdaderamente significativos de la pintura contemporánea española. Representante de las tendencias expresionistas conducentes a lo informal, a las creaciones matéricas, al signo y al gesto. El interés despertado por la muestra se refleja en los amplios comentarios de la prensa. Millares presenta obras de 1968, que se caracterizaban por ese gusto por la materia y el gesto tan característico de su pintura y, junto a éstas, un pequeño grupo de dibujos de 1971 en los que deriva hacia un grafismo propio o caligrafía. Sin duda, la exposición de Millares es un importante acontecimiento, el broche de oro a una excelente programación.

Aportaciones de la Galería Galdeano

Desde su apertura en mayo de 1967, la Galería Galdeano dio un servicio al arte aragonés, no sólo por el impulso a jóvenes promesas, sino también por la información que facilitó a la ciudad y a los artistas locales, mostrando planteamientos

acordes a su tiempo. Se pudieron ver las tendencias y orientaciones del momento, desde pintura informalista hasta distintos tipos neofigurativos, como el «naïf» u obras llenas de realismo social.

Por otro lado, es de destacar el lugar dedicado a otras artes como la cerámica o el tapiz que no solían encontrar acomodo en las salas de exposición más tradicionales, pues seguían considerándolas artes menores o decorativas.

La reinención del autor a través de dos derivas museográficas.

El Museo Picasso acoge una exposición que subvierte la tipología canónica del recorrido museal para proponer un recorrido que posee dos direcciones que convergen y divergen según la problemática abordada. El objetivo, ofrecer al visitante las herramientas para comprender cómo el propio Pablo Picasso fue capaz de vivir, convivir y aprender de dos mundos que en apariencia aparecen vedados y antagónicos para la tradición historiográfica: arte versus mercado. Esta visión propiamente burguesa y tardoromántica supone al artista como un ser dotado de una genialidad que lo aísla de la sociedad y le asigna cualidades de "demiurgo", de un elegido, que no puede elegir. El artista como alguien bendecido y/o condenado por la siempre esquiva inspiración. Pero si observamos este razonamiento desde otro lado, desde el "tras bambalinas" de la propia historiografía picassiana, podemos encontrarnos con muchas sorpresas. La primera, tal vez la más inentendible al inicio del recorrido: ampliaciones de periódicos financieros que el propio Picasso estudiaba y coleccionaba.□□

Para demostrarlo, la exposición 'Economía: Picasso', comisariada por Pedro G. Romero y Valentín Roma propone un recorrido con siete puntos de fuga, o siete ámbitos en los que se reconocen obras de Duchamp, Rodchenko, Tansey, Hamilton, Lawler y Fred Wilson. Un paralelismo y contrapunto que Picasso conocía muy bien, pues en su calidad de autor-artista estaba también la conciencia del sistema del arte en el que se insertaría su obra. Y donde circularía poniéndose en valor exponencialmente. Picasso, no era ingenuo ni un iluminado noctámbulo. La exposición demuestra cómo en sus dibujos también estaba el mundo financiero, contable y numérico. desde muy temprano vemos apuntes de 1907 o 1912 donde el artista estudia, saca cuentas...visualiza algo entre pinceladas, romances, activismo político y viajes. De esta forma, se aprecia al fundador del Cubismo abriendo la perspectiva del plano estético al plano financiero...y no hay ningún crimen. Al contrario, se desplaza la imagen del artista irresponsable, bohemio y desconectado, por la del estudioso y literal calculador...porque se trata de creaciones que no cometen errores; no hay especulación, pues el riesgo es la constante. Es decir, Picasso no sólo era un buen artista, sino que además un individuo arriesgado y por lo mismo peligroso para el sistema del arte burgués, pues comprendía y administraba sus reglas.□

□□La economía entonces es política; por ejemplo entender las "Damoiselles de Avignon" como resultado del estudio de la negritud y la discriminación racial es una visión que rescata a la obra de la estética vacía, y devuelve la obra a un contexto social desde donde se conciben: el miserabilismo y la marginación de una parte importante de la sociedad. Un antidarwinista, que demuestra en dos dibujos la fisonomía del otro oprimido, y luego los bocetos de la ópera prima picassiana, donde se libera a los sujetos...las formas se abren, es la imagen universal del ser humano, son los antecedentes del famoso cuadro. Una dimensión tenebrosa que Picasso no elude, al contrario, que da pie para que Pedro G. Romero y

Valentín Roma presenten los carteles de caza y recompensa de los afroamericanos en Estados Unidos que presenta del artista visual Fred Wilson, como si tras esas señales gráficas, viéramos la injusticia y postergación del “otro” que el propio Picasso en ese momento siente como un aliado.□

□La exposición está compuesta por siete ámbitos que desarrollan temáticas complementarias y en contrapunto con la obra del malagueño. Siete ámbitos, con siete habitaciones paralelas, en las que corre una historia que se puede llevar gratuitamente, a pesar de que todo lo demás esté en venta. Espacios interiores con videos, pegatinas, chuches (una cita para llegar y llevar Félix García Torres) y fotografías de indignados para colorear.□□

Son links espaciales y conceptuales que orienta la mirada, y por lo tanto las preguntas y la reflexión, en direcciones que no habían sido enunciadas en el canon historiográfico del artista. La exhibición comienza con la carta manuscrita del malagueño a su amigo Bas, con cerca de 16 años, después de visitar por vez primera el Museo del Prado. Imagen institucional que luego cierra la exposición con la revista ‘Nueva España’, editada en 1938 por el Comité para la Defensa de la República Española, en cuya portada se propone a Picasso como director del emblemático Museo. La salida es literal, pues se deja atrás la historia del arte y se culmina acuñando monedas, en medio de un espacio museográfico empalizado y frágil, sin el aspaviento de la estética museal, sino que en el taller del numismático...esta vez, realizando un sistema monetario paralelo que funda una nueva economía bajo la consigna de Georges Bataille. Ya no se trata solo de industrias creativas, sino de un sistema financiero cambiante, situado en el epicentro de la fragilidad del valor de cambio. Esta imagen se refuerza con el billete que hizo Marcel Duchamp para pagar a su dentista...un billete simulado y firmado por el mismo: quien también sabía de la cadena de valor del original artístico y su posterior distribución. Tanto Picasso como

Duchamp eran apostadores de intangibles que solo el tiempo pudo corroborar. El cheque comenzó como una forma legítima de buscar un intercambio con su médico, y hoy lo vemos protegido y asegurado tras una vitrina...eso sí que es ironía de mercado.□□

□'Economía: Picasso' es una extensión del Archivo F.X. creado por Pedro G. Romero, un nodo que ha dejado entrever nuevas líneas de investigación para apreciar la obra y biografía de Picasso, es como si estas habitaciones contiguas, en paralelo a la historia oficial, dieran un respiro a la asediada figura del artista condenado a se genialidad no estudiada. Esta vez se trata de un artista situado como productor economía y conocimiento sensible. Que sopesa las variables del valor de cambio versus el valor de las imágenes. Es la economía artística en el contexto de una historiografía en declive, y por lo tanto el fin de los relatos inadvertidamente lineales y estables de la modernidad. Esta exposición es una buena forma de devolver a Picasso a Cataluña, 100 años después de sus paupérrimas derivas por la calle Avignon, podemos llegar hasta calle Moncada, aunque el paisaje ni la gente sea la misma, aunque Picasso se resista a ser convertido en "Souvenir de Voyage"