

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*

Vicente Aguilera Cerni (1941)

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 *demandas 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 colecciónismo, 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[11]. 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 eorial 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 curso, 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, *Escenografías...*, 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 exemplificaciones 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 intervintiente tenía 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 (guttmann: 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 di corrente” que él mismo era, ejerciendo de tal—, todas ellas decisivas en nuestra propio recorrido 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 interdisciplinares 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 nómina 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-Estudí 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, exemplificada 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 minutos 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 cierto 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 pertinente 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 extraña, 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 –comida 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.

[\[11\]](#).- 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*.

[\[12\]](#).- 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)

[\[13\]](#).- 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 *lletraferit, 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”, “IIItineraris” 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 Lluis 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 Secretaría 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 períodos de mandato: 1999 / 2002 y 2002 / 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 cotidianeidad...*, 2010).