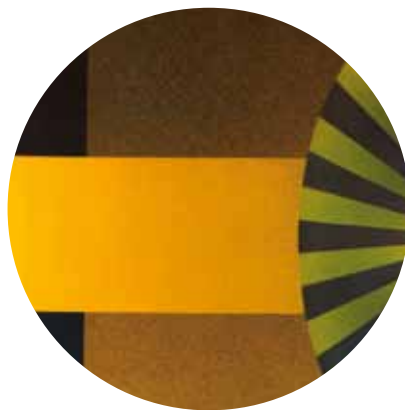
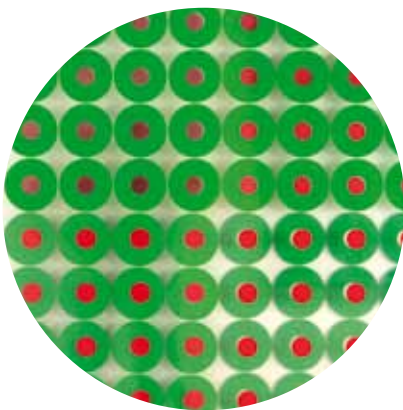


octubre

Art i disseny
Núm. 9 Octubre 2015



ENTRE LA CIÈNCIA I LA FICCIÓ



PUBLICACIÓ

Revista *Octubre Art i Disseny*, núm. 9. 2015

ENTRE LA CIÈNCIA I LA FICCIÓ

Organització, producció i coordinació tècnica

Vicerektorat de Cultura, Extensió Universitària i Relacions Institucionals.

Servei d'Activitats Socioculturals. Universitat Jaume I

Coordina l'edició

Paloma Palau Pellicer i Patricia Mir Soria

Comissariat

Paloma Palau Pellicer i Patricia Mir Soria

© Textos

González de la Cuesta, Víctor Melià de Alba, Patricia Mir, Paloma Palau Pellicer, Wenceslao

Rambla i Rosalía Torrent.

Traduccions

Servei de Llengües i Terminologia. Universitat Jaume I

© Fotografies

Paloma Palau Pellicer, Antonio Pradas i Servei de Comunicació i Publicacions de l'UJI

© Cruz Novillo, José Luis Alexanco, Juan Bordes, Julio Le Parc, Joan Castejón, Concha Benedito, VEGAP, Castellón, 2015

Disseny i maquetació

Unitat de Disseny. Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I

Edició

Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I

Impressió

Sichet, S.L.

ISSN: 1139-5877

Dipòsit legal: CS-280-2011

EXPOSICIÓ

Del 29 d'octubre al 27 de novembre de 2015

Galeria Octubre, Àgora universitària. Universitat Jaume I

Organització, producció i coordinació tècnica

Vicerektorat de Cultura, Extensió Universitària i Relacions Institucionals.

Servei d'Activitats Socioculturals. Universitat Jaume I

Muntatge

ARSIPE. Gestión del Patrimonio Cultural, S.L.

Col·labora



Wenceslao Rambla Zaragoza i Rosalía Torrent Esclapés	5
Museu de Vilafamés i Universitat Jaume I: La trobada Museo de Vilafamés y Universitat Jaume I: El encuentro	
Paloma Palau Pellicer i Patricia Mir Soria	9
Nota de les comissàries Nota de las comisarias	
Paloma Palau Pellicer	11
La dimensió lúdica de la quotidianitat La dimensión lúdica de lo cotidiano	
Patricia Mir Soria	25
Les claus del MACVAC, un museu amb vocació social Las claves del MACVAV, un museo con vocación social	
Víctor Melià de Alba	41
Veure-hi més enllà Ver más allá	
González de la Cuesta	57
Quan la ciència es va fer ficció Cuando la ciencia se hizo ficción	
English Texts	69



WENCESLAO RAMBLA. *Navigators* (1984). Oli sobre tela, 80 x 100 cm

Museu de Vilafamés i Universitat Jaume I: la trobada

Quan es va crear el Museu de Vilafamés, l'any 1970, la Universitat Jaume I no existia. Però sí el Col·legi Universitari, fundat justament l'any anterior. Molt prop d'ambdós esdeveniments, el maig francès del 68 del qual, sembla mentida!, ben aviat celebrarem el cinquantè aniversari.

El Museu es va anomenar llavors «Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés». Encara que la paraula «popular» es va baixar del seu nom (ara se'l coneix com el MACVAC –Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni–) la veritat és que continua amb el desig d'instal·lar-se en la consciència de tots i de totes. Però el seu nom (ara) fa justícia a la persona sense la qual el projecte ni tan sols s'haguera pensat. En efecte, Vicente Aguilera va ser un dels puntals de l'art contemporani del nostre país. Ell va crear un model de museu inèdit que, a pesar dels alts i baixos inherents a qualsevol llarga trajectòria, va ser i continua sent un referent per a tot aquell que imagina un museu distint, entretallat i bell.

Estàvem, dèiem, en 1970. En aquells anys els estudiants universitaris de Castelló podien per primera vegada rebre classes en la seua ciutat, o almenys a molt pocs quilòmetres (atès que les primeres instal·lacions docents es van ubicar al Seminari de la Magdalena), encara que el CUC –acrònim del centre que els va acollir–, depenia de la Universitat de València. Prompte, els que a mitjan aquella dècada comencem a estudiar història, filosofia o estètica, descobrim en el Museu de Vilafamés un lloc especial, enclavat a més en una bella localitat, recentment declarada un dels pobles més bonics d'Espanya. Allà es podien observar unes tendències artístiques poc visibles no sols a Castelló sinó a la resta d'Espanya.

Transcorreguts així els esdeveniments, el projecte universitari es va desenvolupar i es va refermar, igual que, per la seua banda, ho ha fet el de la institució museística. Compleix ara la nostra Universitat vint-i-cinc anys. Què millor moment que aquest per a oferir, des de la seua

Museo de Vilafamés y Universitat Jaume I: el encuentro

Cuando se creó el Museo de Vilafamés, en el año 1970, la Universitat Jaume I no existía. Pero sí el Colegio Universitario, fundado justamente el año anterior. Muy cerca de ambos acontecimientos, ese mayo francés del 68 del que ¡parece mentira!, dentro de no tanto tiempo celebraremos el cincuenta aniversario.

El Museo se llamó entonces «Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés». Aunque la palabra «popular» se apeó de su nombre (ahora se le conoce como MACVAC –Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni–) lo cierto es que sigue teniendo el deseo de instalarse en la conciencia de todos y de todas. Pero su nombre (ahora) hace justicia a la persona sin la cual el proyecto ni siquiera se hubiera pensado. En efecto, Vicente Aguilera fue uno de los puntales del arte contemporáneo de nuestro país. Él creó un modelo de museo inédito que, a pesar de los altibajos inherentes a cualquier larga trayectoria, fue y sigue siendo un referente para todo aquel que imagina un museo distinto, entrecortado y bello.

Estábamos, decíamos, en 1970. Por esas mismas fechas los estudiantes universitarios de Castellón podían por primera vez recibir clases en su propia ciudad, o al menos a muy pocos kilómetros (dado que las primeras instalaciones docentes se ubicaron en el Seminario de la Magdalena), aunque el CUC –acrónimo del centro que los acogió–, dependía de la Universidad de Valencia. Pronto, los que a mediados de aquella década comenzamos a estudiar historia, filosofía o estética, descubrimos en el Museo de Vilafamés un lugar especial, enclavado además en una bella localidad, recientemente declarada uno de los pueblos más bonitos de España. En él se podían observar unas tendencias artísticas poco visibles no solo en Castellón sino en el resto de España.

Transcurridos así los acontecimientos, el proyecto universitario fue desarrollándose y afianzándose, al igual que por su parte lo ha hecho el de la institución museal. Cumple ahora nuestra Universitat veinticinco años. Qué mejor

galeria Octubre, a tota la comunitat universitària i a tota la ciutadania que vulga visitar-nos, les obres de la present exposició, fruit de la col·laboració UJI-MACVAC, plasmada en un conveni que sens dubte contribuirà encara més a l'acostament entre ambdues entitats.

El Museu ens deixa, en aquesta ocasió, part dels seus excel·lents fons per a dur a terme una mostra, les comissàries de la qual han centrat en la relació entre ciència i fantasia, o ciència i ficció. Aquesta exposició es presenta com el segon fruit de la col·laboració esmentada –després del curs d'estiu *Viatjar amb art. El viatge de la mirada*– que es va celebrar a Vilafamés durant el mes de juliol passat. Després d'aquestes primeres accions, sens dubte en vindran d'altres, tant des del punt de vista expositiu, com enfocades a la realització de jornades, estudis conjunts, congressos i pràctiques formatives per al nostre alumnat. Esperem que gaudiu amb el contingut d'aquesta mostra que s'ha dissenyat amb gran il·lusió per a tots i totes.

**Wenceslao Rambla Zaragoza
i Rosalía Torrent Esclapés**

Vicerector de Cultura, Extensió Universitària
i Relacions Institucionals
i Directora del MACVAC, respectivament.

momento que éste para ofrecer desde su galería Octubre, a toda la comunidad universitaria y a cuantos ciudadanos quieran visitarnos, las obras de la presente exposición, fruto de la colaboración UJI-MACVAC, plasmada en un convenio que sin duda contribuirá todavía más al acercamiento entre ambas entidades.

El Museo nos deja, en esta ocasión, parte de sus excelentes fondos para llevar a cabo una muestra cuyas comisarias han centrado en la relación ciencia y fantasía, o ciencia y ficción. Esta exposición se presenta como el segundo fruto de la colaboración citada –tras el curso de verano *Viatjar amb art. El viatge de la mirada*– que se celebró en Vilafamés durante el mes de julio pasado. Tras estas primeras acciones, sin duda vendrán otras, tanto desde el punto de vista expositivo, como enfocadas a la realización de jornadas, estudios conjuntos, congresos y prácticas formativas para nuestro estudiantado. Esperamos que disfrutéis con el contenido de esta muestra que se ha diseñado con gran ilusión para todos y todas.

**Wenceslao Rambla Zaragoza
i Rosalía Torrent Esclapés**

Vicerector de Cultura, Extensió Universitària
y Relaciones Institucionales
y Directora del MACVAC, respectivamente.



LUC PEIRE. *Gandia* (1980). Acrílico sobre tela, 130 x 97 cm



ELVIRA ALFAGEME. *S/t* (1975). Vidre i llautó, 36 x 36 x 36 cm

Nota de les comissàries

La present exposició mostra una selecció d'obres al voltant de la ciència i la ficció que procedeixen del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni i del campus de la Universitat Jaume I. Amb aquestes hem volgut posar en valor el recent conveni de col·laboració firmat per amb dues institucions.

En aquest inici de curs tan especial, perquè celebrem el 25 aniversari de l'UJI i el 45 del Museu, la Galeria Octubre acull la segona col·laboració entre ambdues entitats. Hem considerat que la millor manera per a començar era concedir a la mostra un caràcter didàctic, que provoqués la participació del públic, a qui s'oferirà, d'una banda, un itinerari d'escultures del campus que seran explorades mitjançant el joc. I d'una altra banda, donant a conèixer, a partir de les obres del Museu, una diversitat de propostes conceptuals i tècniques.

No volem deixar de ressaltar que la reduïda presència de dones artistes en aquesta exposició no és més que un reflex de la realitat d'una època. En la mostra participen, pel que es refereix al Museu, un interessant conjunt d'artistes representatius de la seua col·lecció. Trobarem, donant sentit al vessant de la ficció autors com Bordes Caballero, José Luis Alexanco, Julio Le Parc, Aldo Bresciani, Carpani i Castejón. Quant a la ciència, des de l'art cinètic i amb la possibilitat d'interactuar amb les peces, comptem amb les obres de José María Cruz Novillo, Ricardo Juan, Javier Calvo, Felo Monzón, Elvira Alfageme i el simbolisme de Wenceslao Rambla, que en aquest cas hem volgut seleccionar també per tractar-se de l'exemple d'unió entra la vessant universitària i aquella museística. Les escultures del campus completen la mostra a manera de recorregut plàstic. Totes es vinculen al coneixement i es van adquirir en els primers anys de la Universitat. Formen part de la mostra la peça de Manuel Sáez i les escultures de Vicent Gozalbo, Salvador Mallén, Pere Ribera i Miklós A. Palfy. Pel que fa a aquesta selecció escultòrica cal dir que la producció de dones artistes era més reduïda en aquesta disciplina. I encara que s'ha anat avançant, encara no s'ha aconseguit la plena equiparació.

Nota de las comisarias

La presente exposición muestra una selección de obras en torno a la ciencia y la ficción que proceden del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés y del campus de la Universitat Jaume I de Castellón. Con ella hemos querido poner en valor el reciente convenio de colaboración firmado por ambas instituciones.

En este inicio de curso tan especial, pues celebramos el 25 aniversario de la UJI y el 45 del Museo, la Galería Octubre acoge la segunda colaboración entre ambas entidades. Y qué mejor manera para comenzar que conceder a la muestra un carácter didáctico, que provoque la participación del público, al que se ofrecerá, por un lado, un itinerario de esculturas del campus que serán exploradas mediante el juego. Por otro, se le dará a conocer, a partir de las obras del museo, una diversidad de propuestas tanto conceptuales como técnicas.

No quisiéramos dejar de resaltar que la reducida presencia de mujeres artistas en esta exposición no es más que un reflejo de la realidad de una época. En la muestra participan, por lo que se refiere al Museo, un interesante conjunto de artistas representativos de su colección. Encontraremos, dando sentido a la vertiente de la ficción autores como Bordes Caballero, José Luis Alexanco, Julio Le Parc, Aldo Bresciani, Carpani y Castejón. Por lo que se refiere a la ciencia, desde el arte cinético y con la posibilidad de interactuar con las piezas, contamos con las obras de José María Cruz Novillo, Ricardo Juan, Javier Calvo, Felo Monzón, Elvira Alfageme y el simbolismo de Wenceslao Rambla, que en este caso hemos querido seleccionar también por ser el ejemplo de unión entre la faceta universitaria y la propiamente museística. Las esculturas del campus completan la muestra como un recorrido plástico. Todas se vinculan al conocimiento y se adquirieron en los primeros años de la Universitat. Forman parte de la muestra la pieza de Manuel Sáez y las esculturas de Vicent Gozalbo, Salvador Mallén, Pere Ribera y Miklós A. Palfy. En lo que se refiere a esta selección escultórica hay que mencionar que la producción de mujeres artistas era más reducida en esta disciplina. Y aunque se ha ido avanzando, todavía no se ha conseguido la plena equiparación.

Quant a les peces conservades en el MACVAC, considerem rellevant posar de manifest la dificultat que ha suposat fer-ne una tria prenent com a base el criteri temàtic de la ciència i la ficció. És en aquests dos paràmetres on ens hem trobat amb l'enorme dificultat de trobar dones artistes. És ben cert que el nombre de creadors homes en la col·lecció és molt superior al de dones, però hi ha exemples fantàstics d'autores, com ara l'escultora Miranda d'Amico, Elena Asins Rodríguez, Teresa Marín, M. Dolores Casanova, María Chana, Pilar Dolz, Teresa Eguibar, Juana Francés, Teresa Gancedo, la mateixa Beatriz Guttman, María Iranzo, Eva Lootz, Ángeles Marco, Aurelia Muñoz, María José Ricós o Claudia de Vilafamés, entre altres.

Es tracta d'un conjunt d'obres molt heterogènies que responen a l'espectre que podem localitzar entre la ciència i la ficció. Principalment un pretext per reflexionar i convidar a la reflexió de la comunitat universitària i la societat sobre dos espais i institucions que connecten ciència i saber, sense excloure aquest plus de fantasia i imaginació. Res més enllà de la realitat que marca que la ciència, l'atzar i el destí resulten la clau dels millors descobriments de l'ésser humà.

En cuanto a las piezas conservadas en el MACVAC, consideramos relevante poner de manifiesto la dificultad que ha supuesto elegir teniendo como base el criterio temático de la ciencia y la ficción. Es en estos dos parámetros donde nos hemos encontrado con la enorme dificultad de encontrar mujeres artistas. Es muy cierto que el número de creadores hombres en la colección es muy superior al de mujeres, pero hay ejemplos fantásticos de artistas como la escultora Miranda d'Amico, Elena Asins Rodríguez, Teresa Marín, María Dolores Casanova, María Chana, Pilar Dolz, Teresa Eguibar, Juana Francés, Teresa Gancedo, la propia Beatriz Guttman, María Iranzo, Eva Lootz, Ángeles Marco, Aurelia Muñoz, María José Ricós o Claudia de Vilafamés, entre otras.

Se trata de un conjunto muy heterogéneo de piezas que responden al espectro que podemos localizar entre la ciencia y la ficción. Y, por encima de todo, un pretexto para reflexionar e invitar a la reflexión de la comunidad universitaria y la sociedad sobre dos espacios e instituciones que contienen ciencia y saber, sin excluir ese plus de fantasía e imaginación. No en vano ciencia, azar y destino son el germen de los mejores descubrimientos del ser humano.



Vista de la sala d'art cinètic amb l'obra d'Elena Asins. Fotografia: Antonio Pradas

La dimensió lúdica de la quotidianitat

Paloma Palau Pellicer

Universitat Jaume I

Comissària de l'exposició

ADVERTIMENT!

Estàs a punt d'endinsar-te en una nova dimensió. En realitat sempre hi has habitat, però mai te n'havies adonat. No t'espantes. Llegeix. Al llarg d'aquest recorregut trobaràs la possibilitat de l'aventura. De la teua decisió depèn que constitueixi un vertader canvi, o que simplement es quedi en una anècdota. Estem acostumats a passar per sobre dels dies, a travessar-los amb l'irresponsable desfici de la quotidianitat. Llavors, se succeeixen amb rapidesa perquè poques vegades ens parem a observar, «El primer paso, el único que cuenta según el dicho popular, no resulta siempre fácil: nos arranca de la tranquilidad de la vida cotidiana por un tiempo más o menos largo y nos libra a los avatares del camino, del clima, de los encuentros, de un horario que no limita ningún tipo de urgencia».¹ Les coses ja no ens resulten atractives perquè hem deixat de mirar-les amb el deteniment i l'assossec que mereixen. Hem deixat de jugar. De mirar-ho tot com si fóra la primera vegada. D'això tracta aquesta aventura. Tu, que has subratllat l'espai cada dia, i que has traçat milers de camins, estàs a punt d'esdevenir el protagonista de les teues percepcions. Assumeix el risc i pren decisions.

La Universitat Jaume I és el teu espai quotidià on cada dia recorres un itinerari propi. Un camí traçat per endavant a força de costums «una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación, la fragmentación... Todo tiene lugar en el espacio, todo es el espacio o todo es espacio u ocupa espacio».² Camines per corredors, travesses portes, et trasllades d'un lloc a un altre sense pensar-hi. A penes hi ha sorpreses. No vols que n'hi haja. Tot és al lloc que li pertoca. L'hàbit et fa indiferent. Si un element modifica el teu entorn, la rutina l'integra. La novetat passa desapercibuda,

La dimensión lúdica de lo cotidiano

Paloma Palau Pellicer

Universitat Jaume I

Comisaria de la exposición

¡ADVERTENCIA!

Estás a punto de adentrarte en una nueva dimensión. En realidad, siempre has habitado en ella, aunque nunca antes te habías dado cuenta. Pero no te asustes. Sigue leyendo. A lo largo de este recorrido vas a encontrar la posibilidad de la aventura. De tu decisión depende que ésta constituya un verdadero cambio, o que simplemente se quede en una anécdota. Estamos acostumbrados a pasar por encima de los días, a atravesarlos con la irresponsable desazón de la cotidianidad. Éstos, entonces, se suceden con rapidez porque pocas veces nos paramos a observar, «El primer paso, el único que cuenta según el dicho popular, no resulta siempre fácil: nos arranca de la tranquilidad de la vida cotidiana por un tiempo más o menos largo y nos libra a los avatares del camino, del clima, de los encuentros, de un horario que no limita ningún tipo de urgencia».¹ Las cosas ya no nos resultan atractivas porque hemos dejado de mirirlas con el detenimiento y el sosiego que merecen. Hemos dejado de jugar. De mirarlo todo como si fuera la primera vez. De eso trata esta aventura. Tú, que has estado subrayando el espacio cada día, y que has trazado miles de caminos, estás a punto de convertirte en el protagonista de tus propias percepciones. Asumiendo el riesgo y tomando decisiones.

La Universitat Jaume I es tu espacio cotidiano donde cada día recorres tu propio itinerario. Un camino trazado de antemano a fuerza de costumbres «una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación, la fragmentación... Todo tiene lugar en el espacio, todo es el espacio o todo es espacio u ocupa espacio».² Caminas por pasillos, atraviesas puertas, te trasladas de un lugar a otro sin pensar. Apenas hay sorpresas. No quieres que las haya. Todo está en su sitio. El hábito te hace indiferente. Si un elemento



PERE RIBERA. *Odos* (1999). Fragment. Acer Corten, 700 x 290 x 130 cm. Fotografia: Paloma Palau Pellicer

i hi ha estat sempre, també. Habites l'edifici i els jardins durant un temps. I així, tu també esdevens paisatge.

T'has fixat alguna vegada que hi ha un rostre de dona que sorgeix de la terra? T'has parat a tocar l'arbre d'acer del bulevard? T'has assegut sota les seues branques de metall per a observar-lo? I el terra de taulellets, saps quina forma s'amaga entre el blanc i el blau? Què simbolitza l'escultura que viu en la rotonda? On són els llibres més grossos de la Biblioteca?

Durant 25 anys, la Universitat Jaume I ha crescut, la seua fisionomia s'ha transformat. També la teua. I el campus s'ha poblat d'escultures. Moltes van arribar abans que tu. I quan te'n vages, hi romandran. No et sembla que ha arribat el moment de parar-te, de canviar l'itinerari i de dialogar amb elles?

No hi ha millor ficció que la que s'integra amb la realitat. La fórmula és senzilla: fer de cada dia una aventura. Integrar el joc i entrenar la mirada «con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un adelante y un detrás, un cerca y un lejos.»³ Però cal parar-hi esment, perquè una vegada aprens a descifrar la quotidianitat, ja no podràs tornar enre. Imatges i volums tindran un altre significat per a tu. Cada dia de la teua vida podrà convertir-se en un risc meravellós, on res tornarà a ser el que sembla. Entendràs què vol dir parar-se i observar. És perillós. Açò és un advertiment. No es tracta de cap broma. Una nova manera de percebre està a punt d'obrir-se per a tu, gosaràs a canviar el teu itinerari?

TRIA EL TEU ITINERARI

Quan entres a la Universitat, l'escultura de Pere Ribera et dóna la benvinguda. L'obra està instal·lada molt a la vora de l'accés nord, al centre de la rotonda. *Odos* és d'acer. Et pareix immensa. Les formes abstractes representen el perfil d'un avantbraç que subjecta una mà. El títol fa al·lusió a la fórmula de l'oxigen. Una doble metàfora que sintetitza la creació de la Universitat com un camí d'anada i tornada per a la ciutat de Castelló de la Plana: «el vecino campus de la universidad aporta oxígeno a la sociedad y, por el otro, el apoyo que la ciudad brinda al futuro y al progreso levantando un centro universitario de formación superior.»⁴ Les

modifica tu entorno, la rutina lo integra. Lo nuevo pasa desapercibido, lo que ha estado siempre, también. Habitas el edificio y los jardines durante un tiempo. Y así, tú también te conviertes en paisaje.

¿Te has fijado alguna vez en que hay un rostro de mujer que surge de la tierra? ¿Te has parado a tocar el árbol de acero del bulevard? ¿Te has sentado bajo sus ramas de metal para observarlo? Y ese suelo de azulejos, ¿sabes qué forma se esconde entre el blanco y el azul? ¿Qué simboliza esa escultura que vive en la rotonda? ¿Dónde están los libros más grandes de la Biblioteca?

Durante 25 años la Universitat Jaume I ha ido creciendo, su fisionomía se ha transformado. También la tuya. Y el campus se ha poblado de esculturas. Muchas llegaron antes que tú. Y cuando tú te hayas ido, ellas permanecerán. ¿No te parece que ha llegado el momento de parar, de cambiar el itinerario y de dialogar con ellas?

No hay mejor ficción que la que se integra con la realidad. La fórmula es sencilla: hacer de cada día una aventura. Integrar el juego y entrenar la mirada «con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un adelante y un detrás, un cerca y un lejos.»³ Pero hay que tener cuidado, porque una vez aprendes a descifrar lo cotidiano, ya no podrás volver atrás. Imágenes y volúmenes tendrán otro significado para ti. Cada día de tu vida podrá convertirse en un riesgo maravilloso, donde nada volverá a ser lo que parece. Entenderás lo que significa pararse y observar. Es peligroso. Esto es una advertencia. No se trata de una broma. Una nueva forma de percibir está a punto de abrirse para ti, ¿te atreves a cambiar tu itinerario?

ELIGE TU PROPIO ITINERARIO

Al entrar en la Universitat, la escultura de Pere Ribera te da la bienvenida. La obra está instalada muy próxima al acceso norte, en el centro de la rotonda. *Odos* es de acero. Te parece inmensa. Sus formas abstractas representan el perfil de un antebrazo que sujeta una mano. El título hace alusión a la fórmula del oxígeno. Una doble metáfora que sintetiza la creación de la Universitat como un camino de ida y vuelta para la ciudad de Castellón de la Plana: «el vecino campus

obres d'aquest polifacètic artista al·ludeixen als sons. A la Universitat, els sons es transformen en projectes de futur. I tu, en què somies?

Mentre camines, penses en les teues il·lusions, en com s'han transformat al llarg d'aquests anys. Ara són unes altres, però sempre són un estímul per a progressar. Avances i rodeges l'edifici, t'orientes cap a la Facultat de Ciències Econòmiques i Jurídiques. Et trobes davant de l'entrada principal i llavors la veus. La peça de Salvador Mallén invita a tocar-la amb la vista i amb les mans. Un rostre femení de ciment que brolla del sòl. El tacte resulta imprescindible per a comprendre aquesta cara de grans dimensions i d'aspra textura. Un rostre al qual afecten la pluja i el sol, però que perdura intacte. Elucubres entorn de la idea que, potser, hi haja un cos humà ocult sota els despatxos i les aules. T'agrada la idea.

Dona dominant el cel i la terra és una escultura perfectament integrada en l'entorn. Et pareix una fantàstica manera d'estimular la imaginació. Penses que res és el que sembla i ets conscient de la dualitat entre el visible i l'invisible. Els teus peus coincideixen amb el seu mentó. Et situes davant de la boca i comproves que és tan llarga com el teu braç. A tocar del nas tens una curiosa perspectiva de la Facultat. Abraces les seues formes corbes.

Enfiles cap a la Facultat de Ciències Humanes i Socials. Fa sol aquest matí i per a ser tardor encara fa calor. Camines en línia recta i et trobes amb l'Àgora de la Universitat. Hi ha moltes persones a les terrasses entorn d'aquest eix comercial que connecta la Biblioteca, el Rectorat i la Facultat. Hi ha estudiants en la gespa. Veus una paleta blanca i redona i descobreixes que conté informació. T'havies adonat abans que tracta sobre *Guant blanc* de Manuel Sáez? Estàs dret. En aquest moment observes des de les grades, però no és possible comprendre amb la mirada el guant que, ara ho saps, hi ha dibuixat al sòl. Sòl que xafes cada dia.

La instal·lació va ser un desafiament per a l'artista i l'execució va resultar complexa, no sols per les dimensions, sinó perquè Sáez sol treballar en paper. Ell mateix explicava: «Seleccionada la imatge definitiva –que al principi carecia de línies rectes y que sugiere la forma de una mano, representa la acción, el gesto, la clarividencia o a la figura

de la universidad aporta oxígeno a la sociedad y, por el otro, el apoyo que la ciudad brinda al futuro y al progreso levantando un centro universitario de formación superior.»⁴ Las obras de este polifacético artista aluden a los sueños. En la Universitat, los sueños se transforman en proyectos de futuro. Y tú, ¿en qué sueñas?

Mientras caminas, piensas en tus ilusiones, en cómo han ido transformándose a lo largo de estos años. Ahora son otras, pero siempre son un estímulo para progresar. Sigues avanzando y rodeas el edificio, te orientas hacia la Facultad de Ciencias Jurídicas y Económicas. Te encuentras frente la entrada principal y entonces la ves. La pieza de Salvador Mallén invita a tocar con la vista y con las manos. Un rostro femenino de cemento que brota del suelo. El tacto resulta imprescindible para comprender esta cara de grandes dimensiones y áspera textura. Un rostro al que afectan la lluvia y el sol pero que perdura intacto. Elucubras en torno a la idea de que, tal vez, haya un cuerpo humano oculto bajo los despachos y las aulas. Te gusta la idea.

Dona dominant el cel i la terra es una escultura que está perfectamente integrada en el entorno. Te parece una fantástica manera de estimular la imaginación. Piensas que nada es lo que parece y eres consciente de la dualidad entre lo visible y lo invisible. Tus pies coinciden con su mentón. Te sitúas delante de la boca y compruebas que es tan larga como tu propio brazo. Muy cerca de la nariz tienes una curiosa perspectiva de la Facultad. Abrazas sus formas curvas.

Te diriges hacia la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Hace sol esta mañana y para ser otoño todavía hace calor. Caminas en línea recta y te encuentras con el Ágora de la Universitat. Hay muchas personas en las terrazas en torno a este eje comercial que conecta la Biblioteca, el Rectorado y la Facultad. Hay estudiantes en el césped. Ves una paleta blanca y redonda y descubres que contiene información. ¿Te habías dado cuenta antes que trata sobre *Guante blanco* de Manuel Sáez? Estás de pie. En este momento observas desde las gradas, pero no es posible abarcar con la mirada el guante que, ahora lo sabes, hay dibujado en el suelo. Suelo que pisas cada día.

La instalación fue un desafío para el artista y llevarla a cabo resultó complejo, no sólo por sus dimensiones sino porque

humana– adiviné que habría que volver a empezar».⁵ Sáez va projectar, entre 2001 i 2003, en la suggeridora figura d'un cercle de 1.848 m², un guant blanc amb taulellets de 33x33 centímetres, per al lloc de trobada i reivindicació per excel·lència de la Universitat. Un guant en forma de mosaic en blanc i blau que, parafrasejant l'autor, és una metàfora de moltes coses.

A esquerra i a la dreta trobaràs altres paletes amb dades més específics de la peça. Tria'n una per a documentar-te. Després, baixa al centre de l'Àgora i camina fins a trobar el lloc que et resulte més interessant per a quedar-t'hi una estona. Observa que els taulellets són blancs i blaus i que amb només dos colors s'ha resolt el fons i la figura. Penses en píxels. I hi fas fotos panoràmiques i de detall. Busques diferents punts de vista. Seu o tomba-t'hi. Toques per a percebre la textura i la temperatura de la ceràmica. Recordes una frase de l'artista: «Listo para experimentar que una cosa son las ideas y otra las soluciones, vi cómo el fluir del croquis, dibujos, fotografías, planos o acuarelas acababa friccionando con otro lenguaje y cómo la luz blanca del guante se hacía cegadora devorando tiempo y salud».⁶ Necessites demostrar-te que ets capaç de sintetitzar un objecte d'alguna manera i el dibuixes en el paper quadriculat.

Després d'una estona d'observació, cavil·les sobre el sentit històric d'aquest espai amb nom femení. Aquest lloc convida al diàleg i remet a les places públiques o assemblees gregues. Estàs molt a la vora de la Biblioteca. Al teu davant pots distingir part de l'escultura de Miquel Gozalbo. Una instal·lació d'un compendi de llibres apilats en uns quants prestatges. El conjunt el componen sis peces de tres metres d'alt per cinc d'ample. De moment, només en veus una. La resta està ubicada a la façana posterior de la Biblioteca. És d'acer. Sòlida i concreta. Elaborada en un llenguatge abstracte.

Asomats als llibres (1998) és una mena de composició geomètrica de formes rectangulars i de corbes que combina acer oxidat i polit. El conjunt il·lustra, amb formes bàsiques de grans dimensions, les estructures que tota biblioteca alberga a l'interior. L'artista recrea amb textures, grossos volums de qualsevol tipus, disposats de manera desordenada, com si els estiguessen consultant. Un homenatge al coneixement, als llibres físics i als hàbits d'aprenentatge d'abans.

Sáez suele trabajar en papel. Él mismo explicaba: «Seleccionada la imagen definitiva –que al principio carecía de líneas rectas y que sugiere la forma de una mano, representa la acción, el gesto, la clarividencia o a la figura humana– adiviné que habría que volver a empezar».⁵ Sáez proyectó, entre 2001 y 2003, en la sugerente figura de un círculo de 1.848 m², un guante blanco con azulejos de 33x33 centímetros para lugar de encuentro y reivindicación por excelencia de la Universidad. Un guante en forma de mosaico en blanco y azul que, parafraseando al autor, es una metáfora de muchas cosas.

A izquierda y a la derecha encontrarás otras paletas con datos más específicos de la pieza. Elige una de ellas para documentarte. Luego baja al centro del Ágora y camina hasta encontrar el lugar que te resulte más interesante para quedarte un rato. Observa que los azulejos son blancos y azules y que con sólo dos colores se ha resuelto el fondo y la figura. Piensas en píxeles. Y haces fotos panorámicas y de detalle. Buscas diferentes puntos de vista. Siéntate o tumbate. Tocas para percibir la textura y la temperatura de la cerámica. Recuerdas una frase del artista: «Listo para experimentar que una cosa son las ideas y otra las soluciones, vi cómo el fluir del croquis, dibujos, fotografías, planos o acuarelas acababa friccionando con otro lenguaje y cómo la luz blanca del guante se hacía cegadora devorando tiempo y salud».⁶ Necesitas demostrarte que eres capaz de sintetizar un objeto de alguna manera y lo dibujas en el papel cuadriculado.

Después de un rato observando, cavilas sobre el sentido histórico de este espacio con nombre femenino. Este lugar que invita al diálogo remitiendo a las plazas públicas o asambleas griegas. Estás muy cerca de la Biblioteca. Delante de ti puedes distinguir parte de la escultura de Miquel Gozalbo. Una instalación de un compendio de libros apilados en varios estantes. El conjunto está compuesto por seis piezas de tres metros de alto por cinco de ancho. De momento, sólo ves una. El resto están ubicadas en la fachada posterior de la Biblioteca. Es de acero. Sólida y concreta. Elaborada en un lenguaje abstracto.

Asomats als llibres (1998) es una suerte de composición geométrica de formas rectangulares y curvas que combi-



MANUEL SÁEZ. *Guant blanc* (2003). Mosaic de ceràmica de 16.467 peces de 33 x 33 cm combinades en 1.848 m²

Fas la volta a l'edifici i busques amb curiositat les altres cinc. Avances. Cada vegada més de pressa. Ho fas per l'interior de la rampa fins a arribar a la parada d'autobusos. Gires a la dreta i et trobes de seguida amb tres més, incrustades a la paret, contenen un missatge secret. Proves a desxifrar-lo i immediatament comprens que les dues que falten estan a l'altra banda de l'edifici.

Després de recórrer tants metres, de pujar i de baixar escales per a completar la peça que envolta la Biblioteca, t'abellix refrescar-te. Camines cap al bulevard del *Jardí dels sentits*. Aquest oasi de vegetació és un atractiu lloc de trobada que articula centres docents i edificis d'investigació i de gestió. Un jardí contemporani dissenyat amb cinc àrees diferenciades que pretén impactar sensorialment, a més de ser didàctic. Les zones estan organitzades entorn dels cinc sentits. El jardí està dissenyat per a ser visitat cap a l'interior de la Universitat però usualment ho fas en sentit invers. Et recrees en el jardí i gaudeixes del plaer de passejar per un entorn que sols travessar amb pressa. Perquè normalment arribes a la Universitat en el teu cotxe, o utilitzes el transport públic o la bicicleta. Caminar és important per a apreciar els detalls.

Decideixes recrear-te en els colors que la vegetació t'ofereix a la tardor i de cop i volta!, un brollador d'aigua s'eleva i marca el centre focal de tot el jardí. L'aigua sobtada encèn la teua atenció. Passeges entre sons naturals. Decideixes escoltar. Les fulles dels arbres, el ball del bambú. Busques una escultura amb forma d'arbre. T'han dit que és al centre d'una font i que és d'acer. La terrassa és temptadora i t'encantaria seure-hi una estona. Però no ho fas. Et sents diferent. Has estat abans aquí, però no t'havies adonat que hi ha un arbre distint. El mires. L'olors. El toques.

És *L'arbre del coneixement* de Miklós Palfy. Enlaïres la mirada i veus com les branques de metall trenquen el cel en trossos, formant figures geomètriques. Abaixes la mirada i descobreixes que les mateixes branques projectades al sòl formen altres distintes. El contrapunt de l'aigua amb els enginyosos rajolins de la peça que brollen de les branques metàl·liques et fa somriure. Blaus, el cel i el sòl produeixen un fort contrast amb els taronges oxidats. L'arbre simbolitza la saviesa, les branques són les diverses disciplines, com

na acero oxidado y pulido. El conjunto ilustra, con formas básicas de grandes dimensiones, las estructuras que toda biblioteca alberga en su interior. El artista recrea con texturas grandes volúmenes de todo tipo, dispuestos de manera desordenada como si estuvieran siendo consultados. Un homenaje al conocimiento, a los libros físicos y a los hábitos de aprendizaje de antaño. Das la vuelta al edificio buscando con curiosidad las otras cinco. Avanzas. Cada vez más deprisa. Lo haces por el interior de la rampa hasta llegar a la parada de autobuses. Giras a la derecha y te encuentras enseguida con tres más, incrustadas en la pared contienen un mensaje secreto. Intentas descifrarlo e inmediatamente comprendes que las dos que faltan están al otro lado del edificio.

Después de recorrer tantos metros, de subir y bajar escaleras para completar la pieza que rodea la Biblioteca, te apeetece refrescarte. Caminas hacia el bulevard del *Jardín de los sentidos*. Este oasis de vegetación es un atractivo lugar de encuentro que articula centros docentes, y edificios de investigación y gestión. Un jardín contemporáneo diseñado con cinco áreas diferenciadas que pretende impactar sensorialmente, además de ser didáctico. Las zonas están organizadas en torno a los cinco sentidos. El jardín está diseñado para ser visitado hacia el interior de la Universitat pero usualmente lo realizas en sentido inverso. Te recreas en el jardín y disfrutas del placer de pasear por un entorno que sueles atravesar con prisa. Porque normalmente llegas a la Universitat en tu propio coche, o utilizas el transporte público o la bicicleta. Caminar es importante para apreciar los detalles.

Decides recrearte en los colores que la vegetación te ofrece en otoño, y ¡de repente!, un surtidor de agua se eleva marcando el centro focal de todo el jardín. El agua repentina llama tu atención. Paseas entre sonidos naturales. Decides escuchar. Las hojas de los árboles, el baile del bambú. Buscas una escultura en forma de árbol. Te han dicho que está en el centro de una fuente y que es de acero. La terraza es tentadora y te encantaría sentarte un rato. Pero no lo haces. Te sientes diferente. Has estado antes aquí, pero no te habías dado cuenta de que hay un árbol distinto. Lo miras. Lo hueles. Lo tocas.

Es *El árbol del conocimiento* de Miklós Palfy. Diriges la mirada hacia arriba y ves cómo las ramas de metal rompen

l'autor comenta: «La función principal de las universidades es definir, crear y poner a punto nuestros conocimientos y métodos de trabajo que puedan resolver nuestras necesidades cambiantes en el tiempo. Las ramas de la escultura simbolizan el carácter evolutivo de los conocimientos y métodos de trabajo que el ser humano necesita tanto para su supervivencia como para la evolución de su vida cotidiana».⁷ L'arbre del coneixement simbolitza aquest procés evolutiu. És inorgànic però representa quelcom que creix i es desenvolupa. Seus prop i construeixes amb paper un element del mobiliari que observes al teu davant.

Gaudeixes del passeig. Les plantes aromàtiques i medicinals del Mediterrani estimulen el teu olfacte. Els arbres fruiters, de totes les temporades, seleccionats per les diferents qualitats plàstiques desperten el gust. Les textures dels troncs tallats amb seccions i corfes variades s'obrin pas al voltant del camí. Acarones les roques de les pedreres. Et resulten inspiradores.

Si decideixes seguir recte, el joc haurà acabat. Si t'atreveixes a continuar i gires a l'esquerra, travessaràs cap a la Facultat de Ciències Econòmiques i Jurídiques. Fas una ullada al camí lògic que et portarà cap a l'eixida. Dubtes. Però no vols perdre't el recorregut ni que arribe tan prompte el final. T'estàs divertint. Després de fer unes fotos avances cap a la cara integrada en la gespa. De sobte, t'adones que ha d'haver-hi més visitants que fan el recorregut. Mires al teu voltant i veus que, en efecte, hi ha més persones que caminen amb plànols a la mà. Puges ara en sentit invers al bulevard i et trobes els visitants, asseguts al voltant de l'Àgora, uns dibuixen, uns altres s'agrupen doblegant papers a un ritme frenètic. L'arbre envoltat de muntanyes de paperets. Avui l'espai quotidià s'ha convertit en art. Tot es pot tocar. Tot és viu. Has aconseguit burlar a la rutina. T'has convertit en ficció. Ets el protagonista, ets la protagonista.

MANUAL D'INSTRUCCIONS

L'itinerari com a recurs didàctic i el descobriment de l'entorn quotidià són les claus per a realitzar l'experiència didàctica que es planteja a continuació. El visitant o la visitant és el protagonista de la seua aventura, en la qual cada decisió conté una infinitat d'itineraris possibles. I és aquí precisa-

el cielo en trozos formando figuras geométricas. Bajas la mirada y descubres que las mismas ramas proyectadas en el suelo forman otras distintas. El contrapunto del agua con los ingeniosos chorrillos de la pieza que brotan de sus ramas metálicas te hace sonreír. Azules, el cielo y el suelo, producen un fuerte contraste con los naranjas oxidados. El árbol simboliza la sabiduría, las ramas son las distintas disciplinas como el propio autor comenta: «La función principal de las universidades es definir, crear y poner a punto nuestros conocimientos y métodos de trabajo que puedan resolver nuestras necesidades cambiantes en el tiempo. Las ramas de la escultura simbolizan el carácter evolutivo de los conocimientos y métodos de trabajo que el ser humano necesita tanto para su supervivencia como para la evolución de su vida cotidiana.»⁷ El árbol del conocimiento simboliza este proceso evolutivo. Es inorgánico pero representa algo que crece y se desarrolla. Te sientas cerca y construyes con papel un elemento del mobiliario que observas frente a ti.

Estás disfrutando el paseo. Las plantas aromáticas y medicinales del Mediterráneo estimulan tu olfato. Los árboles frutales, de todas las temporadas, seleccionados por sus diferentes cualidades plásticas despiertan el gusto. Las texturas de los troncos cortados en distintas secciones y cortezas se abren paso alrededor del camino. Acaricias las piedras de las canteras. Te resultan inspiradoras.

Si decides seguir recto, el juego habrá terminado. Si te atreves a continuar y giras a la izquierda, cruzarás hacia la Facultad de Ciencias Económicas y Jurídicas. Echas una ojeada al camino lógico que te llevará hacia la salida. Dudas. Pero no quieres perderte el recorrido ni que llegue tan pronto el final. Te estás divirtiéndote. Después de hacer unas fotos avanzas hacia la cara integrada en el césped. De repente, caes en la cuenta de que debe haber más visitantes realizando el recorrido. Miras a tu alrededor y ves que, en efecto, hay más personas caminando con planos en la mano. Subes ahora en sentido inverso al bulevard y te encuentras a los visitantes, sentados alrededor del Ágora dibujando, otros se agrupan doblando papeles a un ritmo frenético. El árbol rodeado de montañas de papelitos. Hoy el espacio cotidiano ha convertido en arte. Todo se puede tocar. Todo está vivo. Has conseguido burlar a la rutina. Te has convertido en ficción. Eres el protagonista, eres la protagonista.



MIKLÓS PALFY. *L'arbre del coneixement*. Fragment. Acer i formigó, 700 x 670 x 650 cm. Fotografia: Paloma Palau Pellicer



MIQUEL GOZALBO. *Asomats als llibres* (1998). Fragment. Conjunt escultòric de 6 peces de 500 x 300 cm. Fotografia: Paloma Palau Pellicer

ment, en la presa de decisions, on es perfila la relació amb les distintes peces que governen solitàries alguns racons de la Universitat. Les cinc peces seleccionades ofereixen suggeridores possibilitats tant per la relació conceptual amb l'exposició que aglutina la iniciativa *Entre ciència i ficció*, com per la ubicació i el material del qual estan fetes. Les diferents rutes que es traçaran orgànicament amb els trajectes dels visitants construïran, per la seua banda, un tot múltiple i infinit. Si l'itinerari canvia, la percepció de l'espai canvia. I és llavors on sorgeix la possibilitat i l'obertura: la intenció artística. El joc està íntimament relacionat amb l'experiència, perquè la intenció és provocar la mirada, perquè se sorprenga i perquè ens sorprenga. Les peces escultòriques que serveixen de parades en el camí, poden connectar-se entre si mitjançant el joc artístic: imaginar diàlegs impossibles; inventar narratives que alteren l'ordre establert o buscar relacions estètiques que les vinculen.

El visitant pot construir la seua ficció a partir de l'entorn (des)conegut i crear no sols infinits itineraris, sinó també instal·lar en la seua rutina la possibilitat lúdica de la quotidianitat. L'art proposa, i si et detens, hi caben les reflexions. Prendre decisions i implicar-se en el joc és primordial perquè l'experiència, no sols didàctica, sinó també artística (perquè el visitant es converteix alhora en cocreador quan interactua amb les peces) tinga, al final, un valuós sentit personal i un compromès vincle amb l'entorn.

L'activitat consta de quatre etapes:

- El visitant dibuixa en el plànol del campus la seua ruta⁸ diària.
- Llegir la informació prèvia sobre les cinc peces seleccionades: descripció, ubicació i simbologia.
- Caminar i explorar les peces amb fotografies i dibuixos, descobrir *in situ* les possibles relacions d'aquestes escultures amb el seu entorn.
- Crear un itinerari, i imaginar la relació de la peça amb el seu material, concepte o ubicació.

El visitant que decidisca endinsar-se en el joc ha de complir les premisses següents:

- Ha de ser possible de realitzar el recorregut. No podem travessar parets o volar per damunt dels edificis.
- Les cinc peces han d'aparèixer en l'itinerari.

MANUAL DE INSTRUCCIONES

El itinerario como recurso didáctico y el descubrimiento del entorno cotidiano son las claves para realizar la experiencia didáctica que se plantea a continuación. El visitante o la visitante es el protagonista de su propia aventura, donde cada decisión contiene un sinfín de itinerarios posibles. Y es ahí precisamente, en la toma de decisiones, donde se irá perfilando su relación con las distintas piezas que gobiernan solitarias algunos rincones de la Universitat. Las cinco piezas seleccionadas ofrecen sugerentes posibilidades tanto por su relación conceptual con la exposición que aglutina la iniciativa *Entre ciencia y ficción*, como por la ubicación y el material que las componen. Las diferentes rutas, que se irán trazando orgánicamente con los trayectos de los visitantes, irán construyendo a su vez, un todo múltiple e infinito. Si el itinerario cambia, la percepción del espacio cambia. Y es entonces donde surge la posibilidad y la apertura: la intención artística. El juego está íntimamente relacionado en la experiencia, pues la intención es provocar a la mirada para que se sorprenda y nos sorprenda. Las piezas escultóricas que sirven de altos en el camino, pueden conectarse entre ellas mediante el juego artístico: imaginar diálogos imposibles; inventar narrativas que alteren ese orden establecido o buscar relaciones estéticas que las vinculen.

El visitante puede construir su propia ficción a partir del entorno (des)conocido y crear no sólo infinitos itinerarios, sino también instalar en su rutina la posibilidad lúdica de lo cotidiano. El arte propone, y si te detienes, caben las reflexiones. Tomar decisiones e implicarse en el juego es primordial para que la experiencia, no sólo didáctica, sino también artística (pues el visitante se convierte a su vez en co-creador al interactuar con las piezas) tenga, al final, un valioso sentido personal y un comprometido vínculo con el entorno.

La actividad consta de cuatro etapas:

- El visitante dibuja en el plano del campus su ruta⁸ diaria.
- Leer la información previa sobre las cinco piezas seleccionadas: descripción, ubicación y simbología.
- Caminar y explorar las piezas con fotografías y dibujos, descubriendo *in situ* las posibles relaciones de estas esculturas con su entorno.

- Els dibuixos i fotografies que sorgisquen de l'anàlisi de les peces han de crear narratives visuals que mostren el sentit de les decisions que s'han pres en triar l'itinerari.
- Jugar amb les distàncies entre les peces i esbrinar les mesures al llarg del recorregut.
- El visitant ha d'estar disposat a caminar per plaer i a viure l'experiència, a tastar el temps i l'espai.

Materials: un plànol, paper vegetal, llapis, llibreta de camp i càmera de fotos.

Resultats possibles i esperats: els itineraris resultants formaran figures la suma de les quals dibuixarà múltiples trajectes. Amb aquests es podran materialitzar les rutes, descobrir tendències coincidents o constatar les diferències, i jugar amb les possibilitats trobades per a crear una nova peça. S'espera que les figures de l'itinerari tinguin com a resultat un nou punt de partida que servisca com a origen per a pròximes aventures.

- Crear un itinerario, imaginando la relación de la pieza con su material, concepto o ubicación.

El visitante que decida adentrarse en el juego debe cumplir las siguientes premisas:

- El recorrido debe ser posible de realizar. No podemos atravesar paredes o volar por encima de los edificios.
- Las cinco piezas deben aparecer en el itinerario.
- Los dibujos y fotografías que surjan del análisis de las piezas deben crear narrativas visuales que muestren el sentido de las decisiones que se han tomado al elegir el itinerario.
- Jugar con las distancias entre las piezas y averiguar las medidas a lo largo del recorrido.
- El visitante debe estar dispuesto a caminar por placer y a vivir la experiencia, degustando el tiempo y el espacio.

Materiales: un plano, papel vegetal, lápiz, libreta de campo y cámara de fotos.

Resultados posibles y esperados: los itinerarios resultantes formarán figuras cuya suma dibujará múltiples trayectos. Con ellos se podrán materializar las rutas, descubrir tendencias coincidentes o constatar las diferencias, y jugar con las posibilidades encontradas para crear una nueva pieza. Se espera que las figuras del itinerario tengan como resultado un nuevo punto de partida que sirva como origen para próximas aventuras.

1. Le Breton, D. (2011) *Elogio al caminar*. Madrid: Siruela, p. 27.
2. Perec, G. (2004) *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, p. 11.
3. Perec, G. (2004) *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, p. 123.
4. Mir Soria, P. y Marzá Clement C. (2013) *Es... Cultura. Guía urbana de esculturas de Castellón*. Ayuntamiento de Castellón de la Plana.
5. Sáez, M. (2003) *Ágora*, Galería Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I, p.57.
6. Sáez, M. (2003) *Ágora*, Galería Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I, p.57.
7. Comentarios de Miklós Palfy en la entrevista realizada por teléfono el 10 de setembre de 2015.
8. La veu «rutina» que el català va prendre del francès 'routine' té com com arrel 'route' (del llatí 'rupta').
9. Blog de Miquel Gozalbo Torres. Recuperat d'Internet el 23 d'agost de 2015: <http://www.esculturaenhierro.com/espacios.htm>
10. Mustachi, L. (1985) *Elige tu propia aventura: Guía didáctica para educadores*. Barcelona: Timun Mas.
11. Perec, G. (2007) *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa.
12. VV.AA. (2003) *Ágora*, Galería Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I.

1. Le Breton, D. (2011) *Elogio al caminar*. Madrid: Siruela, p. 27.
2. Perec, G. (2004) *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, p. 11.
3. Perec, G. (2004) *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, p. 123.
4. Mir Soria, P. y Marzá Clement C. (2013) *Es... Cultura. Guía urbana de esculturas de Castellón*. Ayuntamiento de Castellón de la Plana.
5. Sáez, M. (2003) *Ágora*, Galería Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I, p.57.
6. Sáez, M. (2003) *Ágora*, Galería Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I, p.57.
7. Comentarios de Miklós Palfy en la entrevista realizada por teléfono el 10 de septiembre de 2015.
8. La voz «rutina» que el español tomó del francés 'routine' tiene como raíz 'route' (del latín 'rupta').
9. Blog de Miquel Gozalbo Torres. Recuperado de Internet el 23 de agosto de 2015: <http://www.esculturaenhierro.com/espacios.htm>
10. Mustachi, L. (1985) *Elige Tu Propia Aventura: Guía Didáctica para Educadores*. Barcelona: Timun Mas.
11. Perec, G. (2007) *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa.
12. VV.AA. (2003) *Ágora*, Galería Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I.



SALVADOR MALLÉN. *Dona dominant el cel i la terra* (1995). Peça de ciment, 350 x 247 cm. Fotografia: Paloma Palau Pellicer



Palau del Batlle. Seu del MACVAC

Les claus del MACVAC, un museu amb vocació social

Patricia Mir Soria

Historiadora i crítica d'art

Comissària de l'exposició

Encara que cada museu és diferent per la seua història, motivacions, públic al qual s'adreça i perfil de la col·lecció, hi ha un denominador comú que és el desig de conservar i divulgar l'art. Tenim constància que les primeres col·leccions es remunten a l'antiguitat clàssica; si bé, és durant el període renaixentista i barroc quan s'impulsa, per les grans monarquies europees, un mecenatge i un col·leccionisme que reuneix, en les diferents corts, tresors artístics vetats per a la immensa majoria de la població. Caldrà esperar al segle XIX perquè, amb el naixement de les grans col·leccions artístiques o museus nacionals, l'art esdevinga accessible o, almenys, més visible per al gran públic. El pioner (fins i tot abans del segle que acabem de mencionar) va ser el Museu del Louvre, a París, fundat en 1793; li seguiria el Museu de Pintures o Museu del Rei –avui conegut com a Museu del Prado–, inaugurat el 19 de novembre de 1819 i, amb posterioritat, l'Alte Pinakothek de Munic (1836), la National Gallery de Londres (1838), l'Ermitage de Sant Petersburg (1852) o el Metropolitan de Nova York (1880), entre altres. Totes les capitals occidentals que es preaven van alçar un museu on mostrar al públic les obres mestres nacionals que fins llavors havien estat ocultes en les inexpugnables sales palatines. L'esperit de la Revolució Francesa, la Il·lustració i els nous aires vuitcentistes, amb unes monarquies renovades molt allunyades ja de l'Absolutisme, propicien el naixement d'aquests espais. A Madrid, i pel que es fa al naixement de la nostra major pinacoteca, *La Gaceta de Madrid* del 18 de novembre de 1819 narra així l'efemèride:

No queriendo S.M. dilatar a sus amados vasallos el gusto y la utilidad que puede resultarles de tener reunida a su vista las más sobresalientes producciones de los pintores que han honrado con ellas a la nación, se ha dignado resolver, desde luego se franquee la entrada al público, y desde el día 19 del corriente mes de noviembre esté abierto el museo por ocho días

Las claves del MACVAC, un museo con vocación social

Patricia Mir Soria

Historiadora y crítica de arte

Comisaria de la exposición

Aunque cada museo es diferente por su historia, motivaciones, público al que se dirige y perfil de la colección, existe un denominador común que es el deseo de conservar y de divulgar el arte. Tenemos constancia de que las primeras colecciones se remontan a la antigüedad clásica; si bien es durante el periodo renacentista y barroco cuando se impulsa, por parte de las grandes monarquías europeas, un mecenazgo y un coleccionismo que reúne, en las diferentes cortes, tesoros artísticos vetados para la inmensa mayoría de la población. Habrá que esperar al siglo XIX para que, con el nacimiento de las grandes colecciones artísticas o museos nacionales, el arte se haga accesible o, al menos, más visible para el gran público. El pionero (aun antes de ese siglo que acabamos de mencionar) fue el Museo del Louvre, en París, fundado en 1793; le seguiría el Museo de Pinturas o Museo del Rey –hoy conocido como Museo del Prado–, inaugurado el 19 de noviembre de 1819 y, con posterioridad, la Alte Pinakothek de Múnich (1836), la National Gallery de Londres (1838), el Hermitage de San Petersburgo (1852) o el Metropolitan de Nueva York (1880), entre otros. Todas las capitales occidentales que se preciaban levantaron un museo donde mostrar al público las obras maestras nacionales que hasta entonces habían estado ocultas en las inexpugnables salas palaciegas. El espíritu de la Revolución Francesa, la Ilustración y los nuevos aires decimonónicos, con unas monarquías renovadas muy alejadas ya del Absolutismo, propician el nacimiento de estos espacios. En Madrid, y por lo que se refiere al nacimiento de nuestra mayor pinacoteca, *La Gaceta de Madrid* del 18 de noviembre de 1819 narra así la efeméride:

No queriendo S. M. dilatar a sus amados vasallos el gusto y la utilidad que puede resultarles de tener reunida a su vista las más sobresalientes producciones de los pintores que han honrado con ellas a la nación, se ha dignado resolver, desde luego se franquee la entrada

consecutivos, excepto los lluviosos y en que haya lodos, y en lo restante del año todos los miércoles de cada semana desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde (1995:11).

Malgrat que la majoria d'aquests museus públics atresoren col·leccions d'origen regi o principesc, hi ha una interessant excepció en la National Gallery londinenca. A diferència dels seus reials veïns, el llavors rei d'un dels països més rics del món, es va negar a donar entrada al públic a la seua col·lecció, que va continuar sent privada fins al 1970 i, per tant, va prendre altres camins. Va ser un grup d'amants de l'art els qui van convèncer el govern perquè comprara una sèrie de quadres que formarien part d'una nova pinacoteca sense cap connexió amb la corona. Des que es va fundar, el 1824, l'entrada va ser gratuïta, igual que als nostres dies, i el Parlament va posar molt d'èmfasi en el fet que es deixara entrar fins i tot els xiquets sense supervisió d'adults, perquè sabien que molts no podien permetre's anar acompanyats de criades o cuidadors infantils. Amb aquesta filosofia tan revolucionària van despertar l'escepticisme dels països veïns i especialment del seu rival històric, França, que llavors gaudia de l'èxit del Louvre. La notorietat de la col·lecció va ser tal que, el 1838, es van traslladar a la seu actual, a Trafalgar Square, on van continuar creixent i ampliant els fons.

La segona meitat del segle XIX clou pràcticament el mapa museístic d'Europa i fixa l'atenció en el nou continent americà. Un altre dels museus que es va fundar des de zero el trobem, per tant, a l'altra banda de l'Atlàntic. Es tracta del Museum of Fine Arts de Boston, un dels primers museus d'art dels Estats Units. Quan es va fundar, el 4 de febrer de 1870, les sales estaven completament buides. Les donacions particulars, com la de la família Lawrence o la d'Edward Perry Warren, van ser claus per a donar-li empenta. La característica que comparteixen la gran majoria de centres nord-americans és que no procedeixen d'una col·lecció dinàstica i, per tant, és la societat civil qui impulsa aquests museus a partir de donacions, campanyes de recaptació, etc. Philippe de Montebello, director de The Metropolitan Museum of Art fins al 2008, explica que els ciutadans dels primers anys del segle XIX sentien l'obligació moral de posar l'art a l'abast del públic per a fer «millors persones» (1995: 160).

al públic, y desde el día 19 del corriente mes de noviembre esté abierto el museo por ocho días consecutivos, excepto los lluviosos y en que haya lodos, y en lo restante del año todos los miércoles de cada semana desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde (1995:11).

Pese a que la mayoría de estos museos públicos atesoran colecciones de origen regio o principesco, existe una excepción en la National Gallery londinense. A diferencia de sus reales vecinos, el rey de uno de los países más ricos del mundo, se negó a dar entrada al público a su colección, que siguió siendo privada hasta 1970 y, por tanto, tomó otros derroteros. Fue un grupo de amantes del arte los que convencieron al gobierno para que comprara una serie de cuadros que formarían parte de una nueva pinacoteca sin conexión alguna con la corona. Desde su fundación, en 1824, la entrada fue gratuita, al igual que en nuestros días, y el Parlamento puso mucho énfasis en que se dejara entrar incluso a los niños sin supervisión de adultos, pues sabían que muchos no podían permitirse ir acompañados de criadas o niñeras. Con esta filosofía tan revolucionaria despertaron el escepticismo de los países vecinos y especialmente de su rival histórico, Francia, que en esos momentos gozaba con el éxito del Louvre. La fama de la colección fue tal que, en 1838, se trasladaron a la sede actual en Trafalgar Square, donde siguieron creciendo y ampliando sus fondos.

La segunda mitad del siglo XIX concluye prácticamente el mapa museístico de Europa y fija su atención en el nuevo continente americano. Otro de los museos que se fundó partiendo de cero lo encontramos, pues, al otro lado del Atlántico. Se trata del Museum of Fine Arts de Boston, uno de los primeros museos de artes de los Estados Unidos. Cuando se fundó, el 4 de febrero de 1870, sus salas estaban completamente vacías. Las donaciones particulares como la de la familia Lawrence o la de Edward Perry Warren fueron claves en su impulso. La característica que comparten la gran mayoría de centros estadounidenses es que no proceden de una colección dinástica y, por tanto, es la sociedad civil la que impulsa estos museos a partir de donaciones, campañas de recaudación, etc. Philippe de Montebello, director de The Metropolitan Museum of Art hasta 2008, explica que los ciudadanos de los primeros años del siglo XIX sentían la



BORDES CABALLERO. *Mule i Fush* (1974). Polièster policromat, 38,5 x 12 x 20 cm

Entre els últims a incorporar-se al club dels grans està el Musée d'Orsay de París que, encara que inaugurat el 1986, les seues col·leccions posen l'èmfasi en la pintura impressionista de la segona meitat del segle XIX.

Amb aquest passat de col·leccionisme reial i també eclesiàstic arribem al segle XX, quan les avantguardes i l'art contemporani entren en escena. Els grans museus públics que acabem de citar no pareixen molt disposats a dedicar les seues sales a aquests nous llenguatges. Els conflictes bèl·lics que assoten Europa tampoc afavoreixen un clima cultural apropiat. Els Estats Units prendran la davantera amb la creació de tot un referent, el Museu d'Art Modern (MOMA) de Nova York (1929) i, més tard amb el Guggenheim Museum de Nova York (1959). En canvi, a Europa caldrà esperar a les últimes dècades del segle XX per a assistir al naixement de la gran majoria de museus d'art contempora-

obligación moral de poner el arte al alcance del público para hacer de él «mejores personas» (1995: 160).

Entre los últimos en incorporarse al club de los grandes está el Musée d'Orsay de París que, aunque inaugurado en 1986, sus colecciones ponen el acento en la pintura impresionista de la segunda mitad del siglo XIX.

Con este pasado de coleccionismo real y también eclesiástico llegamos al siglo XX, cuando las vanguardias y el arte contemporáneo hacen su entrada en escena. Los grandes museos públicos que acabamos de citar no parecen muy dispuestos a dedicar sus salas a estos nuevos lenguajes. Los conflictos bélicos que azotan el suelo europeo tampoco favorecen un clima cultural apropiado. Los Estados Unidos tomarán la delantera con la creación de todo un referente, el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York (1929)

ni europeus. Aquest recorregut històric no estaria complet sense citar alguns centres de referència internacional com el Museu d'Art Contemporani de la Universitat de São Paulo a Brasil (1963), el Centre Nacional d'Art i Cultura Georges Pompidou de París (1977), el MACRO de Roma (2002), el Museum für Gegenwart de Berlín (1996), el Museu Kampa a Praga (2003), el MACBA a Barcelona (1995), el Museu Nacional d'Art Contemporani d'Osaka al Japó (1995) o la Tate Modern a Londres (2000).

A Espanya, a més del MACBA, comptem, entre altres, amb l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) de València (1989), el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía de Madrid (1992) i més recentment el Guggenheim de Bilbao (1997). Un article del diari *El Mundo*, firmat al desembre de 1995, recordava que en el període comprés entre 1986 i 1995 s'havien creat a Espanya set nous museus dedicats a l'art contemporani. I és que des de mitjans de la dècada dels anys 80 fins a l'actualitat és el moment en el qual es produeix a Espanya el procés de renovació i de transformació dels espais museístics.

En aquest sentit, el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC), fundat en la primera data de 1970, és un dels pioners no només al nostre país, sinó també al panorama internacional. Aquesta institució museística es considera com una de les capdavanteres dedicades a l'art contemporani. El seu creador i artífex, el crític valencià Vicente Aguilera Cerni, tenia pocs referents previs en els quals fixar-se. Així, la història, l'especificitat i la col·lecció del MACVAC seran l'objecte d'anàlisi de les línies següents.

Com a precedents directes sí que podem citar el fallit intent del Museu d'Art Contemporani de Madrid, inaugurat el 1959, als locals de la Biblioteca Nacional, i el Museu d'Art Abstracte de Conca (1966) dues propostes que Aguilera Cerni coneixia molt bé. Un últim assaig que naix quasi al mateix temps que el MACVAC va ser el Museu d'Art Contemporani d'Eivissa (1969). Coetanis del de Vilafamés ja seran els museus de Bilbao i de Sevilla, ambdós inaugurats el 1970.

Per a entendre la gènesi del museu objecte d'estudi cal partir de la personalitat i del tarannà del seu fundador, Vicente

y, más tarde con el Guggenheim Museum de Nueva York (1959). En cambio, en Europa habrá que esperar a las últimas décadas del siglo xx para asistir al nacimiento de la gran mayoría de museos de arte contemporáneo europeos. Este recorrido histórico no estaría completo sin citar algunos centros de referencia internacional como el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo en Brasil (1963), el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París (1977), el MACRO de Roma (2002), el Museum für Gegenwart de Berlín (1996), el Museo Kampa en Praga (2003), el MACBA en Barcelona (1995), el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Osaka en Japón (1995) o la Tate Modern en Londres (2000).

En España, además del MACBA, contamos, entre otros, con el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia (1989), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (1992) y más recientemente, el Guggenheim de Bilbao (1997). Un artículo del diario *El Mundo*, firmado en diciembre de 1995, recordaba que en el periodo comprendido entre 1986 y 1995 se habían creado en España siete nuevos museos dedicados al arte contemporáneo. Y es que desde mediados de la década de los años 80 hasta la actualidad es el momento donde se produce en España el proceso de renovación y transformación de los espacios museísticos.

En este sentido, el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC), fundado en la temprana fecha de 1970, es uno de los pioneros no sólo en nuestro país, sino también en el panorama internacional. Esta institución museística está considerada una de las primeras dedicadas al arte contemporáneo. Su creador y artífice, el crítico valenciano Vicente Aguilera Cerni, tenía pocos referentes previos donde fijarse. Así, la historia, especificidad y colección del MACVAC serán el objeto de análisis de las próximas líneas.

Como precedentes directos sí que podemos citar el fallido intento del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, inaugurado en 1959, en los locales de la Biblioteca Nacional, y el Museo de Arte Abstracto de Cuenca (1966) dos propuestas que Aguilera Cerni conocía muy bien. Un último ensayo que nace casi a la par que el MACVAC fue el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza (1969). Coetáneos del de

Aguilera Cerni (1920-2005). Aquest crític va estudiar Dret i Filosofia i Lletres a la universitat de la seua ciutat natal, València. Va liderar i va aglutinar els artistes més moderns que treballaven llenguatges de l'avantguarda quan a Espanya estaven totalment infamats. L'art figuratiu continuava sent l'acceptat des dels circuits oficials. Això no va ser obstacle perquè el valencià es llaurés una carrera d'èxits. L'expedient d'Aguilera Cerni està jalonat de premis i reconeixements com el Primer Premi Internacional de la Crítica en la XXIX Biennal de Venècia el 1959, el Premi Pi Suñer, el Premi de les Lletres Valencianes el 1989 o la Medalla d'Or de la Presidència del Consell de Ministres d'Itàlia el 1995. Entre els seus nombrosos càrrecs, a més de director i fundador del MACVAC, Aguilera Cerni va ser membre del Patronat del Museu Espanyol d'Art Contemporani de Madrid, de la Junta Rectora del Museu d'Art Contemporani d'Elx, president de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art, president del Consell Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana, president d'honor de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art, acadèmic de Belles Arts de Sant Carles i doctor honoris causa per la Universitat Politècnica de València. Una de les artistes que més el va conèixer, Beatriz Guttmann, ens deixa una descripció de la seua personalitat que ajuda a conèixer millor l'home:

...personalidad de gran contenido interior, de un gran talante humano, como el de Vicente Aguilera Cerni, que aparte de sus órbitas eruditas es una cabeza lúcida y precisa, práctico en sus planteamientos y razonamientos, sencillo y tímido que forma el caparazón de un volcán interior (2002:70).

Un perfil extraordinari per a un home avançat. Quan ens referíem a les característiques fundacionals de la majoria de col·leccions repartides pel globus terraquí citàvem o bé els fons reials de les monarquies europees o l'afany col·leccionista de les noves fortunes nord-americanes. En el cas de l'art contemporani, la majoria de col·leccions comparteixen el mecenatge amb la compra directa d'obra. La diferència radical que va aportar el MACVAC va ser que les quantitats ingents de fons econòmics es van substituir pel capital humà. Van ser les persones amb les seues voluntats i no les carteres les que van fer possible la creació d'aquest museu. Però com tota empresa, va tenir el seu component

Vilafamés ya serán los museos de Bilbao y de Sevilla, ambos inaugurados en 1970.

Para entender la génesis del museo objeto de estudio hay que partir de la personalidad y talante de su fundador, Vicente Aguilera Cerni (1920-2005). Este crítico estudió Derecho y Filosofía y Letras en la universidad de su ciudad natal, Valencia. Lideró y aglutinó a los artistas más modernos que trabajaban lenguajes de vanguardia cuando en España estaban totalmente denostados. El arte figurativo seguía siendo el aceptado desde los circuitos oficiales. Ello no fue obstáculo para que el valenciano se labrase una carrera de éxitos. El expediente de Aguilera Cerni está jalonado de premios y reconocimientos, como el Primer Premio Internacional de la Crítica en la XXIX Bienal de Venecia en 1959, el Premio Pi Suñer, el Premio de las Letras Valencianas en 1989 o la Medalla de Oro de la Presidencia del Consejo de Ministros de Italia en 1995. Entre sus numerosos cargos, además de director y fundador del MACVAC, Aguilera Cerni fue miembro del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, de la Junta Rectora del Museo de Arte Contemporáneo de Elche, presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte, presidente del Consejo Valenciano de Cultura de la Generalitat Valenciana, presidente de honor de la Asociación Española de Críticos de Arte, académico de Bellas Artes de San Carlos y doctor *honoris causa* por la Universidad Politécnica de Valencia. Una de las artistas que más lo conoció, Beatriz Guttmann, nos deja una descripción de su personalidad que ayuda a conocer mejor al hombre:

...personalidad de gran contenido interior, de un gran talante humano, como el de Vicente Aguilera Cerni, que aparte de sus órbitas eruditas es una cabeza lúcida y precisa, práctico en sus planteamientos y razonamientos, sencillo y tímido que forma el caparazón de un volcán interior (2002:70).

Un perfil extraordinario para un hombre adelantado. Cuando nos referíamos a las características fundacionales de la mayoría de colecciones repartidas por el globo terráqueo citábamos, o bien los fondos reales de las monarquías europeas o el afán coleccionista de las nuevas fortunas norteamericanas. En el caso del arte contemporáneo, la mayoría de colecciones comparten ese mecenazgo con la



Sales del MACVAC. Fotografia esfèrica: Antonio Pradas



aleatori. Igual que la filla de Marcelino de Sautuola va entrar per casualitat a la sala dels bisons d'Altamira, també Vicente Aguilera Cerni va visitar Vilafamés, el 1969¹, en un viatge des de França amb motiu del seu estudi sobre l'escultor Julio González. Encoratjat pel seu oncle Francisco Cerni, el crític i la seua filla Mercedes van fer una parada en el camí de tornada a València per a tenir notícies del seu familiar, qui exercia de professor a una xicoteta població de l'interior de Castelló. Quan Vicente va fitar l'inconfusible perfil rocós, i una mica deteriorat, de Vilafamés, va sentir que era el lloc idoni per a alçar un centre d'art contemporani. Curiosament, mai abans havia sentit el desig de fundar un museu, i des de llavors no va desitjar una altra cosa.

El següent pas era obtenir la voluntat política de les autoritats i, als despachos, on molts projectes troben una barrera insondable, Vicente Aguilera va trobar la connivència perfecta per al seu museu. Les reunions es van succeir amb una rapidesa vertiginosa. El secretari municipal, Juan Bautista Súller, i després l'alcalde, Vicente Benet, es van encomanar prompte de l'entusiasme del crític, que acudia ben sovint acompanyat de molts artistes. Aquesta dada és important perquè molts d'aquests companys de viatge van adquirir cases del nucli antic i van formar-hi una colònia d'allò més variada. L'arribada d'obres va animar les autoritats fins al punt que el 30 d'agost de 1970 van aprovar els primers estatuts del Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés, primer nom amb el qual es va batejar el museu.

Va ser l'alcalde Benet qui va pensar que la millor ubicació per a la col·lecció seria el Palau del Batlle, immoble que llavors pertanyia a una família particular. Ja que l'Ajuntament no posseïa els fons necessaris, el primer edil va convèncer la Diputació Provincial perquè adquirira l'edifici i el condicionara. La família propietària, que ja havia tingut algunes ofertes en el passat, va acceptar en conèixer la funció i ús que s'esperava donar-li, i després de no poques negociacions. Les obres van concloure també amb celeritat i el 18 d'agost de 1972 s'inaugurava la primera fase del museu i s'anomenava director vitalici Vicente Aguilera Cerni. La mateixa personalitat de l'històric immoble, igual que el de tota la part antiga de Vilafamés, va tenir un dels seus millors defensors en la persona d'Aguilera. Des del principi va saber combinar la tradició d'aquesta població d'interior amb els

compra directa de obra. La diferencia radical que aportó el MACVAC fue que esas cantidades ingentes de fondos económicos se sustituyeron por el capital humano. Fueron las personas con sus voluntades y no las carteras las que hicieron posible la creación de este museo. Pero como toda empresa tuvo su componente aleatorio. Igual que la hija de Marcelino de Sautuola entró por casualidad en la sala de los bisontes de Altamira, también Vicente Aguilera Cerni visitó Vilafamés, en 1969¹, en un viaje desde Francia con motivo de su estudio sobre el escultor Julio González. Alentado por su tío Francisco Cerni, el crítico y su hija Mercedes hicieron un alto en el camino de regreso a Valencia para tener noticias de su familiar, que ejercía de profesor en una pequeña población del interior de Castellón. Cuando Vicente puso sus ojos en el inconfundible perfil rocoso, y algo deteriorado, de Vilafamés, sintió que era el lugar idóneo para levantar un centro de arte contemporáneo. Curiosamente, nunca antes había sentido el deseo de fundar un museo, y desde entonces no deseó otra cosa.

El siguiente paso era obtener la voluntad política de las autoridades y, en los despachos donde muchos proyectos encuentran una barrera insondable, Vicente Aguilera halló la connivencia perfecta para su museo. Las reuniones se sucedieron con una rapidez vertiginosa. El secretario municipal, Juan Bautista Súller, y después el alcalde, Vicente Benet, se contagiaron pronto del entusiasmo del crítico, que acudía con frecuencia acompañado de muchos artistas. Este dato es importante porque muchos de estos compañeros de viaje adquirieron casas del casco antiguo, formando una colonia de lo más variopinta. La llegada de obras animó a las autoridades hasta el punto de que el 30 de agosto de 1970 aprobaron los primeros estatutos del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés, primer nombre con el que se bautizó al museo.

Fue el alcalde Benet quien pensó que la mejor ubicación para la colección sería el Palau del Batlle, inmueble que por aquel entonces pertenecía a una familia particular. Ya que el Ayuntamiento no poseía los fondos necesarios, su primer edil convenció a la Diputación Provincial para que adquiriese el edificio y lo acondicionara. La familia propietaria, que ya había tenido algunas ofertas en el pasado, aceptó tras conocer la función y uso que se esperaba darle y después

nous aires de modernitat. En una nota preliminar que va escriure el mateix Vicente Aguilera en el llibre de la seua adorada Beatriz Guttmann el crític reflexiona amb aquestes paraules:

...en los años transcurridos entre 1970 y 1995, y merced al conjuro de un hecho cultural, en esta viejísima villa se ha cambiado la dirección del tiempo. Se ha dejado de aguardar resignadamente el progresivo deterioro del tejido social, urbano y demográfico. El pasado es ahora un conjunto de valores que se deben conservar y potenciar, pero siempre en función del futuro, aliando el arte y las humanidades con la tecnología industrial e informativa (2002:17).

Entre els èxits assolits pel MACVAC cal destacar-hi les trobades internacionals de la crítica d'art, celebrades al setembre de 1980 i de 1982, amb una repercussió i transcendència que encara avui sorprèn. Un altre dels capítols més ressenyables ha estat el de les exposicions itinerants i les exposicions temporals monogràfiques o col·lectives.

La falta de fons, lluny de ser un obstacle, es va convertir en un esperó perquè Aguilera Cerni i el seu equip idearen noves fórmules mai vistes abans en la museologia. El MACVAC es va concebre des dels seus orígens com un museu obert i dinàmic on els artistes podien substituir l'obra en dipòsit. Els estatuts permeten, d'altra banda, la donació directa d'obra, l'aportació temporal per un període flexible i la possibilitat de renovar l'obra en qualsevol moment. No cal dir que molts dels artistes posen en venda l'obra, la qual pot adquirir qualsevol visitant. El caràcter de mobilitat va despertar l'interès de molts centres. Recentment, l'artista Luis Prades va publicar un llibre de memòries en què recull moltes de les anècdotes viscudes al llarg de la seua vida artística. Precisament entre els records de 1979, Prades conta que en una de les seues habituals exposicions a la capital francesa, Aguilera Cerni va aprofitar per a encarregar-li que visitara Jacques Lasagne, director del Museu d'Art Contemporani de París. Davant de la sorpresa de Prades, que sospitava que tal personalitat no acceptaria rebre'l, Lasagne el va fer passar ràpidament. Coneixia l'existència del Museu de Vilafamés i, a més, estava molt interessat en la peculiaritat dels estatuts (2014: 104), dels quals van parlar durant hores.

de no pocas negociaciones. Las obras concluyeron también con celeridad y el 18 de agosto de 1972 se inauguraba la primera fase del museo y se nombraba director vitalicio a Vicente Aguilera Cerni. La propia personalidad del histórico inmueble, al igual que el de toda la parte antigua de Vilafamés, tuvo uno de sus mejores defensores en la persona de Aguilera. Desde el principio supo combinar la tradición de esta población de interior con los nuevos aires de modernidad. En una nota preliminar que escribió el propio Vicente Aguilera en el libro de su adorada Beatriz Guttmann el crítico reflexiona con estas palabras:

...en los años transcurridos entre 1970 y 1995, y merced al conjuro de un hecho cultural, en esta viejísima villa se ha cambiado la dirección del tiempo. Se ha dejado de aguardar resignadamente el progresivo deterioro del tejido social, urbano y demográfico. El pasado es ahora un conjunto de valores que se deben conservar y potenciar, pero siempre en función del futuro, aliando el arte y las humanidades con la tecnología industrial e informativa (2002:17).

Entre los logros cosechados por el MACVAC merecen destacarse los encuentros internacionales de la crítica de arte, celebrados en septiembre de 1980 y 1982 con una repercusión y transcendencia que aún hoy sorprende. Otro de los capítulos más reseñables ha sido el de las exposiciones itinerantes y las exposiciones temporales monográficas o colectivas.

La falta de fondos, lejos de ser un obstáculo, se convirtió en un acicate para que Aguilera Cerni y su equipo idearan nuevas fórmulas nunca vistas antes en la museología. El MACVAC se concibió desde sus orígenes como un museo abierto y dinámico donde los artistas podían sustituir la obra en depósito. Los estatutos permiten, por un lado, la donación directa de obra, la aportación temporal por un periodo flexible y la posibilidad de renovar la obra en cualquier momento. También huelga decir que muchos de los artistas ponen en venta la obra que puede adquirirse por parte de cualquier visitante. Ese carácter de movilidad despertó el interés de muchos centros. Recientemente, el artista Luis Prades publicó un libro de memorias donde recoge muchas de las anécdotas vividas a lo largo de su vida artística. Precisamente, entre esos recuerdos de 1979, Pra-

Vicente Aguilera Cerni sempre va trobar una virtut en la peculiaritat de ser un centre que no comprava obres. En una ocasió va afirmar que «somos un museo humilde, sin triunfalismos y considerablemente imperfecto. Pero somos bastante más que nada» (2002: 72). Amb la modèstia del crític obrim l'última part d'aquesta aproximació al MACVAC amb la descripció de la col·lecció. El seu estudi tampoc pot deslligar-se de l'influx que Aguilera Cerni va tenir en la crítica internacional i el pes específic que va adquirir, especialment per als moviments d'avantguarda valencians.

Les primeres obres que componen la col·lecció del Palau del Batlle daten de la dècada de 1920 i arriben fins a l'actualitat, conformant un corpus quasi centenari. La gran majoria de les obres dipositades coincideixen amb els anys de creació i de major efervescència del museu, dècades dels anys 70 i 80 del segle xx. En l'actualitat el MACVAC custòdia prop de 700 obres entre les exposades i les de fons de col·lecció. Encara que la gran majoria de peces són d'artistes espanyols i, molt especialment, de l'àmbit valencià, el MACVAC també compta amb alguns noms internacionals.

Els artistes amb obres encara dels anys 20 són Ricardo Boix, Ismael de la Serna, Peinado o Jacinto Salvadó. A partir de la dècada dels anys 30 sorgeixen nous noms en el panorama espanyol com Josep Renau Berenguer, Antonio Ballester Vilaseca, Manuela Ballester, Borrás Casanova i Ricardo Bastid Peris, tots ells presents en el museu. D'aquests primers anys no podem obviar els escultors Rafael Pérez Contel i Julio González, de qui es conserva un dibuix al llapis i cera de principis dels anys 40 que molt prompte viatjarà a formar part d'una exposició al Museu Reina Sofia de Madrid.

Una de les obres capitals anteriors a l'estèril període de la Guerra Civil és la firmada per l'escultor toledà Alberto Sánchez Fernández. Una maternitat de marcat caràcter primitivista que sempre va ser una de les debilitats de Vicente Aguilera Cerni.

Del període dels anys 40 i 50, immediatament després de la cruenta guerra fratricida, hi ha exemples molt interessants.

des cuenta que en una de sus habituales exposiciones en la capital francesa Aguilera Cerni aprovechó para encargarle que visitara a Jacques Lasagne, director del Museo de Arte Contemporáneo de París. Ante la sorpresa de Prades, que sospechaba que tal personalidad no aceptaría recibirle, Lasagne le hizo pasar rápidamente. Conocía la existencia del Museo de Vilafamés y, además, estaba muy interesado en la peculiaridad de los estatutos (2014: 104).

Vicente Aguilera Cerni siempre encontró una virtud en la peculiaridad de ser un centro que no compraba obra. En una ocasión afirmó que «somos un museo humilde, sin triunfalismos y considerablemente imperfecto. Pero somos bastante más que nada» (2002: 72). Con esa modestia del crítico abrimos la última parte de esta aproximación al MACVAC con la descripción de la colección. Su estudio tampoco puede desligarse del influjo que Aguilera Cerni tuvo en la crítica internacional y el peso específico que adquirió, especialmente para los movimientos de vanguardia valencianos.

Las primeras obras que componen la colección del Palau del Batlle datan de la dècada de 1920 y llegan hasta la actualidad, conformando un corpus casi centenari. La gran mayoría de las obras depositadas coinciden con los años de creación y mayor efervescencia del museo, décadas de los años 70 y 80 del siglo xx. En la actualidad el MACVAC custodia cerca de 700 obras entre las expuestas y las de fondo de colección. Aunque la gran mayoría de piezas son de artistas españoles y, muy especialmente, del ámbito valenciano, el MACVAC también cuenta con algunos nombres internacionales.

Los artistas con obras todavía de los años 20 son Ricardo Boix, Ismael de la Serna, Peinado o Jacinto Salvadó. A partir de la dècada de los años 30 surgen nuevos nombres en el panorama español como Josep Renau Berenguer, Antonio Ballester Vilaseca, Manuela Ballester, Borrás Casanova y Ricardo Bastid Peris, todos ellos presentes en el museo. De estos primeros años no podemos obviar a los escultores Rafael Pérez Contel y Julio González, del que se conserva un dibujo a lápiz y cera de principios de los años 40 que en breve viajará para formar parte de una exposición en el Museo Reina Sofia de Madrid.

Una de las obras capitales anteriores al estéril periodo de la Guerra Civil es la firmada por el escultor toledano Alberto



Pati del MACVAC amb l'obra d'Alfonso Pérez Plaza *Cap de cavall* (1994). Fotografia: Antonio Pradas

Dins del context del compromís social destaquen les obres de Josep Renau, Miguel Abad Miró o Ricardo Bastid. Del moviment informalista, hereu del clima d'angoixa pròpia de la postguerra europea, el MACVAC posseeix obra d'Emilio Vedova, i de tres figures rellevants del panorama nacional com són Antonio Saura, Manuel Millares i Antoni Tàpies. D'aquesta època podem citar també l'expressionisme de Juan Barjola.

En el capítol dels col·lectius artístics que van sorgir per a lluitar contra els canons oficials, el Museu de Vilafamés té la fortuna de comptar amb els més importants. La majoria de membres del grup madrileny El Paso, els catalans de Dau al Set i el Grup Parpalló de València tenen obra al museu. No oblidem que el crític Vicente Aguilera Cerni els va conèixer a tots i no sols això, sinó que en el cas del Grup Parpalló va ser l'ideòleg i aglutinador. Així, noms claus de la segona meitat del segle xx a Espanya com Rafael Canogar, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Suárez,

Sánchez Fernández. Una maternidad de marcado carácter primitivista que siempre fue una de las debilidades de Vicente Aguilera Cerni.

Del periodo de los años 40 y 50, inmediatamente después de la cruenta guerra fratricida, existen ejemplos muy interesantes. Dentro del contexto del compromiso social destacan las obras de Josep Renau, Miguel Abad Miró o Ricardo Bastid. Del movimiento informalista, heredero del clima de angustia propia de la posguerra europea, el MACVAC posee obra de Emilio Vedova, y de tres figuras relevantes del panorama nacional como son Antonio Saura, Manuel Millares y Antoni Tàpies. De esta época podemos citar también el expresionismo de Juan Barjola.

En el capítulo de los colectivos artísticos que surgieron para luchar contra los cánones oficiales, el museo de Vilafamés tiene la fortuna de contar con los más importantes. La mayoría de miembros del grupo madrileño El Paso, los catalanes

Antonio Martín Chirino, Manuel Viola, Manuel Gil Pérez, Salvador Soria, Eusebio Sempere i Modest Cuixart poden contemplar-se a les sales del Palau del Batlle. De la mateixa generació són Luis Prades, Juan de Ribera Berenguer, Salvador Montesa, Jacinta Gil Roncales, Joaquín Michavila, Juan Genovés Candel, Amadeo Gabino, José Esteve Edo i Nassio Bayarri Lluch.

L'artista Beatriz Guttmann ha fet possible que es puguin contemplar al MACVAC dues litografies d'autors tan importants com el pintor Joan Miró, referència per a molts dels anteriors, i el sevillà Luis Gordillo.

Per a les següents dues dècades, els anys 60 i 70, hem de començar a parlar d'ismes. El primer en la llista és l'art cinètic o op art que tanta rellevància adquireix per a la present exposició commemorativa a la Galeria Octubre de la Universitat Jaume I. Encara que en sala només es poden veure alguns exemples com els d'Elvira Alfageme, Felo Monzón, José María Cruz Novillo i Ricardo Juan Fernández, el MACVAC posseeix obra d'autors tan rellevants com Elena Asins Rodríguez, Gabriel Martínez Cantalapiedra o Ángel Duarte, entre altres.

Del corrent conegut com a abstracció geomètrica el MACVAC té com a nau capitana una extraordinària peça firmada per José María Yturralde. També s'adscriuen a aquest llenguatge Salvador Victoria, Luis María Caruncho Amat, Mario Candela, Joaquín Michavila, Mariano Maestro Moratins, José Quero González, Javier Calvo, Julio Le Parc, Luc Peire i Hsiao Chin. El conjunt escultòric del MACVAC tampoc podia prescindir de Feliciano Hernández Sánchez, Lorenzo Frechilla del Rey, Teresa Eguibar Galarza, Amadeo Gabino, Ricardo Ugarte de Zubiarraín, José Luis Sánchez, Miranda d'Amico, José Córdoba Chaparro, José Ángel Díes Caballero, Jean Pierre Nicolini i Marcel Martí i Badenes. La ceràmica té com a representant Arcadi Blasco Pastor.

Menys majoritari, però igual d'interessant, és l'art minimalista amb exemples com José Luis Gómez Perales, Carlos Planell i José María Iglesias. Si ens referim a l'abstracció lírica, tenim una altra peça brillantment firmada pel francès Georges Mathieu i donada l'any 1986 gràcies a les gestions del seu director i fundador. En el mateix lot apareixien altres

de Dau al Set y el Grup Parpalló de Valencia tienen obra en el museo. No olvidemos que el crítico Vicente Aguilera Cerni los conoció a todos y no sólo eso, sino que en el caso del Grup Parpalló fue el ideólogo y aglutinador. Así, nombres claves de la segunda mitad del siglo xx en España como Rafael Canogar, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Suárez, Antonio Martín Chirino, Manuel Viola, Manuel Gil Pérez, Salvador Soria, Eusebio Sempere y Modest Cuixart pueden contemplarse en las salas del Palau del Batlle. De la misma generación son Luis Prades, Juan de Ribera Berenguer, Salvador Montesa, Jacinta Gil Roncales, Joaquín Michavila, Juan Genovés Candel, Amadeo Gabino, José Esteve Edo y Nassio Bayarri Lluch.

La artista Beatriz Guttmann ha hecho posible que se puedan contemplar en el MACVAC dos litografías de autores tan importantes como el pintor Joan Miró, referencia para muchos de los anteriores, y el sevillano Luis Gordillo.

Para las siguientes dos décadas, los años 60 y 70, hemos de empezar a hablar de ismos. El primero en la lista es el arte cinético u *op art* que tanta relevancia adquiere para la presente exposición conmemorativa en la Galeria Octubre de la Universitat Jaume I. Aunque en sala sólo se pueden ver algunos ejemplos como los de Elvira Alfageme, Felo Monzón, José María Cruz Novillo y Ricardo Juan Fernández, el MACVAC posee obra de autores tan relevantes como Elena Asins Rodríguez, Gabriel Martínez Cantalapiedra o Ángel Duarte, entre otros.

En la corriente conocida como abstracción geométrica, el MACVAC tiene como buque insignia una extraordinaria pieza firmada por José María Yturralde. También se adscriben a este lenguaje Salvador Victoria, Luis María Caruncho Amat, Mario Candela, Joaquín Michavila, Mariano Maestro Moratins, José Quero González, Javier Calvo, Julio Le Parc, Luc Peire y Hsiao Chin. El conjunto escultórico del MACVAC tampoco podía prescindir de Feliciano Hernández Sánchez, Lorenzo Frechilla del Rey, Teresa Eguibar Galarza, Amadeo Gabino, Ricardo Ugarte de Zubiarraín, José Luis Sánchez, Miranda d'Amico, José Córdoba Chaparro, José Ángel Díes Caballero, Jean Pierre Nicolini y Marcel Martí i Badenes. La cerámica tiene como representante a Arcadi Blasco Pastor.

Menos mayoritario, pero igual de interesante, es el arte minimalista con ejemplos como José Luis Gómez Perales, Car-

noms de la talla de Jean Miotte, Gérard Schneider, Olivier Debré, Michel Cadoret o Ladislav Kijno. Sense eixir de casa, artistes espanyols com José Caballero Gil, Manuel Hernández Mompó, Antoni Clavé, Xavier Oriach i Juan Hernández Pijuán també van navegar pels mars de l'abstracció.

Una altra de les obres que sobreix entre les seues companyes és l'aiguafort aguatinada de Lucio Muñoz, una peça que l'artista va donar al museu en els anys 80.

Entre els llenguatges més repetits d'aqueixos anys figura el realisme social, hereu en part de l'estètica art pop nord-americana. Les últimes raneres del franquisme van propiciar moviments com l'Equip Crònica i l'Equip Realitat, durant molt de temps presents al MACVAC i avui lamentablement desapareguts. Qui sí que té el seu espai és la instal·lació d'Alfredo Alcáin Partearroyo que va actuar sobre l'antiga capella, José Francisco Ortega, José Iranzo Almonacid, Manolo Boix Álvarez, Artur Heras, Rafael Armengol, José María Molina Ciges, Pilar Dolz Mestre, Juan Ramón García Castejón, Sixto Marco Marco, Albert Agulló Martínez, José Luis de Dios, Manuel Calvo, Bruno Rinaldi, Ricardo Carpani i Julián Pacheco Arroyo.

Lloc d'honor per als artistes que han utilitzat el seu pinzell per a denunciar la violència i la brutalitat el d'Oswaldo Guayasamín. Aquest equatorià i la seua obra *Les mans de l'angoixa* llancen un crit esborronador que continua com-movent.

Al contrari, l'estètica kitsch i la temàtica eròtica compten amb els aliats Eduardo Úrculo Fernández, Andrés José Delmer Dolz i Francisco Cruz de Castro. I en el moviment hiperrealista l'obra de Manuel Vivó Rius i de Claudia de Vilafamés. Artistes difícils d'etiquetar en un corrent determinat serien el català Manuel Salamanca Navarro, Agustín de Celis Gutiérrez, Eva Lootz o Francisco Puig Vicent.

Cada vegada més difícils d'enquadrar, els artistes dels anys 80 troben referents pertot arreu. Des dels artistes naïfs i ingenuïstes com María Dolores Casanova Terol, Roberta Matheu Gomis, Isabel Villar, Juan Borrás Ausías i Óscar Borrás Ausías fins al paisatgisme de Juan Daniel Domínguez, més conegut per Progreso, o Francisco Sebastián Rodríguez.

los Planell y José María Iglesias. Si a la abstracción lírica nos referimos, tenemos otra pieza brillantemente firmada por el francés Georges Mathieu y donada en el año 1986 gracias a las gestiones de su director y fundador. En ese mismo lote aparecían otros nombres de la talla de Jean Miotte, Gérard Schneider, Olivier Debré, Michel Cadoret o Ladislav Kijno. Sin salir de casa, artistas españoles como José Caballero Gil, Manuel Hernández Mompó, Antoni Clavé, Xavier Oriach y Juan Hernández Pijuán también navegaron por los mares de la abstracción.

Otra de las obras que sobresale entre sus compañeras es el aguafuerte aguatinada de Lucio Muñoz, una pieza que el artista donó al museo en los años 80.

Entre los lenguajes más repetidos de esos años figura el realismo social, heredero en parte de la estética pop art norteamericana. Los últimos estertores del franquismo propiciaron movimientos como el Equipo Crónica y el Equipo Realidad, durante mucho tiempo presentes en el MACVAC y hoy lamentablemente desaparecidos. Quien sí tiene su espacio es la instalación de Alfredo Alcáin Partearroyo que actuó sobre la antigua capilla, José Francisco Ortega, José Iranzo Almonacid, Manolo Boix Álvarez, Artur Heras, Rafael Armengol, José María Molina Ciges, Pilar Dolz Mestre, Juan Ramón García Castejón, Sixto Marco Marco, Albert Agulló Martínez, José Luis de Dios, Manuel Calvo, Bruno Rinaldi, Ricardo Carpani y Julián Pacheco Arroyo.

Lugar de honor para los artistas que han utilizado su pincel para denunciar la violencia y la brutalidad el de Oswaldo Guayasamín. Este ecuatoriano y su obra *Las manos de la angustia* lanzan un grito desgarrador que sigue conmoviendo.

Por el contrario, la estética kitschy la temàtica eròtica cuentan con los aliados Eduardo Úrculo Fernández, Andrés José Cillero Dolz y Francisco Cruz de Castro. Y en el movimiento hiperrealista la obra de Manuel Vivó Rius y de Claudia de Vilafamés. Artistas difíciles de etiquetar en una corriente determinada serían el catalán Manuel Salamanca Navarro, Agustín de Celis Gutiérrez, Eva Lootz o Francisco Puig Vicent.

Cada vez más difíciles de encuadrar, los artistas de los años 80 encuentran referentes por doquier. Desde los artistas naïf

Des de l'homenatge al cubisme d'Aurelia Muñoz, passant per les reminiscències surrealistes de José María Doñate, fins als representants de l'històric moviment Cobra com Bengt Lindström. Nostàlgics de l'informalisme com Ana García Pan, José Pérez Sanleón, Rafael Muñoz Caldach, Uiso Alemany Masip, Miguel Ángel Rius Palomares, María Chana del Castillo, Dionisio Gázquez Méndez, Federico Manuel Rey Fueyo, Vicent Rodes Pérez, José Agost Caballer, etc. Si d'abstracció parlem, obligada és la parada amb l'obra del teòric Wenceslao Rambla, present també en aquesta exposició i membre de l'equip docent de la Universitat. I si és el realisme crític el que predomina llavors trobarem Antoni Miró Bravo, Vicente Traver Calzada i Amat Bellés i Roig. La nova figuració és l'isme predilecte de José Vento Ruiz. Dels pocs exemples d'art conceptual o poesia visual al MACVAC tenim Bartolomé Ferrando Colom.

Els anys 70 i 80 tenen a Itàlia dos corrents molt marcats. El primer serà l'arte povera, el qual prima l'estètica pobre i el segon, que precisament naix en contraposició del primer, el transavantguardisme. Respecte a l'art pobre hi ha exemples com el de Miguel Zapata Telletxea, Ángel Cruz, Francesc Messa, Juan Antonio Valle i Francisco Farreras Ricart. Els tapissos en el MACVAC porten la firma de María Asunción Raventós Torras, Josep Grau Garriga, Toyi Pereira Fonts, Josep Royo i Chiua Román. El transavantguardisme defensa a ultrança la pintura i per això justifica qualsevol eclecticisme o revival, a més d'advocar per l'expressivitat cromàtica. Com a exemples d'aquesta espontaneïtat Horacio Silva Sebastián, Ramón Albert Peris o José Manuel Guillén Román. El colombià Guillermo Ramos Mestre (Willy) amb un desvergonyiment pròxim al nou expressionisme alemany dels anys 80 i 90, i com a exemple d'artista del canvi de segle forjat en els anys 80 mereix citar-se el castellanenc Manuel Sáez Martí, present amb una peça de la seua coneguda sèrie Calbs.

El capítol escultòric dels últims anys inclou noms com a Ángeles Marco, Sebastià Miralles Puchol, Marcelo Díaz García, Amparo Carbonell Tatay, Vicente Ortí Mateu, Julián Abril Ordiñaga, Emilio Martínez Arroyo, Nativitat Navalón Blesa i Pepe Romero, Jesús Castelló Mollar i Adriano Carrillo Valero. Un suport extraordinàriament atractiu per a l'art és la ceràmica. En el MACVAC a més de la peça d'Arcadi Blasco tro-

e ingenuïtas com María Dolores Casanova Teruel, Roberta Matheu Gomis, Isabel Villar, Juan Borrás Ausías y Óscar Borrás Ausías hasta el paisajismo de Juan Daniel Domínguez, más conocido como Progreso, o Francisco Sebastián Rodríguez. Desde el homenaje al cubismo de Aurelia Muñoz, pasando por las reminiscencias surrealistas de José María Doñate hasta los representantes del histórico movimiento Cobra como Bengt Lindström. Nostálgicos del informalismo como Ana García Pan, José Pérez Sanleón, Rafael Muñoz Caldach, Uiso Alemany Masip, Miguel Ángel Ríos Palomares, María Chana del Castillo, Dionisio Gázquez Méndez, Federico Manuel Rey Fueyo, Vicente Rodes Pérez, José Agost Caballer, etc. Si de abstracción hablamos, obligada es la parada con la obra del teórico Wenceslao Rambla, presente también en esta exposición y miembro del equipo docente de la Universidad. Y si es el realismo crítico el que predomina entonces hallaremos a Antoni Miró Bravo, Vicente Traver Calzada y Amat Bellés i Roig. La nueva figuración es el ismo predilecto de José Vento Ruiz. De los pocos ejemplos de arte conceptual o poesía visual en el MACVAC tenemos a Bartolomé Ferrando Colom.

Los 70 y 80 tienen en Italia dos corrientes muy marcadas. La primera será el *arte povera* en el que se prima la estética pobre y el segundo, que precisamente nace en contraposición del primero, la transvanguardia. Respecto al arte pobre existen ejemplos como el de Miguel Zapata Telletxea, Ángel Cruz, Francesc Messa, Juan Antonio Valle y Francisco Farreras Ricart. Los tapices en el MACVAC llevan la firma de María Asunción Raventós Torras, Josep Grau Garriga, Toyi Pereira Fuentes, Josep Royo y Chiua Román. La transvanguardia defiende a ultranza la pintura y por eso justifica cualquier eclecticismo o *revival*, además de abogar por la expresividad cromática. Como ejemplos de esa espontaneidad Horacio Silva Sebastián, Ramón Albert Peris o José Manuel Guillén Román. El colombiano Guillermo Ramos Mestre (Willy) con su descaro próximo al nuevo expresionismo alemán de los años 80 y 90, y como ejemplo de artista del cambio de siglo forjado en los 80 merece citarse al castellanense Manuel Sáez Martí, presente con una pieza de su conocida serie *Calvos*.

El capítulo escultórico de los últimos años incluye nombres como Ángeles Marco, Sebastià Miralles Puchol, Marcelo Díaz García, Amparo Carbonell Tatay, Vicente Ortí Mateu, Julián Abril Ordiñaga, Emilio Martínez Arroyo, Natividad

bem Angelina Alós Tormo, Enric Mestre Estellés, Elisenda Sala Ponsa, Manuel Safont, Marisa Rodella, Joan Manuel Llácer, Mercedes Sebastián Nicolau, Dionisio Vacas i Cristina Cabrelles (1949).

La política de recepció d'obres en les dues últimes dècades i, sobretot, després de la desaparició d'Aguilera ha estat més aviat tímida. Alguna excepció com el *copy art* de José Ramón Alcalá Mellado i Fernando Níguez Canales o el grup format per Víctor Bastida i Teresa Marín. Noves sensibilitats del panorama valencià com Francisco Sebastián Nicolau, Javier Garcerá, Teodoro Gil Borrás, M. José Marco Andrés, Antonio Debón Uixera, Xavier Bertomeu Blay, José Luis Albelda Raga, Joël Mestre Froissard, Javier Chapa Villalba o Rosa Torres.

En l'actualitat, i a partir d'aquest mateix any 2015, el MACVAC té una nova direcció. Fruit dels nous aires són el conveni de col·laboració entre el MACVAC i la Universitat Jaume I que ha fet possible, entre altres, la celebració d'aquesta exposició. Una trobada entre ambdues institucions que escriurà un capítol més d'aquesta institució museística que, encara que va perdre la paraula popular en la seua nomenclatura oficial, continua fidel a l'esperit de vocació social, de servei al poble i als seus interessos.

Navalón Blesa y Pepe Romero, Jesús Castelló Mollar y Adriano Carrillo Valero.

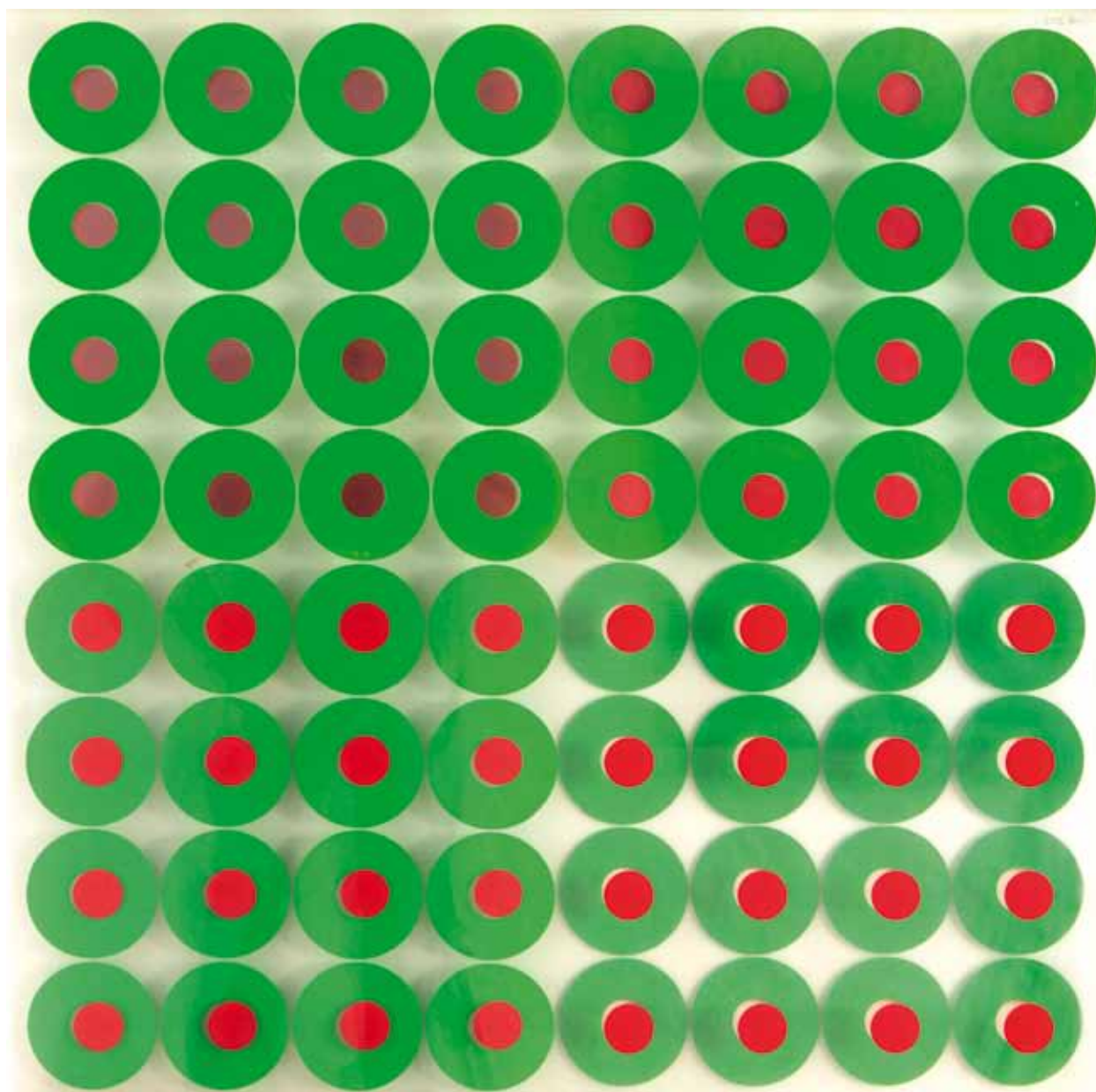
Un soporte extraordinariamente atractivo para el arte es la cerámica. En el MACVAC además de la pieza de Arcadi Blasco encontramos a Angelina Alós Tormo, Enric Mestre Estellés, Elisenda Sala Ponsa, Manuel Safont, Marisa Herrón, Joan Manuel Llácer, Mercedes Sebastián Nicolau, Dionisio Vacas y Cristina Cabrelles.

La política de recepción de obras en las dos últimas décadas y, sobre todo, tras la desaparición de Aguilera ha sido más bien tímida. Alguna excepción como el *copy art* de José Ramón Alcalá Mellado y Fernando Níguez Canales o el grupo formado por Víctor Bastida y Teresa Marín. Nuevas sensibilidades del panorama valenciano como Francisco Sebastián Nicolau, Javier Garcerá, Teodoro Gil Borrás, María José Marco Andrés, Antonio Debón Uixera, Xavier Bertomeu Blay, José Luis Albelda Raga, Joël Mestre Froissard, Javier Chapa Villalba o Rosa Torres.

En la actualidad, y a partir de este mismo año 2015, el MACVAC tiene una nueva dirección. Fruto de los nuevos aires son el convenio de colaboración entre el MACVAC y la Universitat Jaume I que ha hecho posible, entre otros, la celebración de esta exposición. Un encuentro entre ambas instituciones que escribirá un capítulo más de esta institución museística que, aunque perdió la palabra popular en su nomenclatura oficial, sigue fiel al espíritu de vocación social, de servicio al pueblo y a sus intereses.

1. La mayoría de datos sobre el nacimiento del Museo se han tret del detallat estudi que va elaborar l'artista Beatriz Guttmann per a la seua tesi doctoral. Un treball que afortunadament va realitzar-se en vida del crític Aguilera Cerni, a qui Beatriz va tenir ocasió d'entrevistar en nombroses ocasions per a corroborar dades, dates i anècdotes.
2. Blasco Carrascosa, J. A. (Coord.) (2001) *Museu d'Art Contemporani de Vilafamés*, Generalitat Valenciana, València.
3. Cirlot, L. (Coord.) (2007) *National Gallery*, Colección Museos del Mundo, Espasa, Barcelona.
4. Fundación Amigos Museo Del Prado (Coord.) (1995) *Los grandes museos históricos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
5. Guttmann, B. (2002) *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*, Col·lecció Universitària de la Diputació de Castelló, Castelló de la Plana.
6. Prades, L. (2014) *Tiempovivido*, Colección Investigación, Ciencias y Humanidades del Ayuntamiento de Castellón de la Plana, Castellón de la Plana.

1. La mayoría de datos sobre el nacimiento del museo se han extraído del pormenorizado estudio que elaboró la artista Beatriz Guttmann para su tesis doctoral. Un trabajo que afortunadamente se realizó en vida del crítico Aguilera Cerni, a quien Beatriz tuvo ocasión de entrevistar en numerosas ocasiones para corroborar datos, fechas y anécdotas.
2. Blasco Carrascosa, J.A. (Coord.) (2001) *Museu d'Art Contemporani de Vilafamés*, Generalitat Valenciana, València.
3. Cirlot, L. (Coord.) (2007) *National Gallery*, Colección Museos del Mundo, Espasa, Barcelona.
4. Fundación Amigos Museo Del Prado (Coord.) (1995) *Los grandes museos históricos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
5. Guttmann, B. (2002) *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*, Col·lecció Universitària de la Diputació de Castelló, Castelló de la Plana.
6. Prades, L. (2014) *Tiempo vivido*, Colección Investigación, Ciencias y Humanidades del Ayuntamiento de Castellón de la Plana, Castellón de la Plana.



JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO. S/t (1972). Metacrilat, 78 x 79 cm

Veure-hi més enllà

Víctor Meliá de Alba

Universitat Jaume I

«Paraula. Espai. Signe de puntuació. Frase. Paràgraf.»

Aquest innocent joc literari podria il·lustrar ben bé la idea bàsica dels corrents artístics l'objectiu dels quals va ser *matematitzar* el mateix art, *geometritzar-ne* l'expressivitat, *atomitzar-ne* el contingut o *modular-ne* la composició cromàtica. Comença així un llarg recorregut que ens permetrà aproximar-nos i conèixer algunes de les obres compreses en el moviment opticocinètic i que formen part de la col·lecció del MACVAC de Vilafamés, en la qual podem trobar els treballs de Julio Le Parc, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Felo Monzón, Elena Asins, José María Yturralde o Elvira Alfageme, entre altres.

Podria semblar agosarat traslladar-nos a les últimes dècades del segle XIX, però no hem d'oblidar que, ja en aquells anys, Paul Cézanne començava la *desconstrucció* de la realitat mitjançant xicotetes pinzellades de forma i de dimensions constants. Potser serà Cézanne un primer intent d'ordenar la visió, de sotmetre la sensació visual a l'acció reguladora de la raó. En els seus paisatges desapareix l'anècdota, el detall gratuït, tot és agitació gestual i cromàtica per a exercitar l'ull de l'espectador. Així ho va explicar l'artista:

Dos cosas tiene el pintor: vista y cerebro, ambos deben ayudarse entre sí: hay que procurar que se desarrollen mutuamente; la vista a través de la visión al natural, el cerebro a través de la lógica de las sensaciones organizadas, que da los medios de expresión.¹

Quasi de manera simultània, Georges Seurat continuava les investigacions òptiques de l'impressionisme, per a incorporar un caire metodològic en el quefer plàstic, ordenar la pinzellada de manera sistemàtica i fragmentar les grans taques de color, compostes ara per múltiples àtoms cromàtics juxtaposats. Seurat va fer ús de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, qui es va inspirar, per la seua banda, en les

Ver más allá

Víctor Meliá de Alba

Universitat Jaume I

«Palabra. Espacio. Signo de puntuación. Frase. Párrafo.»

Este inocente juego literario bien podría ilustrar la idea básica de aquellas corrientes artísticas cuyo objetivo fue *matematizar* el propio arte, *geometriz*ar su expresividad, *atomizar* su contenido o *modular* su composición cromática. Comienza así un largo recorrido que nos permitirá aproximarnos y conocer algunas de las obras comprendidas en el movimiento óptico-cinético y que forman parte de la colección del MACVAC de Vilafamés, en la cual podemos encontrar los trabajos de Julio Le Parc, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Felo Monzón, Elena Asins, José María Yturralde o Elvira Alfageme, entre otros.

Podría parecer aventurado trasladarnos a las últimas décadas del siglo XIX, pero no debemos olvidar que, ya en aquellos años, Paul Cézanne empezaba la *deconstrucción* de la realidad mediante pequeñas pinceladas de forma y tamaño constantes. Quizá sea Cézanne un primer intento de ordenar la visión, de someter la sensación visual a la acción reguladora de la razón. En sus paisajes desaparece la anécdota, el detalle gratuito, todo es agitación gestual y cromática para ejercitar el ojo del espectador. Así lo explicó el artista:

Dos cosas tiene el pintor: vista y cerebro, ambos deben ayudarse entre sí: hay que procurar que se desarrollen mutuamente; la vista a través de la visión al natural, el cerebro a través de la lógica de las sensaciones organizadas, que da los medios de expresión.¹

Casi de forma simultánea, Georges Seurat continuaba las investigaciones ópticas del impresionismo, incorporando un cariz metodológico en el quehacer plástico, ordenando la pincelada de forma sistemática y fragmentando las grandes manchas de color, compuestas ahora por múltiples átomos cromáticos juxtapuestos. Seurat hizo uso de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, inspirado

teories sobre els colors del químic Michel Eugène Chevreul. El divisionisme o cromoluminarisme, terme proposat pel mateix Seurat, ja ens mostra una pintura científica al servei de l'òptica fisiològica. Així, el jove pintor francès va iniciar la bella tasca de codificar el món sensible i ens va invitar a concebre el color com una dimensió de discriminació² bàsica en la nostra quotidianitat que ens ha permès, durant tot el procés d'hominització i fins als nostres dies, cultivar, caçar, detectar amenaces, mostrar estats d'ànim o crear.

Tant Cézanne com Seurat inauguren una nova història de l'art en què la naturalesa es veurà a través de les formes bàsiques (cilindre, esfera, con...) i els colors primaris (roig, groc, blau). D'aleshores ençà, la representació pictòrica començarà una transformació radical fins a arribar a l'abstracció pura. Aquesta anàlisi científica de la realitat pictòrica seria el punt de partida per als cubistes. Així, Pablo Picasso i Georges Braque, principalment, abandonarien fins i tot l'eficàcia il·lusionista de la perspectiva per a endinsar-se en la fragmentació geomètrica dels objectes. A més, la representació d'un mateix element des de diferents punts de vista va afegir la dimensió temporal. La multiplicitat de visions només seria possible gràcies a la suma de moments pictòrics, pròxima a la simultaneïtat i ambigüitat que proposaria anys més tard l'art òptic.

El cubisme va eliminar el punt de vista únic i la profunditat; el temps s'amuntona, la figura es confon amb l'entorn i la superfície es descompon en inenarrables plans. Tant Braque com Picasso van representar en les seues teles la successió de moments i les infinites variacions que se succeeixen en a penes el transcurs d'uns segons, però també van instal·lar en l'artista la curiositat per la unió de materials, l'acumulació d'estímul a priori inconnexos i la creació de noves realitats a través de la síntesi formal. En el camí cap a l'abstracció, al cubisme només li va faltar eliminar el referent natural, però sens dubte es va convertir en el precursor directe dels corrents geomètrics que esdevindrien durant les dècades següents.

Entrat ja el segle xx, les avantguardes artístiques continuen colpint amb ànsia, eufòria i bravesa els valors vuitcentistes de l'art. L'Europa de principis del segle passat començava a experimentar les conseqüències derivades d'un ca-

éste a su vez por las teorías sobre los colores del químico Michel Eugène Chevreul. El divisionismo o cromoluminarismo, término propuesto por el mismo Seurat, ya nos enseña una pintura científica al servicio de la óptica fisiológica. De esta manera, el joven pintor francés inició la bella tarea de codificar el mundo sensible y nos invitó a concebir el color como una dimensión de discriminación² básica en nuestra cotidianeidad que nos ha permitido, durante todo el proceso de hominización y hasta nuestros días, cultivar, cazar, detectar amenazas, mostrar estados de ánimo o crear.

Tanto Cézanne como Seurat inauguran una nueva historia del arte en la que la naturaleza se verá a través de las formas básicas (cilindro, esfera, cono...) y los colores primarios (rojo, amarillo, azul). A partir de entonces, la representación pictórica comenzará una transformación radical hasta llegar a la abstracción pura. Este análisis científico de la realidad pictórica sería el punto de partida para los cubistas. Así, Pablo Picasso y Georges Braque, principalmente, abandonarían incluso la eficacia ilusionista de la perspectiva para adentrarse en la fragmentación geométrica de los objetos. Además, la representación de un mismo elemento desde diferentes puntos de vista añadió la dimensión temporal. La multiplicidad de visiones sólo sería posible gracias a la suma de momentos pictóricos, próxima a la simultaneidad y ambigüedad que propondría años más tarde el arte óptico.

El cubismo eliminó el punto de vista único y la profundidad; el tiempo se amontona, la figura se confunde con su entorno y la superficie se descompone en incontables planos. Tanto Braque como Picasso representaron en sus lienzos la sucesión de momentos y las infinitas variaciones que se suceden en el transcurso de apenas unos segundos, pero también instalaron en el artista la curiosidad por la unión de materiales, la acumulación de estímulos a priori inconnexos y la creación de nuevas realidades a través de la síntesis formal. En el camino hacia la abstracción, al cubismo sólo le faltó eliminar el referente natural, pero sin duda se convirtió en el precursor directo de las corrientes geométricas que devendrían durante las décadas siguientes.

Entrado ya el siglo xx, las vanguardias artísticas continuaban sacudiendo con ansia, euforia y bravura los valores decimonónicos del arte. La Europa de principios del siglo

pitalisme cada vegada més acusat. Les revoltes se succeïen en distints països del vell continent, demanaven aire fresc, concretaven un esperit utòpic i una societat més igualitària. En aquest context, els artistes de l'època es van presentar com a propulsors d'un nou món per la seua plena convicció que els esquemes visuals heretats del Renaixement ja no eren útils per a la societat moderna. Volien dotar l'art de noves funcions i aproximar-lo a les noves necessitats.

Per als avantguardistes, l'ull burgès s'havia acomodat perillosament i l'impressionisme ja s'havia convertit en *art clàssic*, quasi *kitsch*. L'obra artística es presentava com un objecte sumptuari, només a l'abast d'una elit. La representació pictòrica de la naturalesa suposava un encotillament poc d'acord amb totes les opcions estètiques, tecnològiques i empíriques que oferien la nova indústria i els últims avanços científics.

Aconseguir la utopia era possible, fins i tot després de la I Guerra Mundial. Aquest vessament de sang, pensaven, només podia ser fruit de l'obsessió de la societat pel materialisme i d'un egoisme exacerbant. Calia, doncs, un nou començament en què els artistes es convertiren en demiürgs i proclamarien la mort de l'Art a favor de la fusió de totes les arts. Poc després, la Revolució russa de 1917 va impulsar amb força la idea d'un art al servei dels ideals polítics i capaç de transformar la societat, la qual cosa va produir el moviment constructivista. Així, els artistes russos van abandonar la investigació purament plàstica i es van centrar en la fusió entre, segons ells, els dos motors fonamentals del canvi social: l'art i la tecnologia. A més, en funció dels seus postulats, els artistes haurien d'adoptar un nou rol i abandonar la seua individualitat creadora, apel·lant al sentit col·lectiu de la cultura revolucionària.

La cerca de la «obra d'art total» va conduir El Lissitzki i Vladímir Tatlin a concebre els seus treballs com una construcció a través d'elements estructurals i matèrics³, simbiosi entre l'art i l'arquitectura. Llavors, el constructivisme va comportar estructures geomètriques que aportarien una nova concepció de l'espai i dels elements que el configuren. La superposició de plans que va proposar Tatlin en els *Contrarelleus* o *relleus de cantonada*, o els *Proun*⁴ de Lissitzki van explorar les possibilitats que ofereixen els volums en rela-

pasado empezaba a experimentar las consecuencias derivadas de un capitalismo cada vez más acusado. Las revueltas se sucedían en distintos países del viejo continente, demandando aire fresco, concretando un espíritu utópico y una sociedad más igualitaria. En este contexto, los artistas de la época se presentaron como propulsores de un nuevo mundo por su plena convicción de que los esquemas visuales heredados del Renacimiento ya no eran útiles para la sociedad moderna, queriendo dotar al arte de nuevas funciones y aproximarlos a las nuevas necesidades.

Para los vanguardistas, el ojo burgués se había acomodado peligrosamente y el impresionismo ya se había convertido en *arte clásico*, casi *kitsch*. La obra artística se presentaba como un objeto suntuario, sólo al alcance de una élite. La representación pictórica de la naturaleza suponía un encorsetamiento poco acorde con todas las opciones estéticas, tecnológicas y empíricas que ofrecían la nueva industria y los últimos avances científicos.

Alcanzar la utopía era posible, incluso tras la I Guerra Mundial. Tal derramamiento de sangre, pensaban, sólo podía ser fruto de la obsesión de la sociedad por el materialismo y un egoísmo exacerbado. Era preciso, pues, un nuevo comienzo en el que los artistas se convertirían en demiurgos y proclamarían la muerte del Arte a favor de la fusión de todas las artes. Poco después, la Revolución rusa de 1917 impulsó con fuerza la idea de un arte al servicio de los ideales políticos y capaz de transformar la sociedad, dando lugar al movimiento constructivista. Así, los artistas rusos abandonaron la investigación puramente plástica y se centraron en la fusión entre, según ellos, los dos motores fundamentales del cambio social: el arte y la tecnología. Además, en función de sus postulados, los artistas deberían adoptar un nuevo rol y abandonar su individualidad creadora, apelando al sentido colectivo de la cultura revolucionaria.

Esa búsqueda de la «obra de arte total» condujo a El Lisitski y a Vladímir Tatlin a concebir sus trabajos como una construcción a través de elementos estructurales y matéricos³, simbiosis entre el arte y la arquitectura. De esta manera, el constructivismo trajo consigo estructuras geométricas que aportarían una nueva concepción del espacio y los elementos que lo configuran. La superposición de planos que

ció amb l'espai que ocupen. D'altra banda, aquestes obres aconseguien *introduir* l'espectador en un nou entorn que alterava la seua experiència i el convidaven, amb el seu moviment, a reconfigurar l'espai habitat. A més, tant Lissitski com Aleksandr Ródtxenko van ser capaços de traduir les idees constructivistes al disseny gràfic, publicitat o escenografia, aconseguint un eficaç sistema comunicatiu gràcies a la seua elementalitat i estricta economia visual.

En paral·lel i en plena efervescència creativa pròpia de les avantguardes, Robert Delaunay, Kazimir Malèvitx i Piet Mondrian proposaven un tipus d'abstracció basada exclusivament en formes i colors bàsics. Influenciat per Plató, per a qui el món sensible és una pàl·lida imitació d'un conjunt de «formes» universals subjacents⁵, Malèvitx va radicalitzar les idees dels seus contemporanis i va adoptar una visió de l'art que va batejar com a suprematisme. Per a l'artista rus, l'art tenia la capacitat d'alliberar les persones del jou materialista de l'adquisició i l'acumulació, i podia conduir-nos a un món immaterial de sensacions i de sentiments purs.

Tant el constructivisme com el suprematisme tindrien una importància capital per al desenvolupament posterior de l'abstracció postpictòrica, l'*op art* o l'art cinètic. Les seues idees van anar més enllà de la mateixa fisicitat de l'obra, de les qualitats tecnicoplàstiques. L'ideal que perseguien es fonamentava en un art pròxim a la metodologia científica, als últims avanços en física, matemàtiques o òptica. Dit d'una altra manera, un art fill *del seu temps*. Però, a més, les seues obres establien una nova relació amb l'espectador: històricament, el paper de l'artista era complaure'ns o intrigar-nos des de la representació objectiva però, a partir d'aqueix moment, l'absència de pistes narratives convertia l'espectador en còmplice i col·laborador, en subordinat i vulnerable. Per a això van desenvolupar una pintura totalment no descriptiva, van aixecar la societat per damunt de l'acte creador i van transgredir la bidimensionalitat de l'obra clàssica.

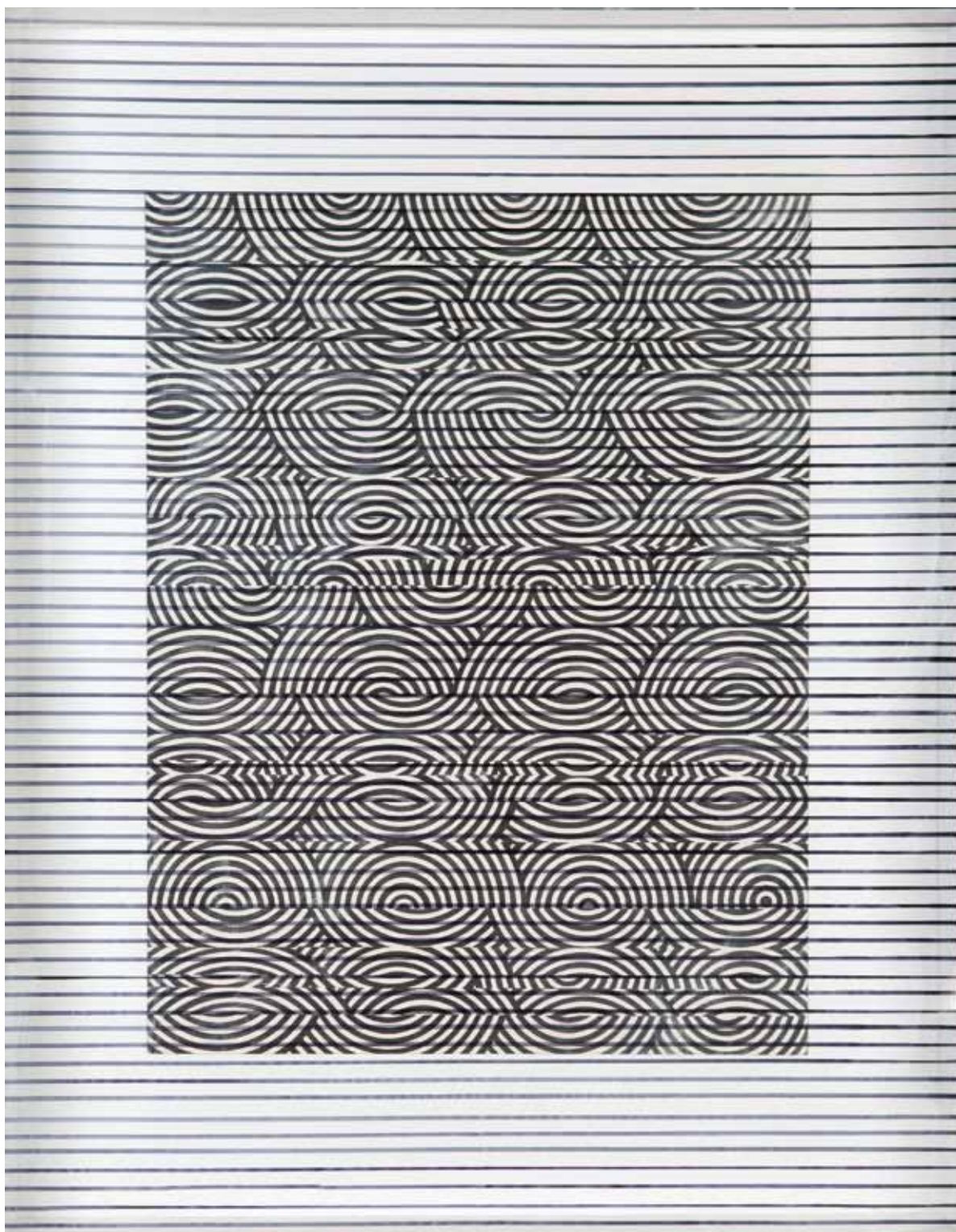
Més tard, l'escola alemanya de la Bauhaus va assimilar i va normativitzar moltes de les innovacions plàstiques i visuals oferides, sobretot, pel constructivisme, i va establir les bases teòriques de la geometria aplicada i de l'estètica funcional. Vassili Kandinski, Paul Klee, László Moholy-Nagy o Josef Albers tenien plena confiança en l'art i en la seua

proposo Tatlin en sus *Contrarrelieves o relieves de esquina*, o los *Proun*⁴ de Lisitski exploraron las posibilidades que ofrecen los volúmenes en relación con el espacio que ocupan. Por otro lado, estas obras conseguían *introducir* al espectador en un nuevo entorno que alteraba su experiencia y le invitaban, con su propio movimiento, a reconfigurar el espacio habitado. Además, tanto Lisitski como Aleksandr Ródtchenko fueron capaces de traducir las ideas constructivistas al diseño gráfico, publicidad o escenografía, consiguiendo un eficaz sistema comunicativo gracias a su elementalidad y estricta economía visual.

En paralelo y en plena efervescencia creativa propia de las vanguardias, Robert Delaunay, Kazimir Malévich y Piet Mondrian proponían un tipo de abstracción basada única y exclusivamente en formas y colores básicos. Influenciado por Platón, según el cual el mundo sensible es una pálida imitación de un conjunto de «formas» universales subyacentes⁵, Malévich radicalizó las ideas de sus contemporáneos y adoptó una visión del arte que bautizó como suprematismo. Para el artista ruso, el arte tenía la capacidad de liberar a las personas del yugo materialista de la adquisición y la acumulación, y podía conducirnos a un mundo inmaterial de sensaciones y sentimientos puros.

Tanto el constructivismo como el suprematismo tendrían una importancia capital para el desarrollo posterior de la abstracción post-pictórica, el *op art* o el arte cinético. Sus ideas fueron más allá de la propia fisicidad de la obra, de sus cualidades técnico-plásticas. El ideal que perseguían se fundamentaba en un arte próximo a la metodología científica, a los últimos avances en física, matemáticas u óptica. Dicho de otro modo, un arte *hijo de su tiempo*. Pero, además, sus obras establecían una nueva relación con el espectador: históricamente, el papel del artista era complacernos o intrigarnos desde la representación objetiva pero, a partir de ese momento, la ausencia de pistas narrativas convertía al espectador en cómplice y colaborador, en subordinado y vulnerable. Para ello, desarrollaron una pintura totalmente no descriptiva, auparon a la sociedad por encima del acto creador y transgredieron la bidimensionalidad de la obra clásica.

Más tarde, la escuela alemana Bauhaus asimiló y normativizó muchas de las innovaciones plásticas y visuales ofrecidas, so-



FELO MONZÓN. *Composició optico-cinètica* (1965). Tècnica mixta sobre vidre i paper, 90 x 70 x 11 cm

capacitat per a millorar la societat. El seu ésser espiritual, podríem dir quasi romàntic, s'oferia a la resta de la humanitat amb l'empresa d'eleva les emocions i l'intel·lecte. El debat sobre l'abstracció pareixia resolt. Del que es tractava llavors era d'explorar-ne els límits, de destil·lar-ne qualsevol esclat de representativitat i apel·lar als impulsos creadors més primitius.

Fora de l'art, la velocitat encarnada en la indústria i en la màquina modificava la percepció del temps. D'altra banda, Albert Einstein ja havia publicat la *Teoria de la relativitat especial* (1905) i la *Teoria de la relativitat general* (1915), en què convertia l'univers en un espai de relacions geomètriques i reformulava les lleis del moviment. Els artistes, ja des del corrent futurista, no van ser aliens a aquesta realitat, a la qual van correspondre amb noves imatges; s'ampliava, així, el nostre espai simbòlic⁶.

En 1920, els germans Pevsner incorporaven de ple la dimensió temporal a les formes plàstiques. Aquell any, Antoine i Naum (Gabo) escrivien el *Manifest realista* en el qual s'afirmava que els «ritmos cinéticos constituyen la única expresión posible de las emociones suscitadas por el tiempo.» Per primera vegada en la història s'usava la paraula «cinètic» en referència a l'art, encara que no seria fins a la segona meitat dels anys 50, quan es consolidaria l'art cinètic com a corrent artístic definitiu. Gabo va realitzar, a més, la seua obra *Escultura cinètica o volum virtual cinètic*, en la qual un motor feia vibrar una vareta i creava un volum virtual. El moviment (real) es convertia en matèria primera per a la producció artística. Llavors, el constructivisme eliminaria de l'equació creativa tota subjectivitat: l'artista havia d'actuar com un enginyer per a construir entitats visuals al servei de la societat, ja fóra en l'àmbit de l'art, el disseny gràfic o el disseny industrial.

Ni Antoine Pevsner ni Naum Gabo professaven la visceralitat política pròpia d'altres constructivistes. No obstant això, seguien submergits en les idees socialistes i, per tant, retien culte a la màquina, al progrés i a la victòria del proletariat sobre la classe burgesa⁷. *Com contribueix l'Art a l'època actual de la història de l'home?*, es preguntaven en el *Manifest*. Per a Gabo no era possible distingir entre vida i art, rebutjava la denominació d'*abstracte* i assumia amb total naturalitat

bre todo, por el constructivismo, estableciendo las bases teóricas de la geometría aplicada y de la estética funcional. Vasili Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy o Josef Albers tenían plena confianza en el arte y en su capacidad para mejorar la sociedad. Su ser espiritual, podríamos decir casi romántico, se ofrecía al resto de la humanidad con la empresa de elevar las emociones y el intelecto. El debate sobre la abstracción parecía resuelto. De lo que se trataba entonces era de explorar sus límites, de destilar cualquier resquicio de representatividad y apelar a los más primitivos impulsos creadores.

Fuera del arte, la velocidad encarnada en la industria y en la máquina modificaba la percepción del tiempo. Por otro lado, Albert Einstein ya había publicado sus *Teoría de la relatividad especial* (1905) y *Teoría de la relatividad general* (1915), convirtiendo el universo en un espacio de relaciones geométricas y reformulando las leyes del movimiento. Los artistas, ya desde la corriente futurista, no fueron ajenos a esta realidad, a la que correspondieron con nuevas imágenes, ampliando así nuestro espacio simbólico⁶.

En 1920, los hermanos Pevsner incorporaban de lleno la dimensión temporal a las formas plásticas. Ese año, Antoine y Naum (Gabo) escribían el *Manifiesto realista* en el que se afirmaba que los «ritmos cinéticos constituyen la única expresión posible de las emociones suscitadas por el tiempo». Por primera vez en la historia se usaba la palabra «cinético» en referencia al arte, aunque no sería hasta la segunda mitad de los años 50, cuando se consolidaría el arte cinético como corriente artística definitiva. Gabo realizó, además, su obra *Escultura cinética o volumen virtual cinético*, en la que un motor hacía vibrar una varilla creando un volumen virtual. El movimiento (real) se convertía en materia prima para la producción artística. De este modo, el constructivismo eliminaría de la ecuación creativa toda subjetividad: el artista debía actuar como un ingeniero para construir entidades visuales al servicio de la sociedad, ya fuera en el campo del arte, el diseño gráfico o el diseño industrial.

Ni Antoine Pevsner ni Naum Gabo profesaban la visceralidad política propia de otros constructivistas. No obstante, seguían sumergidos en las ideas socialistas y, por lo tanto, rendían culto a la máquina, al progreso y a la victoria del proletariado sobre la clase burgesa⁷. *¿Cómo contribuye el Arte a la época actual de*

tat el seu *realisme*. Els germans russos estaven convençuts que l'art, de manera autònoma i independent, podia crear una nova realitat. Aquesta nova concepció de l'art passava pel rebuig de la línia com a valor descriptiu, de la massa escultòrica o dels ritmes estàtics en les arts plàstiques.

Durant les dècades de 1920 i 1930 es van succeir exposicions, investigacions i experiments entorn de la *geometrització* del contingut visual de les obres, el moviment o la llum. A més, els exercicis teòrics del constructivisme i del neoplasticisme van donar lloc a publicacions més o menys periòdiques que, com *Cercle et Carré*⁸, aportaven substrat ideològic a la pràctica artística. No obstant això, aquest ambient d'aparent creativitat sense fi es veuria truncat pel desenvolupament dels feixismes i per la inestabilitat econòmica i política regnant a Europa.

Algunes de les conseqüències d'aquest clima bèl·lic i censor van ser les migracions d'artistes per a cercar llocs més assossegats en què poder dur a terme la seua producció i una creixent preocupació per la realitat política i social. En alguns casos, els artistes van tornar a un realisme cada vegada més academicista que els permetia, d'una banda, retratar amb detall els horrors de la guerra i, d'una altra, continuar dins del panorama artístic fagocitat per l'aparell feixista. En altres casos, entre els quals es troba un bon nombre d'artistes espanyols, es van traslladar a París fugint de l'opressió i amb l'esperança de donar eixida a les seues idees avantguardistes. La trobada a la ciutat francesa d'artistes procedents de diferents països va fer renàixer els postulats geomètrics, es va intercanviar coneixement sobre el color i es van compartir inquietuds sobre el moviment i la percepció gestàltica.

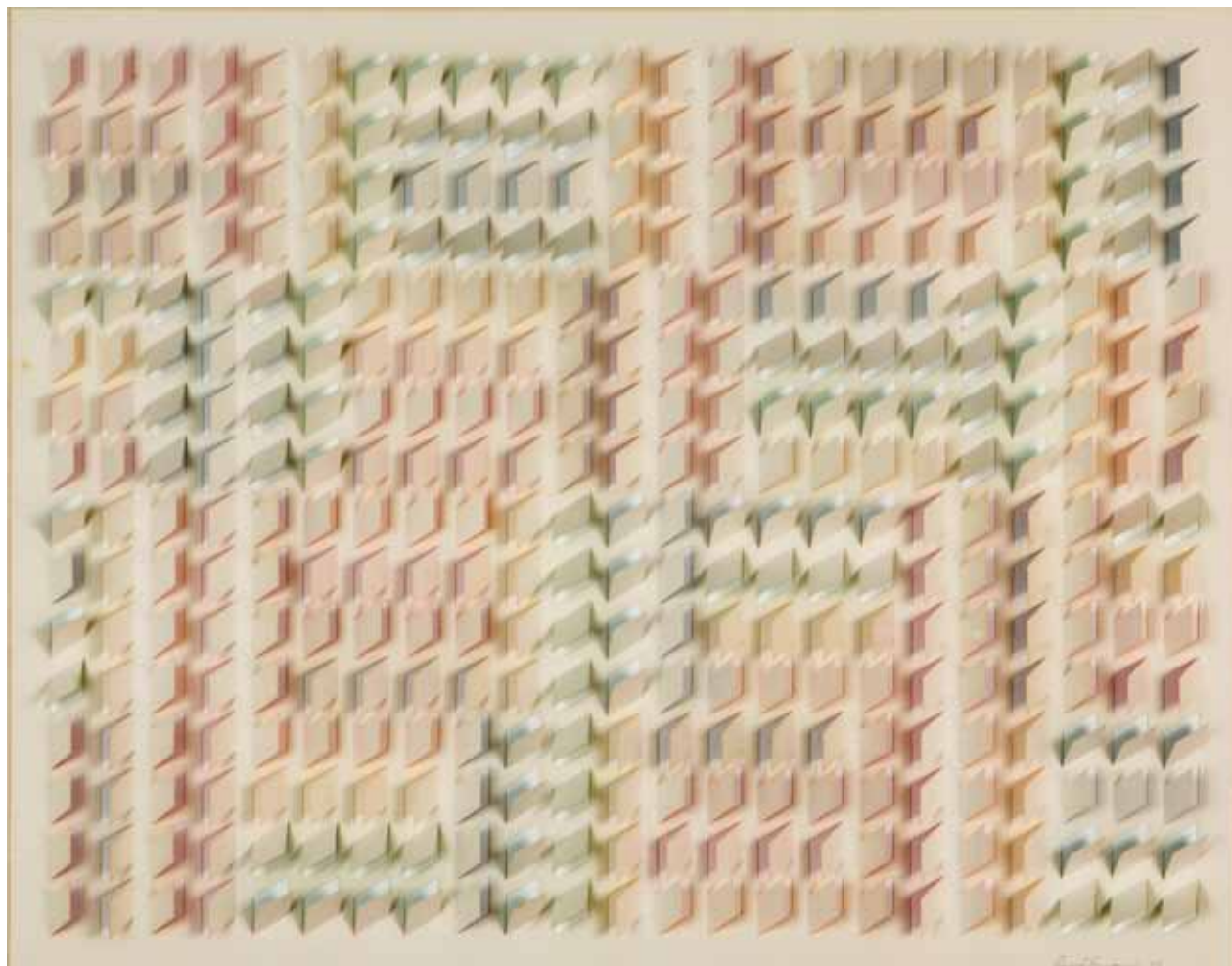
A París es trobava l'artista Victor Vasarely, d'origen hongarès, considerat com un dels principals ideòlegs de l'art opticocinètic. Vasarely va aprendre prompte els fonaments bàsics de la Bauhaus i va expressar una admiració profunda sobre els efectes òptics, les imatges inestables i el moviment. A més, amb la britànica Bridget Riley, va treballar entorn de l'ambigüitat visual, i va posar en marxa tot el mecanisme perceptiu de l'ésser humà per a la resolució d'imatges que ofereixen a l'espectador dos plans o dues figures de manera simultània. Així, tant Vasarely com Riley, pretenien

la historia del hombre?, se preguntaban en el *Manifiesto*. Para Gabo no era posible distinguir entre vida y arte, rechazaba la denominación de *abstracto* y asumía con total naturalidad su *realismo*. Los hermanos rusos estaban convencidos de que el arte, de forma autónoma e independiente, podía crear una nueva realidad. Esa nueva concepción del arte pasaba por el rechazo de la línea como valor descriptivo, de la masa escultórica o de los ritmos estáticos en las artes plásticas.

Durante la década de 1920 y 1930 se fueron sucediendo exposiciones, investigaciones y experimentos en torno a la *geometrización* del contenido visual de las obras, el movimiento o la luz. Además, los ejercicios teóricos del constructivismo y del neoplasticismo dieron lugar a publicaciones más o menos periódicas que, como *Cercle et Carré*⁸, aportaban sustrato ideológico a la práctica artística. No obstante, este ambiente de aparente creatividad sin fin se vería truncado por el desarrollo de los fascismos y la inestabilidad económica y política reinante en Europa.

Algunas de las consecuencias de este clima bélico y censor fueron las migraciones de artistas en busca de lugares más sasegados donde poder llevar a cabo su producción y una creciente preocupación por la realidad política y social. En algunos casos, los artistas regresaron a un realismo cada vez más academicista que les permitía, por un lado, retratar con detalle los horrores de la guerra y, por otro, seguir dentro del panorama artístico fagocitado por el aparato fascista. En otros casos, entre los que se encuentra un buen número de artistas españoles, se trasladaron a París huyendo de la opresión y con la esperanza de dar salida a sus ideas vanguardistas. El encuentro en la ciudad francesa de artistas procedentes de diferentes países hizo renacer los postulados geométricos, se intercambió conocimiento sobre el color y se compartieron inquietudes acerca del movimiento y la percepción gestàltica.

Allí, en París, se encontraba el artista Victor Vasarely, de origen húngaro, considerado como uno de los principales ideólogos del arte óptico-cinético. Vasarely aprendió tempranamente los fundamentos básicos de la Bauhaus y expresó una admiración profunda sobre los efectos ópticos, las imágenes inestables y el movimiento. Además, junto con la britànica Bridget Riley, trabajó entorno a la ambigüedad



RICARDO JUAN FERNÁNDEZ. S/t (1979). Paper encartonat, 48 x 62 cm

l'activació absoluta del cervell davant d'un problema visual donat. En l'obra d'aquests dos artistes es poden observar, quasi amb totalitat, les idees fonamentals esdevingudes de l'*op art*: il·lusions òptiques, efecte moaré⁹, contrast simultani, estructures de repetició, el fenomen de la «cascada»¹⁰ o la multiplicat tècnica de les obres.

A banda de la realització de la seua obra, l'artista hongarès va redactar el *Manifest groc* en 1955, en el qual reuneix les seues idees sobre la pràctica artística de l'època i les seues inquietuds respecte de la relació entre ciència i art o el moviment. Més tard, per al catàleg d'una exposició, escriuria:

Sota el terme de plàstica cinètica no pensem que es tracte de donar moviment de qualsevol manera als quadres i als objectes. Expressem una concepció generosa de la plàstica amb el moviment com a vehicle.¹¹

Encara a París, en 1957, es va fundar el grup de treball Equipo 57 i, en 1960, el GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), ambdós col·lectius amb rellevant presència d'artistes espanyols. Tant l'Equipo 57 com el GRAV compartien la preocupació per les lleis de la percepció, la despersonalització de l'obra o la cerca de lleis científiques per a abordar els seus treballs. Les dues agrupacions, junt amb altres artistes com el ja citat Victor Vasarely, Yaacov Agam o Jesús Rafael Soto, van mantenir les seues intencions de crear un art actiu, en el qual l'espectador hauria d'assumir la responsabilitat de la seua mirada, sense atendre les emocions però sí en cerca constant de la seua llibertat. D'altra banda, a València, Vicente Aguilera Cerni i Antonio Giménez Pericás van crear, també en 1957, el Grup Parpalló, com a resposta al tòrbol i anacrònic programa artístic a cavall del *sorollisme*¹².

L'entrada de la dècada de 1960 va estar acompanyada pel retorn de gran part dels artistes espanyols que residien a París. De tornada, van dur tota la maquinària ideològica i creativa de l'art opticocinètic, el qual contrastava intensament amb un paisatge en què el franquisme s'havia apoderat i havia modelat al seu gust l'exercici de l'art.

Tal com va succeir a principis del segle xx, alguns artistes es van rebel·lar contra l'art informalista, ja que entenien que s'havia enquistat dins del sistema artístic i polític. Els ar-

visual, poniendo en marcha todo el mecanismo perceptivo del ser humano para la resolución de imágenes que ofrecen al espectador dos planos o dos figuras de forma simultánea. De esta manera, tanto Vasarely como Riley, pretendían la activación absoluta del cerebro ante un problema visual dado. En la obra de estos dos artistas se pueden observar, casi con totalidad, las ideas fundamentales devenidas del *op art*: ilusiones ópticas, efecto moaré⁹, contraste simultáneo, estructuras de repetición, el fenómeno de la «cascada»¹⁰ o la multiplicidad técnica de las obras.

A parte de la realización de su obra, el artista húngaro redactó el *Manifiesto amarillo* en 1955, en el que recoge sus ideas sobre la práctica artística de la época y sus inquietudes con respecto a la relación entre ciencia y arte o el movimiento. Más tarde, para el catálogo de una exposición, escribiría:

Bajo el término de plástica cinética no pensamos que se trate de dar movimiento a cualquier precio a los cuadros y a los objetos. Expresamos una concepción generosa de la plástica con el movimiento como vehículo.¹¹

Todavía en París, en 1957, se fundó el grupo de trabajo Equipo 57 y, en 1960, el GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), ambos colectivos con relevante presencia de artistas españoles. Tanto el Equipo 57 como el GRAV compartían la preocupación por las leyes de la percepción, la despersonalización de la obra o la búsqueda de leyes científicas para abordar sus trabajos. Estas dos agrupaciones, junto con otros artistas como el ya citado Victor Vasarely, Yaacov Agam o Jesús Rafael Soto, mantuvieron sus intenciones de crear un arte activo, en el que el espectador debería asumir la responsabilidad de su mirada, sin atender a emociones pero sí en constante búsqueda de su libertad. Por otro lado, en Valencia, Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás crearon, también en 1957, el Grup Parpalló, como respuesta al turbio y anacrónico programa artístico que cabalgaba a lomos del *sorollisme*¹².

La entrada de la dècada de 1960 vino acompañada por el regreso de gran parte de los artistas españoles que residían en París. A su vuelta, trajeron consigo toda la maquinaria ideològica y creativa del arte óptico-cinético, contrastando fuertemente con un paisaje en el que el franquismo se había adueñado y había moldeado a su gusto el ejercicio del arte.

tistes defensors de l'abstracció geomètrica advocaven per un art de raó i d'anàlisi. Enfront de la primacia de l'essència individual i de la plasmació en la tela de l'ànima de l'artista de l'informalisme, explica Paula Barreiro López, el normativisme¹³ va emfatitzar en el compromís de l'art amb el medi social, en la reorganització de la societat espanyola i en el rol actiu de l'artista¹⁴.

Exemple de la nova situació en què l'informalisme començava a decaure a escala internacional, va ser la *Primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol*¹⁵, impulsada activament per Aguilera Cerni, entre altres, i que es va dur a terme a la sala d'exposicions de l'Ateneu Mercantil de València al març de 1960.

Tres anys més tard es començaria a gestar l'exposició que donaria cobertura mundial a l'art opticocinètic: *The Responsive Eye*¹⁶. És a partir d'aquest moment, després d'una campanya publicitària sense precedents per a una exposició, quan es consolidaria i institucionalitzaria l'*op art*¹⁷. D'aquesta manera, les avantguardes veien complert el desig de maridar l'art i la vida en estendre's els seus postulats estètics a l'àmbit del disseny, la publicitat, la moda o l'arquitectura. Com a conseqüència de l'eclosió internacional de l'art opticocinètic, alguns artistes com ara Julio Le Parc van rebre importants guardons en distints premis i certàmens. Altres, com és el cas de José María Yturralde, tindrien l'oportunitat de treballar en el nou Massachusetts Institute of Technology (MIT) i explorar les noves possibilitats visuals que oferia l'art cinètic, gràcies als avanços en l'àmbit de la informàtica.

En tornar a Espanya, amb un entusiasme contagiós, Vicente Aguilera Cerni seguia en la cerca del camí que va de la ciència a l'art. Sense perdre l'esperit estudiantil i revolucionari que va desembocar en les revoltes del Maig del 68, Aguilera Cerni rebutjava de ple el vell, el burgès i tot allò que s'havia relacionat amb el confort de les idees estàtiques. Amb la *Gestalt* en una mà i el futur tecnològic en l'altra, va aglutinar al seu voltant una sèrie d'artistes que van treballar de manera conscienciosa, coherent i fecunda. Així, després de l'experiència amb el Grup Parpalló, va fundar en 1967 el col·lectiu *Antes del arte*, també a València, junt amb els artistes Joaquín Michavila, Eusebi Sempere, Francisco Sobrino, José María Yturralde, Eduardo Sanz i Jordi Teixidor. El crític valen-

Tal y como sucedió a principios del siglo xx, algunos artistas se revelaron contra el arte informalista ya que, a su parecer, se había enquistado dentro del sistema artístico y político. Los artistas defensores de la abstracción geométrica abogaban por un arte de razón y análisis. Frente a la primacía de la esencia individual y de la plasmación en el lienzo del alma del artista del informalismo, explica Paula Barreiro López, el normativismo¹³ puso el acento en el compromiso del arte con el medio social, en la reorganización de la sociedad española y en el rol activo del artista¹⁴.

Ejemplo de esta nueva situación en la que el informalismo empezaba a decaer a nivel internacional, fue la *Primera exposición conjunta de arte normativo español*¹⁵, impulsada activamente por Aguilera Cerni, entre otros, y que se llevó a cabo en la sala de exposiciones del Ateneo Mercantil de Valencia en marzo de 1960.

Tres años más tarde se empezaría a gestar la exposición que daría cobertura mundial al arte óptico-cinético: *The Responsive Eye*¹⁶. Es a partir de este momento, tras una campaña publicitaria sin precedentes para una exposición, cuando se consolidaría e institucionalizaría el *op art*¹⁷. De esta manera, las vanguardias veían cumplido su deseo de maridar el arte y la vida al extenderse sus postulados estéticos al ámbito del diseño, la publicidad, la moda o la arquitectura. Como consecuencia de esta eclosión internacional del arte óptico-cinético, algunos artistas como Julio Le Parc recibieron importantes galardones en distintos premios y certámenes. Otros, es el caso de José María Yturralde, tendrían la oportunidad de trabajar en el nuevo Massachusetts Institute of Technology (MIT) y explorar las nuevas posibilidades visuales que ofrecía el arte cinético gracias a los avances en el campo de la informática.

De vuelta a España, con un entusiasmo contagioso, Vicente Aguilera Cerni seguía en la búsqueda del camino que va de la ciencia al arte. Sin perder el espíritu estudiantil y revolucionario que desembocó en las revueltas de Mayo del 68, Aguilera Cerni rechazaba de plano lo viejo, lo burgués y todo lo relacionado con el confort de las ideas estáticas. Con la *Gestalt* en una mano y el futuro tecnológico en otra, aglutinó a su alrededor a una serie de artistas que trabajaron de forma concienzuda, coherente y fecunda. Así, después de la experien-



JAVIER CALVO. *Obra oberta a dues cares* (1973). Pintura sintètica sobre fusta.
Quatre peces per ambdues cares de 180 x 80 cm. Imatge cortesia de la Fundació Chirivella-Soriano

cià va plantejar un art que deixara de banda la història, que començara novament el camí des de les pintures rupestres però, aquesta vegada, triant el camí de la no-figuració, de la semiologia gràfica. No cal dir que Antes del arte portava en el seu ADN les superfícies vibrants de Seurat, les estructures creatives dels constructivistes, l'ambigüitat de Vasarely o la interactivitat de l'Equipo 57.

En les úniques tres exposicions¹⁸, el grup va presentar obres carregades d'informació visual, atès que per a ells l'art era sobretot «comunicació»¹⁹. L'ús de materials industrials, com el plexiglàs, l'acer o el vidre dotava les seues obres de l'anhelat caràcter científic, atesos els fenòmens de reflexió de la llum o la multiplicació d'elements. En el morfològic, la ciència es posava en mans dels artistes, que s'inspiraven en els efectes visuals produïts per la figura radial de McKay, Hering o Ponzo; les il·lusions òptiques o les figures impossibles; i les estructures seriades o mòduls. Com veiem, a simple vista les obres proposades per aquest grup no pareixen diferir massa respecte als experiments visuals de Vasarely, Riley o Soto, a penes s'aprecia novetat i és que per a Aguilera Cerni es tractava de comprovar si l'estructura de l'art es trobava actualitzada en relació amb la ciència i els nous materials. La seua preocupació era, fonamentalment, el receptor. Per aquest motiu, les seues inquietuds van més enllà de l'art i estudien matèries com la sociologia, amb la intenció de crear una «nova gramàtica» artística²⁰.

Després de la creació del grup Antes del arte, en 1970, Aguilera Cerni va fundar el Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, que avui en dia alberga obra de molts dels artistes opticocinètics mencionats anteriorment, així com treballs de Chin Hsiao, Luis Ferrer Jorge, Soledad Sevilla, Luc Peire o Wenceslao Rambla.

La nova dècada, i també durant els anys 80, comportaria una nova generació d'artistes que posarien en pràctica les idees heretades de l'*op art* i de l'art cinètic, encarnades en uns ja veterans Felo Monzón i Elena Asins. En les seues obres *Composició opticocinètica* (1965) i *Estructures òptiques* (1968), respectivament, es troben concentrades gran part de les dites idees. El treball de Felo Monzón, compost per dos plans d'informació visual, es nodreix coherentment dels primers experiments de Vasarely i Riley, en els quals combi-

cia con el Grupo Parpalló, fundó en 1967 el colectivo Antes del arte, también en Valencia, junto con los artistas Joaquín Michavila, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, José María Yturralde, Eduardo Sanz y Jordi Teixidor. El crítico valenciano planteó un arte que dejara a un lado su propia historia, que comenzara de nuevo su andadura desde las pinturas rupestres pero, esta vez, eligiendo el camino de la no-figuración, de la semiología gráfica. Huelga decir que Antes del arte portaba en su ADN las superficies vibrantes de Seurat, las estructuras creativas de los constructivistas, la ambigüedad de Vasarely o la interactividad del Equipo 57.

En sus únicas tres exposiciones¹⁸, el grupo presentó obras cargadas de información visual, dado que para ellos el arte era por encima de todo «comunicación»¹⁹. El uso de materiales industriales, como el plexiglás, el acero o el vidrio dotaba a sus obras del ansiado carácter científico, dados los fenómenos de reflexión de la luz o multiplicación de elementos. En lo morfológico, la ciencia se ponía en manos de los artistas, que se inspiraban en los efectos visuales producidos por la figura radial de McKay, Hering o Ponzo; las ilusiones ópticas o las figuras imposibles; y las estructuras seriadas o módulos. Como vemos, a simple vista las obras propuestas por este grupo no parecen diferir demasiado con respecto a los experimentos visuales de Vasarely, Riley o Soto, a penas se aprecia novedad y es que para Aguilera Cerni se trataba de comprobar si la estructura del arte se hallaba actualizada en relación a la ciencia y los nuevos materiales. Su preocupación era, fundamentalmente, el receptor. Por este motivo, sus inquietudes van más allá del arte y estudian materias como sociología, con la intención de crear una «nueva gramática» artística²⁰.

Después de la creación del grupo Antes del arte, en 1970, Aguilera Cerni fundó el Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés, que hoy en día alberga obra de muchos de los artistas óptico-cinéticos mencionados anteriormente, así como trabajos de Chin Hsiao, Luis Ferrer Jorge, Soledad Sevilla, Luc Peire o Wenceslao Rambla.

La nueva década, y también durante los años 80, traería consigo una nueva generación de artistas que pondrían en práctica las ideas heredadas del *op art* y del arte cinético, encarnadas en unos ya veteranos Felo Monzón y Elena Asins. En sus obras *Composición óptico-cinética* (1965) y

naven línies rectes i corbes, mòduls cel·lulars i el contrast lumínic entre el blanc i el negre. Tant l'obra de Monzón com la d'Asins, pareixen titillar en la nostra retina a mesura que ens desplacem davant d'ella. En ambdós casos, no es presenta una reflexió sobre el seu passat artístic, sinó la proposició d'imatges que posen a prova l'ull i la psique de l'espectador. Així, veiem com l'*op art* es construeix a partir d'una activitat sistemàtica que aplica a les arts visuals els principis bàsics de la percepció humana.

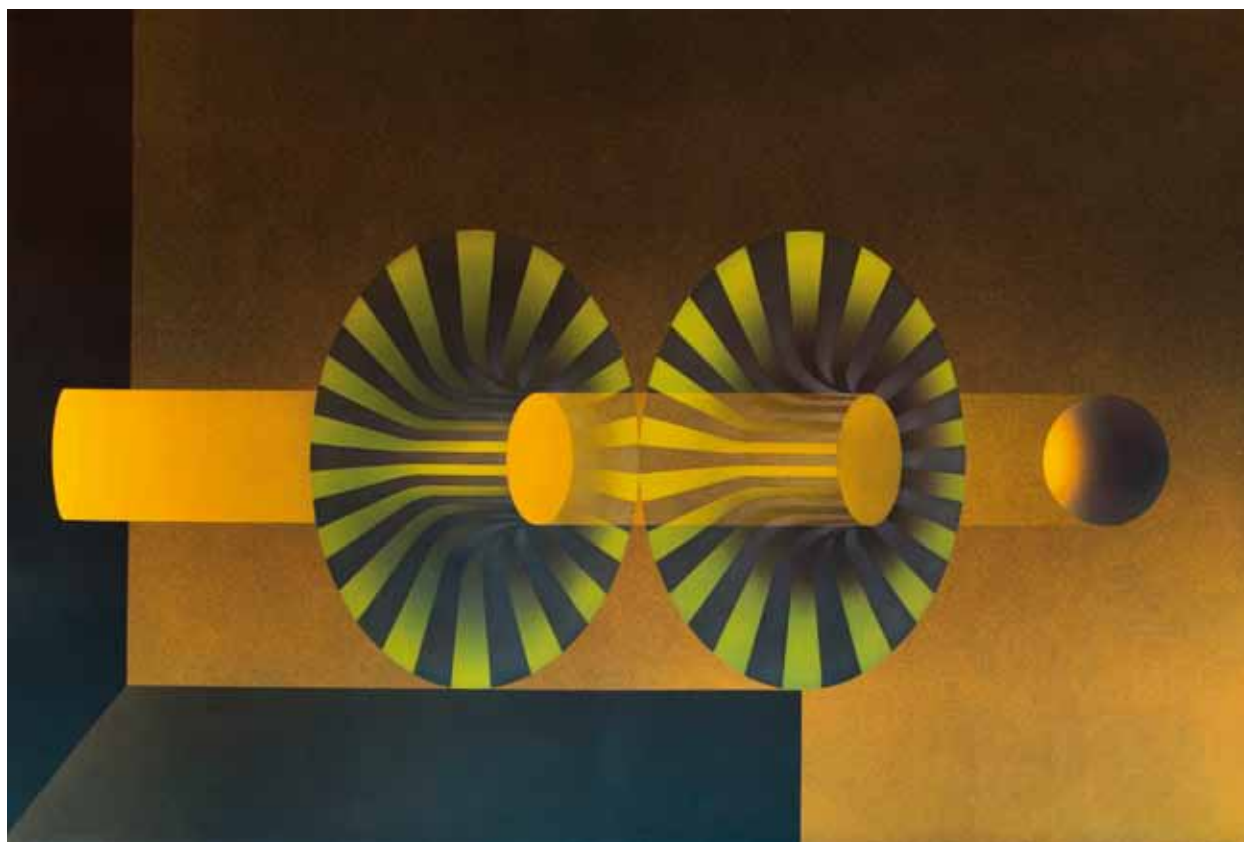
D'altra banda, els avantguardistes celebrarien amb orgull les trajectòries de José María Cruz Novillo i Javier Calvo Maiques, a causa de la seua doble projecció com a artistes i dissenyadors. En el cas de Cruz Novillo, perfecte coneixedor de l'estètica racional i funcionalista de la Bauhaus, el seu treball no discrimina entre l'art i el disseny gràfic. El seu poder de comunicació es fonamenta en l'ús harmònic de la geometria i l'equilibri entre els elements. De manera semblant a Felo Monzón, Cruz Novillo construeix la seua obra *S/T* (1972) a partir de quatre làmines de vidre acrílic, les quals creen una il·lusió de profunditat que enriqueix l'experiència de l'espectador. Aquesta superposició de capes visuals es complementa amb una sèrie de cercles, verds i rojos, distribuïts modularment en les quatre làmines. Com veiem, el quadrat, l'estructura global de l'obra, i el cercle són la matèria primera que necessita Cruz Novillo per a oferir-nos aquest joc gestàltic. En canvi, Javier Calvo Maiques, vinculat al disseny de moda, fuig de la bidimensionalitat amb *Obra oberta a dues cares* (1973), una estructura de fusta de quatre peces articulades i pintades per ambdues cares. Aquesta obra compromet a l'espectador en la resolució de l'espai construït, ja que és impossible contemplar ambdues cares de l'obra de manera simultània. Així, l'obra de Calvo Maiques ens condueix al buit generat pel nostre propi moviment, aguditzat per la naturalesa fractal del motiu pintat sobre la fusta.

Des d'una perspectiva complementària, tal com ja van plantejar Jordi Teixidor o Francisco Sobrino en les seues escultures realitzades amb metacrilat i acer inoxidable, les obres d'Elvira Alfageme i Ricardo Juan Fernández parteixen de la llum com a fil conductor encara que de manera ben distinta. En l'obra *S/T* (1975) de l'artista madrilenya, la llum travessa un espai cúbic i impacta sobre distints paral·lelepípedes

Estructuras ópticas (1968), respectivament, se encuentran concentradas gran parte de dichas ideas. El trabajo de Felo Monzón, compuesto por dos planos de información visual, se nutre coherentemente de los primeros experimentos de Vasarely y Riley, en los que combinaban líneas rectas y curvas, módulos celulares y el contraste lumínico entre el blanco y el negro. Tanto la obra de Monzón como la de Asins, parecen titillar en nuestra retina a medida que nos desplazamos frente a ella. En ambos casos, no se presenta una reflexión sobre su propio pasado artístico sino la proposición de imágenes que ponen a prueba el ojo y la psique del espectador. Así, vemos como el *op art* se construye a partir de una actividad sistemática que aplica a las artes visuales los principios básicos de la percepción humana.

Por otro lado, los vanguardistas celebrarían con orgullo las trayectorias de José María Cruz Novillo y Javier Calvo Maiques, debido a su doble proyección como artistas y diseñadores. En el caso de Cruz Novillo, perfecto conocedor de la estética racional y funcionalista de la Bauhaus, su trabajo no discrimina entre el arte y el diseño gráfico. Su poder de comunicación se fundamenta en el uso armónico de la geometría y el equilibrio entre los elementos. De forma similar a Felo Monzón, Cruz Novillo construye su obra *S/T* (1972) a partir de cuatro láminas de vidrio acrílico, creando una ilusión de profundidad que enriquece la experiencia del espectador. Esta superposición de *capas visuales* se complementa con una serie de círculos, verdes y rojos, distribuidos modularmente en las cuatro láminas. Como vemos, el cuadrado (la estructura global de la obra) y el círculo son la materia prima que necesita Cruz Novillo para ofrecernos este juego gestáltico. En cambio, Javier Calvo Maiques, vinculado al diseño de moda, huye de la bidimensionalidad con *Obra abierta a dos caras* (1973), una estructura de madera de cuatro piezas articuladas y pintadas por ambas caras. Esta obra compromete al espectador en la resolución del espacio construido, ya que es imposible contemplar ambas caras de la obra de manera simultánea. Así, la obra de Calvo Maiques nos conduce al vacío generado por nuestro propio movimiento, agudizado por la naturaleza fractal del motivo pintado sobre la madera.

Desde una perspectiva complementaria, tal y como ya plantearon Jordi Teixidor o Francisco Sobrino en sus esculturas realizadas con metacrilato y acero inoxidable, las obras de



JULIO LE PARC. *Modulació 699* (1985). Acrílic, 130 x 195 cm

de metacrilat, pintats en alguna de les cares. S'hi crea un núvol de llampades cromàtiques que ixen novament de l'estructura. Juan Fernández, per la seua banda, s'aprofita de tot l'espectre d'ones lumíniques que incideixen sobre xicotets plans de color. En l'obra *S/T* (1979), es desconstrueix la llum en els colors constituents per mitjà dels plans que creen subtils pinzellades cromàtiques, ordenades i estructurades en un pla blanc. Així, tant el treball d'Alfageme com el de Juan Fernández connecten, a més, amb les investigacions de Seurat i les teories de Chevreul.

Com hem vist, el MACVAC de Vilafamés recull una abundant mostra d'aquest periple artístic que va començar fa més de cent anys. Les arrels de l'art optocinètic són profundes i s'instal·len en un corrent de pensament que va intentar construir un nou lèxic per a dialogar amb un nou espectador. Aquesta doble proposició va haver, necessàriament, de trencar amb els pressupostos renaixentistes que van donar

Elvira Alfageme y Ricardo Juan Fernández parten de la luz como hilo conductor aunque de forma bien distinta. En la obra *S/T* (1975) de la artista madrileña, la luz atraviesa un espacio cúbico e impacta sobre distintos paralelepípedos de metacrilato coloreados en alguna de sus caras, creando una nube de destellos cromáticos que salen de nuevo de la estructura. Juan Fernández, por su parte, se aprovecha de todo el espectro de ondas lumínicas que inciden sobre pequeños planos de color. En su obra *S/T* (1979), se deconstruye la luz en sus colores constituyentes mediante dichos planos, creando sutiles pinceladas cromáticas, ordenadas y estructuradas en un plano blanco. Así, tanto el trabajo de Alfageme como el de Juan Fernández conectan, además, con las investigaciones de Seurat y las teorías de Chevreul.

Como hemos visto, el MACVAC de Vilafamés recoge una abundante muestra de este periple artístico que comenzó hace más de cien años. Las raíces del arte óptico-cinético

forma a l'art fins a finals del segle XIX i només va ser possible gràcies als nous materials i als recursos tècnics que oferia la indústria i els avanços tecnològics. D'altra banda, la cerca d'un art pròxim a tots els estrats socials es va difuminar, junt amb el pensament utòpic, a causa dels poderosos tentacles del mercat de l'art. A més, com ocorre quasi sempre que sorgeixen moviments i accions disruptives, la classe dirigent es va encarregar de distorsionar aquest tipus d'obres fins a convertir-les en simples elements decoratius. Potser, avui, tinguem una nova oportunitat per a ensenyar a l'espectador a veure més enllà.

son profundas y se instalan en una corriente de pensamiento que intentó construir un nuevo léxico para dialogar con un nuevo espectador. Esta doble proposición debió, necesariamente, romper con los presupuestos renacentistas que dieron forma al arte hasta finales del siglo XIX y sólo fue posible gracias a los nuevos materiales y recursos técnicos que ofrecía la industria y los avances tecnológicos. Por otro lado, la búsqueda de un arte próximo a todos los estratos sociales se difuminó, junto con el pensamiento utópico, a causa de los poderosos tentáculos del mercado del arte. Además, como ocurre casi siempre que surgen movimientos y acciones disruptivas, la clase dirigente se encargó de distorsionar este tipo de obras hasta convertirlas en simples elementos decorativos. Quizá, hoy, tengamos una nueva oportunidad para enseñar al espectador a ver más allá.

1. Martínez, A. (2000) *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 23.
2. Arnheim, R. (2005) *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, p. 335.
3. Barreiro López, P. (2009) *La abstracción geométrica en España*. Madrid: CSIC, p. 33.
4. Reducció de Prounovis: Projectes per a l'afirmació del nou.
5. Heartney, E. (2013) *Arte & Hoy*. Phaidon, p.66.
6. Marchán Fiz, S. (2007) «Imágenes del movimiento y de la velocidad en la primera modernidad». En *Speed* (del 22 de febrero al 8 de julio de 2007, IVAM), Valencia, p. 37.
7. De Micheli, M. (2004) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, p. 242.
8. Publicació periòdica i agrupació, fundats en 1929 a París, i impulsats per Joaquín Torres García i Michel Seuphor.
9. Patró d'interferència que es forma quan se superposen dues reixetes de línies amb un cert angle, o quan les reixetes tenen dimensions lleugerament diferents.
10. Moviment il·lusori per l'adaptació del sistema imatge-retina.
11. Victor Vasarely, *De L'invention a la Re-Creation*, Galería Denise René, París, 1956
12. Julián, I. (1986) *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra, p. 49.
13. Art normatiu és el terme adoptat per Vicente Aguilera Cerni, en 1960, amb el qual es coneix el moviment, l'aglutinador i l'estructurador del vessant geomètric existent a Espanya.
14. Barreiro López, P. op. cit. p. 66.
15. En aquesta exposició van participar els col·lectius Parpalló, Equipo 57 i Equipo Córdoba, i els artistes José María de Labra i Manuel Calvo.
16. Exposició celebrada al MOMA de Nova York en 1965.
17. Abreviatura d'optical art, terme anglosaxó utilitzat per primera vegada en la revista Time, en 1964.
18. Valencia (1968), Madrid (1968) i Barcelona (1969)
19. Julián, I. op. cit. p. 145.
20. Ibídem, p. 146.

1. Martínez, A. (2000) *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 23.
2. Arnheim, R. (2005) *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, p. 335.
3. Barreiro López, P. (2009) *La abstracción geométrica en España*. Madrid: CSIC, p. 33.
4. Reducción de Prounovis: Proyectos para la afirmación de lo nuevo.
5. Heartney, E. (2013) *Arte & Hoy*. Phaidon, p.66.
6. Marchán Fiz, S. (2007) «Imágenes del movimiento y de la velocidad en la primera modernidad». En *Speed* (del 22 de febrero al 8 de julio de 2007, IVAM), Valencia, p. 37.
7. De Micheli, M. (2004) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, p. 242.
8. Publicación periódica y agrupación, fundados en 1929 en París, e impulsados por Joaquín Torres García y Michel Seuphor.
9. Patrón de interferencia que se forma cuando se superponen dos rejillas de líneas con un cierto ángulo, o cuando tales rejillas tienen tamaños ligeramente diferentes.
10. Movimiento ilusorio por la adaptación del sistema imagen-retina.
11. Victor Vasarely, *De L'invention a la Re-Creation*, Galería Denise René, París, 1956
12. Julián, I. (1986) *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra, p. 49.
13. Arte normativo es la terminología adoptada por Vicente Aguilera Cerni, en 1960, mediante la cual se conoce el movimiento, el aglutinador y el estructurador de la vertiente geométrica existente en España.
14. Barreiro López, P. op. cit. p. 66.
15. En esta exposición participaron los colectivos Parpalló, Equipo 57 y Equipo Córdoba, y los artistas José María de Labra y Manuel Calvo.
16. Exposición celebrada en el MOMA de Nueva York en 1965.
17. Abreviatura de optical art, término anglosajón utilizado por primera vez en la revista Time, en 1964.
18. Valencia (1968), Madrid (1968) y Barcelona (1969)
19. Julián, I. op. cit. p. 145.
20. Ibídem, p. 146.





ALDO BRESCIANI. *S/t*. Oli sobre tela, 120 x 120 cm.

Quan la ciència es va fer ficció

González de la Cuesta

Escriptor

Llicenciat en Història per la UCM

Conservador adjunt a la direcció del MACVAC

Què és la ciència-ficció? Quan ens formulem aquesta pregunta, immediatament salten a la nostra memòria imatges de naus espacials solcant l'espai sideral a velocitats impossibles; o éssers d'altres galàxies que conviuen amb els humans en planetes llunyans, això en el millor dels casos; en el pitjor els veiem envaint la Terra sota diferents formes antropomorfes amb perverses intencions d'esclavitzar la humanitat, o per a destruir-la, si més no. Imaginem futurs llunyans, o no tant, de ciutats amb arquitectures que són un atemptat contra la llei de la gravetat, on les màquines han ocupat el treball tal com el coneixem i els robots són quasi un més de la família; futurs d'androides d'aparença semblant a la humana i intel·ligència desbordant, que freguen la saviesa emocional, en societats subjugades sota el control ferri d'un líder autoritari, o d'un capitalisme salvatge que imposa una única manera de viure o de subsistir.

Aquesta és la nostra imatge de la ciència-ficció, una idea modelada pel cine que, al llarg del segle xx, ha ocupat una gran part de l'espai d'aquest gènere, i ha desplaçat, en el nostre imaginari, la literatura i les revistes que tant de furor van fer en les dècades centrals del segle passat.

Però més enllà del nostre estat de somni sobre futurs planetaris, què és la ciència-ficció? En bona lògica hem de pensar que és un gènere que projecta la ciència cap a mons irreals del passat, del present o del futur. Tot i que la majoria de les històries del gènere tenen més a veure amb el futur, potser per la necessitat que tenim els humans de conèixer què passarà durant els pròxims anys, i de construir universos que partint de la ciència coneguda puguin arribar a existir. Ens fem, en el fons, una pregunta metafísica col·lectiva: Cap a on anem? Com serà la vida de la humanitat en el futur i quin paper hi tindrem nosaltres?

Cuando la ciencia se hizo ficción

González de la Cuesta

Escritor

Licenciado en Historia por la UCM

Conservador adjunto a la dirección del MACVAC

¿Qué es la ciencia ficción? Cuando nos formulamos esta pregunta, inmediatamente saltan a nuestra memoria imágenes de naves espaciales surcando el espacio sideral a velocidades imposibles; o seres de otras galaxias conviviendo con los humanos en planetas lejanos, eso en el mejor de los casos; en el peor, los vemos invadiendo la Tierra bajo diferentes formas antropomorfas con aviesas intenciones de esclavizar a la humanidad, cuando no para destruirla. Imaginamos futuros lejanos, o no tanto, de ciudades con arquitecturas que son un atentado a la ley de la gravedad, en donde las máquinas han ocupado el trabajo tal como lo conocemos y los robots son casi uno más de la familia; futuros de androides de apariencia semejante a la humana e inteligencia desbordante, rozando la sabiduría emocional, en sociedades subyugadas bajo el control férreo de un líder autoritario, o de un capitalismo salvaje que impone una única manera de vivir o subsistir.

Ésta es nuestra imagen de la ciencia ficción, una idea modelada por el cine que, a lo largo del siglo xx, ha ido ocupando una gran parte del espacio de este género, desplazando, en nuestro imaginario, a la literatura y a las revistas que tanto furor hicieron en las décadas centrales del siglo pasado.

Pero más allá de nuestras ensoñaciones sobre futuros planetarios, ¿qué es la ciencia ficción? En buena lógica debemos pensar que es un género que proyecta la ciencia hacia mundos irreales del pasado, del presente o del futuro. Aunque la mayoría de las historias del género tienen más que ver con el futuro, quizá por la necesidad que tenemos los humanos de conocer qué va a pasar en los años venideros, construyendo universos que partiendo de la ciencia conocida puedan llegar a ser. Nos hacemos, en el fondo, una pregunta metafísica colectiva: ¿Hacia dónde vamos? ¿Cómo será la vida de la humanidad en el futuro y qué papel jugaremos nosotros?

En un moment del nostre esdevenir històric en el qual la fe en la ciència és cega, no ens ha d'estranyar que la projectem cap al futur, i convertim els seus èxits en un somni possible. En els relats i en les narracions anteriors a la Revolució Industrial, que converteix la ciència, en Occident, en una disciplina invulnerable i font de progrés, la ciència-ficció, si és que se la pot denominar així, era una mera especulació intel·lectual, quasi romàntica, un divertiment que tenia com a objecte entretenir, on el tema preferit era la Lluna i el seu misteri blanc, suspès sobre els nostres caps, que produïa una exaltació intel·lectual per aconseguir-la, trepitjar-la i descobrir què ocultava entre els seus cràters o desvelar el secret d'una cara oculta que mai no es veia.

La Lluna era l'objecte de desig per als escriptors, en un anhel compartit per la literatura, però només com a mera especulació filosòfica, com un somni d'aventura, fins i tot poètica. Escribia José de Espronceda: «Serena la luna/alumbra el cielo,/domina en el suelo/profunda quietud;/ni voces se escuchan,/ni ronco ladrido,/ni tierno quejido/de amante laúd». Res semblant a la ciència-ficció, tot i que ja des de molt antic apareixen relats evocadors d'ella, com el que va escriure Llucià de Samòsata, escriptor sirí, al segle II dC, amb el títol *Història verdadera*, on narra un viatge a la Lluna en un vaixell arrossegat per una gran tromba d'aigua. La literatura no ha deixat de fantasiejar amb l'astre lunar des de llavors. L'escriptor francès Cyrano de Bergerac, escriu en el segle XVII l'obra *L'autre món*, contada en dues parts: «Història còmica dels Estats i imperis de la Lluna» (1657) i «Història còmica dels Estats i imperis del Sol» (1662), en les quals narra, en primera persona, el viatge que va fer al Sol i la Lluna, i com va descobrir les seues gents i la seua forma de vida. En 1781 un autor anònim publica les històries que el baró de Münchhausen havia explicat sobre les seues increïbles aventures, amb viatge a la Lluna inclòs, que anys més tard, en 1911, van ser portades al cine pel gran cineasta francès Georges Méliès, amb el títol *Les al·lucinacions del baró de Münchhausen*.

Com es pot observar, res relacionat amb la ciència-ficció, més aviat podem dir que al llarg dels segles previs a la Revolució Industrial, es va fer molta literatura fantàstica, però si entenem la ciència-ficció com un gènere que explica

En un momento de nuestro devenir histórico en el que la fe en la ciencia es ciega, no nos ha de extrañar que la proyectemos hacia el futuro, convirtiendo sus logros en un sueño posible. En los relatos y narraciones anteriores a la Revolución Industrial, que convierte a la ciencia en Occidente en una disciplina invulnerable y fuente de progreso, la ciencia ficción, si es que así se la puede denominar, era una mera especulación intelectual, casi romántica, un divertimento que tenía por objeto entretener, donde el tema preferido era la Luna y su misterio blanco, suspendido sobre nuestras cabezas, que producía una exaltación intelectual por alcanzarla, pisarla y descubrir qué ocultaba entre sus cráteres o desvelar el secreto de esa cara oculta que nunca se veía.

La Luna era el objeto de deseo para los escritores, en un anhelo compartido por la literatura, pero sólo como mera especulación filosófica, como ensoñación de aventura, incluso poética. Escribía José de Espronceda: «Serena la luna/alumbra el cielo,/domina en el suelo/profunda quietud;/ni voces se escuchan,/ni ronco ladrido,/ni tierno quejido/de amante laúd». Nada parecido a la ciencia ficción, aunque ya desde muy antiguo aparecen relatos evocadores de ella, como el que escribió Luciano de Samosata, escritor sirio, en el siglo II dC, con el título *Historia verdadera*, en donde narra un viaje a la Luna en un barco arrastrado por una gran tromba de agua. La literatura no ha dejado de fantasear con el astro lunar desde entonces. El escritor francés Cyrano de Bergerac, escribe en el siglo XVII la obra *El otro mundo*, contada en dos partes: «Historia cómica de los Estados e imperios de la Luna» (1657) e «Historia cómica de los Estados e imperios del Sol» (1662), en las que narra, en primera persona, el viaje que hizo al Sol y la Luna, descubriendo sus gentes y su modo de vida. En 1781 un autor anónimo publica las historias que el barón de Münchhausen había venido contando sobre sus increíbles aventuras, con viaje a la Luna incluido, que años más tarde, en 1911, fueron llevadas al cine por el gran cineasta francés Georges Méliès, bajo el título *Las alucinaciones del barón de Münchhausen*.

Como se puede observar, nada que tenga que ver con la ciencia ficción, más bien podemos decir que a lo largo de los siglos previos a la Revolución Industrial, se hizo mucha literatura fantástica, pero si tomamos la ciencia ficción como un género que cuenta historias que versan sobre el

històries que versen sobre l'impacte que produeixen els avanços científics i tecnològics, presents o futurs sobre la societat i els individus, fins al segle XIX, quan la ciència i la tecnologia es convertiran en la pedra cantonera de les grans transformacions socials i culturals que han modificat el món fins aleshores, no es pot parlar de ciència-ficció com a tal. Com a exemple podem pensar en els grans invents de màquines i artefactes de Leonardo da Vinci, que no van ser ni més menys que això: invents avançats al seu temps, als quals els faltava un relat que els projectara cap al futur com quelcom previsible o desitjable.

No obstant això, al segle XVII, l'astrònom i matemàtic alemany Johannes Kepler publica, en 1634, l'obra *Somnium, seu Opus posthumum de astronomia lunari*, un relat que s'acosta al que posteriorment s'ha convingut a anomenar ciència-ficció. Narra l'aventura del primer viatger que va a la Lluna (una altra vegada la Lluna) i observa com són els moviments de la Terra des del satèl·lit. Encara que, en aquest cas, estiguem davant d'un llibre de caràcter científic, que no planteja un futur de ficció, sinó que fa constatar

impacto que producen los avances científicos y tecnológicos, presentes o futuros sobre la sociedad y los individuos, hasta el siglo XIX, cuando la ciencia y la tecnología se convierten en la piedra angular de las grandes transformaciones sociales y culturales que han modificado el mundo hasta la fecha, no se puede hablar de ciencia ficción como tal. Como ejemplo, podemos pensar en los grandes inventos de máquinas y artilugios de Leonardo da Vinci, que no fueron nada más que eso: inventos adelantados a su tiempo, a los que les faltaba un relato que los proyectara hacia el futuro como algo previsible o deseable.

No obstante, en el siglo XVII, el astrónomo y matemático alemán Johannes Kepler publica, en 1634, la obra *Somnium, seu Opus posthumum de astronomia lunari*, un relato que se acerca a lo que posteriormente se ha convenido en llamar ciencia ficción. Narra la aventura del primer viajero que va a la Luna (otra vez la Luna) y observa cómo son los movimientos de la Tierra desde el satélite. Aunque, en este caso, estamos ante un libro de carácter científico, que no plantea un futuro de ficción, sino que hace constatar empí-



JOSÉ LUIS ALEXANCO. *Figures (arena 5)* (1974). Resina polièster i fibra, 60 x 50 x 50 cm

empíricament una realitat física que ell ja havia estudiat. És a dir, utilitza la literatura per a fer més comprensibles els seus descobriments astronòmics.

Una altra obra dels segles preindustrials que, segons el crític canadenc John Clute, podria emmarcar-se dins del gènere de la ciència-ficció és *Utopia* de l'anglès Thomas More. Clute es basa en el fet que More descriu una societat perfecta i feliç a l'illa Utopia. En un moment en el qual la filosofia i el pensament estan molt més avançats que la ciència i la tècnica, sí que podríem considerar que *Utopia* pot ser una obra de ciència-ficció, en ser un relat que naix del coneixement i la reflexió sobre la societat, i que planteja un món possible. Al segle xx, podem considerar com a continuació d'aquest subgènere de ciència-ficció social obres com *1984* de George Orwell, publicada en 1949, i *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, publicada en 1953. En ambdues es relata també un món perfecte, encara que no feliç, sustentat en unes societats fortament controlades per un sistema polític autoritari. Òbviament, en aquestes dues obres el nazisme i l'estalinisme compleixen un paper determinant a l'hora de relatar-nos una possible societat futura.

I és que la ciència-ficció no és una il·lusió que ens trasllade a mons imaginaris fora dels avanços de la ciència. Més aviat, no seria possible si la construcció dels relats no estiguera imbricada en una realitat científica present, que es projecta cap a avanços de la ciència en societats venidores. D'ací la definició que Eduardo Gallego i Guillem Sánchez fan en l'article «Què és la ciència-ficció?»: «La ciència-ficció és un gènere de narracions imaginàries que no poden produir-se en el món que coneixem, a causa d'una transformació de l'escenari narratiu, basat en una alteració de coordenades científiques, espacials, temporals, socials o descriptives, però de tal manera que el que s'ha relatat és acceptable com a especulació racional».

La ciència no és un divertiment, necessita dades contrastables i empíriques per a ser creïble. A la ciència-ficció no li cal res d'això, però sí que li cal la ciència per a poder especular sobre societats futures, perquè no parlem de fantasia, ni de mons imaginats fora de l'abast dels paràmetres de la ciència o de la projecció racional cap a

ricament una realitat física que él ya había estudiado. Es decir, utiliza la literatura para hacer más comprensibles sus descubrimientos astronómicos.

Otra obra de los siglos preindustriales que, según el crítico canadiense John Clute, podría enmarcarse dentro del género de la ciencia ficción es *Utopía* del inglés Tomás Moro. Se basa Clute en que Moro describe una sociedad perfecta y feliz en la isla Utopía. En un momento en que la filosofía y el pensamiento están mucho más avanzados que la ciencia y la técnica, sí que podríamos considerar que *Utopía* pudiera ser una obra de ciencia ficción, al ser un relato que parte del conocimiento y la reflexión sobre la sociedad, planteando un mundo posible. En el siglo xx, podemos considerar como continuación de este subgénero de ciencia ficción social obras como *1984* de George Orwell, publicada en 1949, y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, publicada en 1953. En ambas se relata también un mundo perfecto, aunque no feliz, sustentado en unas sociedades fuertemente controladas por un sistema político autoritario. Obviamente, en estas dos obras el nazismo y el estalinismo cumplen un papel determinante a la hora de relatarnos una posible sociedad futura.

Y es que la ciencia ficción no es una ilusión que nos traslade a mundos imaginarios fuera de los avances de la ciencia. Más bien no sería posible si la construcción de sus relatos no estuviera imbricada en una realidad científica presente, que se proyecta hacia avances de la ciencia en sociedades venideras. De ahí la definición que Eduardo Gallego y Guillem Sánchez hacen en su artículo «¿Qué es la ciencia ficción?»: «La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional».

La ciencia no es un divertimento, necesita de datos contrastables y empíricos para ser creíble. La ciencia ficción no necesita nada de eso, pero sí de la ciencia para poder especular sobre sociedades futuras, pues no estamos hablando de fantasía, ni de mundos imaginados fuera del alcance de los parámetros de la ciencia o de la proyección racional hacia

un futur especulat. Perquè açò puga succeir la ciència ha d'estar instal·lada en el patrimoni cultural popular com un paradigma de progrés, i és a partir de la posada en marxa de la Revolució Industrial, al segle XIX, quan els avanços científics permeten avançar en un segle el que no s'havia avançat en els dos mil anys anteriors, i transformen, com ja s'ha dit més amunt, la societat occidental cap a un nou món del qual encara no aconseguim a veure-hi el final.

És per això que els primers relats que es poden considerar autèntica ciència-ficció es comencen a escriure i a publicar-se a partir d'aqueix segle, tan pròxim en el temps, però tan llunyà en la idiosincràsia històrica. És molt important que la mentalitat de la societat haja canviat i estiga entregada als avanços de la ciència, perquè les històries es puguin publicar i tenir un èxit popular anteriorment negat als avanços tecnològics fora de l'abast racional de les mentalitats. *Frankenstein*, novel·la on la ciència és capaç de regenerar la vida a partir de la mort i dels avanços del moment, va ser escrita per Mary Shelley a l'estiu de freds hivernals de 1816, per a matar l'avorriment de les llargues vesprades de temps inclement, que la va tancar junt amb el seu marit Percy Shelley i altres invitats de Lord Byron a la Vil·la Diodati, a la vora del Llac de Ginebra, no haguera estat possible si la societat no estiguera ja entregada a la ciència com el vedell d'or del progrés. Per això se la considera com la primera obra literària de ciència-ficció.

Després vindran altres escriptors d'una altíssima qualitat literària, que entregaran a la ciència-ficció algunes obres mestres de la literatura, al ritme que la societat industrial avança i configura una nova mentalitat entre els ciutadans, que troben en la ciència una certesa quasi religiosa, un far en què creure, entre tanta confusió social i política. Jules Verne i H. G. Wells, entre altres, marquen el camí cap a la gran explosió del gènere al segle XX, tot i que encara el concepte de ciència es trobava als llims de les definicions i els escriptors no eren conscients d'estar establint les bases del que posteriorment es convertiria en un gènere literari.

La I Guerra Mundial suposa un punt d'inflexió en l'avanç de la ciència i la tècnica. Es pot considerar que aquesta quasi va ser un dramàtic esdeveniment de ciència-ficció, en el qual la cobdícia i l'ambició de poder d'uns pocs van portar a

un futuro especulado. Para que esto pueda suceder la ciencia tiene que estar instalada en el acervo cultural popular como un paradigma de progreso, y es a partir de la puesta en marcha de la Revolución Industrial, en el siglo XIX, cuando los adelantos científicos permiten avanzar en un siglo lo que no se había avanzado en los dos mil años anteriores, trasformando, como ya se ha dicho más arriba, la sociedad occidental hacia un nuevo mundo del que todavía no alcanzamos a ver el final.

Es por ello que los primeros relatos que se pueden considerar como propios de ciencia ficción se empiezan a escribir y a publicar a partir de ese siglo, tan cercano en el tiempo, pero tan lejano en su idiosincrasia histórica. Es muy importante que la mentalidad de la sociedad haya cambiado y esté entregada a los avances de la ciencia, para que las historias se puedan publicar y tengan un éxito popular anteriormente negado a los avances tecnológicos fuera del alcance racional de las mentalidades. *Frankenstein*, novela donde la ciencia es capaz de regenerar la vida partiendo de la muerte y de los avances del momento, fue escrita por Mary Shelley en aquel verano de fríos invernales de 1816, para matar el aburrimiento de las largas tardes de tiempo inclemente, que la encerró junto a su marido Percy Shelley y otros invitados de Lord Byron en la Villa Diodati, junto al Lago de Ginebra, no hubiera sido posible si la sociedad no estuviera ya entregada a la ciencia como el becerro de oro del progreso. Por ello es considerada como la primera obra literaria de ciencia ficción.

Después vendrán otros escritores de una altísima calidad literaria, que entregarán a la ciencia ficción algunas obras maestras de la literatura, al ritmo que la sociedad industrial va avanzando y configurando una nueva mentalidad entre sus ciudadanos, que encuentran en la ciencia una certeza casi religiosa, un faro en el que creer, entre tanta confusión social y política. Julio Verne y H. G. Wells, entre otros, marcan el camino hacia la gran explosión del género en el siglo XX, aunque todavía el concepto de ciencia se encontraba en el limbo de las definiciones y los escritores no eran conscientes de estar sentando las bases de lo que posteriormente se convertiría en un género literario.

La I Guerra Mundial supone un punto de inflexión en el avance de la ciencia y la técnica. Se puede considerar que casi ella

la mort milions de joves a Europa. Uns exèrcits, organitzats com en els temps de Napoleó, es van enfrontar a unes terribles màquines de mort per a les quals ni físicament ni mental es trobaven preparats. Les cares d'aquells imberbes soldats i les dels seus oficials no devien diferir molt de les que van posar els aterrits habitants de Londres i rodalia quan les mortíferes i desconegudes màquines marcianes que van envair la Terra en *La guerra dels mons* de H. G. Wells van sembrar de terror i de mort les seues plàcides vides.

És, doncs, en la dècada dels anys 20 del segle passat, quan la ciència-ficció pren carta de naturalització i el nom comença a usar-se per als relats que especulen amb la ciència, desenvolupats en un marc imaginari de les ciències físiques, naturals i/o socials. Encara que puguin succeir en el passat o en el present, bàsicament apunten a un futur possible de personatges diversos, que partint d'un patró humà, desenvolupen models antropomòrfics, entitats artificials amb forma humana (robots, andròides, *ciborgs*...), o criatures no antropomòrfiques dotades d'intel·ligència. Serà Hugo Gernsback qui, en 1926, invente el terme ciència-ficció en incorporar-lo a la revista nord-americana de narracions especulatives *Amazing Stories*. Però no és fins a 1930, gràcies a la revista *Astounding. Science Fiction*, quan la ciència-ficció assoleix la categoria de gènere literari, en rodejar-se dels grans autors del gènere com Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, Jack Williamson, Robert A. Heinlein, etc.

Una de les fites de la ciència-ficció, que demostra fins a quin punt en el conscient popular es creia la ciència i els seus avanços amb fe quasi cega, es va produir el 30 d'octubre de 1938, quan Orson Welles va posar en antena una dramatització adaptada per a la ràdio de *La guerra dels mons*. A pesar dels repetits aclariments que informaven que el que es radiava era una dramatització fictícia, el pànic va córrer entre la població dels Estats Units, en creure's a ulls clucs que els marcians envaïen la Terra. I és que, què es pot fer quan la ràdio, un fenomen tecnològic impensable uns anys abans, et diu que naus extraterrestres estan envaint el jardí de ta casa?

Però, si la ciència-ficció, com a gènere literari, ocupa cada vegada un espai més important en les preferències d'una societat entregada a la ciència i la tècnica, a la qual cosa

misma fue un dramático acontecimiento de ciencia ficción, en el que la codicia y ambición de poder de unos pocos llevaron a la muerte a millones de jóvenes en Europa. Unos ejércitos, organizados como en los tiempos de Napoleón, se enfrentaron a unas terribles máquinas de muerte para las que ni física ni mentalmente se encontraban preparados. Las caras de aquellos imberbes soldados y las de sus oficiales no debieron diferir mucho de las que pusieron los aterrorizados habitantes de Londres y sus alrededores cuando las mortíferas y desconocidas máquinas marcianas que invadieron la Tierra en *La guerra de los mundos* de H. G. Wells sembraron de terror y de muerte sus apacibles vidas.

Es, por tanto, en la década de los años 20 del siglo pasado, cuando la ciencia ficción adquiere carta de naturaleza y el nombre empieza a usarse para aquellos relatos que especulan con la ciencia, desarrollados en un marco imaginario de las ciencias físicas, naturales y/o sociales. Aunque puedan suceder en el pasado o el presente, básicamente apuntan a un futuro posible de personajes diversos, que partiendo de un patrón humano, desarrollan modelos antropomórficos, entidades artificiales con forma humana (robots, andròides, *ciborgs*...), o criaturas no antropomórficas dotadas de inteligencia. Será Hugo Gernsback quien en 1926 invente el término ciencia ficción cuando lo incorporó a la revista estadounidense de narraciones especulativas *Amazing Stories*. Pero no es hasta 1930, gracias a la revista *Astounding. Science Fiction*, cuando la ciencia ficción alcance la categoría de género literario, al rodearse de los grandes autores del género como Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, Jack Williamson, Robert A. Heinlein, etc.

Uno de los hitos de la ciencia ficción, que demuestra hasta qué punto en el consciente popular creía en la ciencia y sus avances con fe casi ciega, se produjo el 30 de octubre de 1938, cuando Orson Welles puso en antena una dramatización adaptada para la radio de *La guerra de los mundos*. A pesar de las repetidas aclaraciones que informaban que lo que se estaba radiando era una dramatización ficticia, el pánico corrió entre la población de Estados Unidos, al creerse a pie juntillas que los marcianos estaban invadiendo la Tierra. Y es que, ¿qué se puede hacer cuando la radio, un fenómeno tecnológico impensable unos años antes, te dice que naves extraterrestres están invadiendo el jardín de tu casa?



CARPANI. S/t. Oli sobre tela, 114 x 162 cm

van contribuir grans escriptors d'aquelles, amb obres com *Les cròniques marcianes* de Ray Bradbury, 1984 de George Orwell, o *Els mercaders de l'espai* de Frederik Phol, després de la II Guerra Mundial es produeix un procés de massificació que té com a protagonista la popularització de revistes de portades molt cridaneres, que introdueixen el còmic o les historietes gràfiques en el gènere, sobretot entre el públic més jove.

Si fins als anys 50 la ciència-ficció és un gènere lligat al text escrit i a la historieta, a partir d'aquests anys literatura i cine van de la mà fins a arribar a convertir-la en un fenomen de masses. No és que abans el cine haguera estat al marge de la ciència-ficció, ja en 1902 Georges Méliès estrena *Viatge a la Lluna*, seguint el solc de la Lluna com a objecte

Pero si la ciencia ficción, como género literario, ocupa cada vez un espacio mayor en las preferencias de una sociedad entregada a la ciencia y la técnica, para lo que contribuyeron grandes escritores de aquellas, con obras como *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, 1984 de George Orwell, o *Mercaderes del espacio* de Frederik Phol, después de la II Guerra Mundial se produce un proceso de masificación que tiene como protagonista la popularización de revistas de portadas muy llamativas, que introducen el cómic o las historietas gráficas en el género, sobre todo entre el público más joven.

Si hasta los años 50 la ciencia ficción es un género ligado al texto escrito y a la historieta, a partir de estos años literatura y cine van de la mano hasta llegar a convertirla en un fenómeno

d'inspiració per a l'aventura d'especulació científica, que té com a referència, en aquest cas, dues novel·les: *De la Terra a la Lluna* de Jules Verne i *Els primers homes de la Lluna* de H. G. Wells. No obstant això, al marge d'aquesta obra mestra i pionera del cine mut, la gran pantalla, fins als anys 50, només produeix pel·lícules de sèrie B, de fàcil consum.

A partir dels anys 60, la ciència-ficció es decanta per temes més introspectius, com la consciència, els mons interiors, etc. A això contribueixen novel·les com ara *Nova* de Samuel R. Delany, o *Nau d'ombres* de Fritz Leiber, i sobretot la pel·lícula, basada en la novel·la homònima d'Arthur C. Clarke, que marcarà un abans i un després en el gènere: *2001: una odissea de l'espai* de Stanley Kubrick, estrenada en 1968, la qual va obrir el camí a la gran explosió en el cine de les dècades venidores.

En la matinada del 21 de juliol de 1969, amb milions de persones enganxades al televisor, un home posa per primera vegada el peu a la Lluna i el misteri oníric que durant milers d'anys va ser motiu de tantes fantasies s'esvaeix. La Lluna ja no tenia res a ocultar i la ciència-ficció perd la virginitat, en convertir-se en realitat allò perquè la humanitat i els seus escriptors havien sospirat, i la ciència-ficció, de la mà del cine i la literatura es desenvoluparà, a partir dels anys 80, com una onada que va i ve en funció dels avanços científics i tecnològics, però també a recer dels interessos del mercat cinematogràfic, que trobarà en aquesta un filó temàtic amb grans superproduccions carregades d'efectes especials; en la ment de tots hi ha *La guerra de les galàxies* de George Lucas, *Alien* de Ridley Scott, *Encontres a la tercera fase* de Steven Spielberg, *El planeta dels simis* de Franklin J. Schaffner, *Terminator* de James Cameron, *Mad Max* de George Miller, o en els temps més pròxims, *Avatar* de James Cameron, o *Elysium* de Neill Blomkamp, per citar alguns títols.

El *ciberpunk* en la dècada dels 80, amb una visió negativa del futur, entregat a la tecnologia i el capitalisme salvatge, per la irrupció de la informàtica i dels ordinadors, estrena en els cines una altra de les grans pel·lícules que marcaran una fita en el gènere: *Blade Runner* de Ridley Scott, basada en la novel·la de Philip K. Dick: *Blade Runner. Els andròides somien xais elèctrics?* (1993) —*Do Androids Dream of Electric*

no de masas. No es que antes el cine hubiera estado al margen de la ciencia ficción, ya en 1902 Georges Méliès estrena *Viaje a la Luna*, siguiendo la estela de la Luna como objeto de inspiración para la aventura de especulación científica, que tiene como referencia, en este caso, dos novelas: *De la Tierra a la Luna* de Julio Verne y *Los primeros hombres de la Luna* de H. G. Wells. Sin embargo, al margen de esta obra maestra y pionera del cine mudo, la gran pantalla, hasta los años 50 solo produce películas de serie B, de fácil consumo.

A partir de los años 60, la ciencia ficción se decanta por temas más introspectivos, como la consciencia, los mundos interiores, etc. A ello contribuyen novelas como *Nova* de Samuel R. Delany, o *Nave de sombras* de Fritz Leiber, y sobre todo la película, basada en la novela homónima de Arthur C. Clarke, que marcará un antes y un después en el género: *2001: una odisea del espacio* de Stanley Kubrick, estrenada en 1968, abriendo el camino a la gran explosión en el cine de las décadas venideras.

En la madrugada del 21 de julio de 1969, con millones de personas pegadas al televisor, un hombre pone por primera vez el pie en la Luna y el misterio onírico que durante miles de años ha sido motivo de tantas fantasías se desvanece. La Luna ya no tiene nada que ocultar y la ciencia ficción pierde la virginidad, al convertirse en realidad aquello por lo que la humanidad y sus escritores han suspirado, y la ciencia ficción, de la mano del cine y la literatura irá desarrollándose, a partir de los años 80, como una ola que va y viene en función de los avances científicos y tecnológicos, pero también al socaire de los intereses del mercado cinematográfico, que encontrará en ella un filón temático con grandes superproducciones cargadas de efectos especiales; en la mente de todos están *La guerra de las galaxias* de George Lucas, *Alien*, *el octavo pasajero* de Ridley Scott, *Encuentros en la tercera fase* de Steven Spielberg, *El planeta de los simios* de Franklin J. Schaffner, *Terminator* de James Cameron, *Mad Max* de George Miller, o en los tiempos más próximos, *Avatar* de James Cameron, o *Elysium* de Neill Blomkamp, por citar algunos títulos.

El *ciberpunk* en la década de los 80, con una visión negativa del futuro, entregado a la tecnología y el capitalismo salvaje, por la irrupción de la informática y los ordenadores, estrena en los cines otra de las grandes películas que van a marcar

Sheep? (1968)—, en la qual el replicant Roy Batty resumeix la ciència-ficció com un impossible real, que pot succeir, que ell ja ha vist, amb la nostàlgia de saber que la duració de la seua vida ha estat programada i està a punt d'arribar a la seua fi: «He vist coses que vosaltres els humans no us creuríeu mai de la vida. He vist com atacaven naus incendiades més enllà d'Orió. He vist raigs C que brillen en la foscor de la porta de Tannhäuser. Tots aquests moments segur que es perdran... en el temps... com llàgrimes en la pluja. És hora de morir... ». Només la mort pot impedir que vegem com la ciència deixa de ser ficció per a esdevenir realitat.

A partir d'ací la ciència-ficció cada vegada està més enganxada a la nova era industrial, als avanços científics i tecnològics que defineixen un futur cada vegada més possible. El *postciberpunk* dels anys 90, amb el retorn a una visió optimista i estereotipada del futur; el *steampunk*, el *biopunk* i el retrofuturisme, tots aquests molt mediatitzats pels avanços de la cibernetica, la biomedicina, la genètica, etc. Moviments que participen de la velocitat dels canvis en una societat en plena transformació, qui sap si cap en algun dels mons que descriu la ciència-ficció, o cap en altres insospitats.

Si la ciència-ficció ha viscut i s'ha desenvolupat en íntima comunió amb la literatura, el cine i la historieta gràfica, no podem dir que amb les arts plàstiques haja tingut una relació molt fluida. Encara que per a la doctora en Art Contemporani Rosa Naharro: «en imaginar un futur del tot improbable, l'art es converteix en ciència-ficció», no hi ha un relat artístic que ens faça sospitar que la ciència-ficció s'haja valgut de les arts plàstiques per a desenvolupar-se, més enllà de còmic. És cert, com diu l'artista John Cage, que «l'art és una espècie d'estació experimental». Aquesta frase pot ser vàlida per a establir un diàleg entre ciència i art contemporani, si s'al·ludeix a l'abstracció com quelcom difícil de comprendre en la mesura que hi ha un propòsit d'experimentació quant a tècniques, materials, formes i estils, que poden acostar a l'art dels segles xx i xxi a la ciència o, fins i tot, endinsar-nos en el terreny de la metafísica, com ho fa Rosa Naharro: «La ciència, a causa de la seua complexitat i hermetisme, resulta avui en dia incomprensible per a la gran majoria, i el mateix ocorre amb gran part de l'art contemporani».

un hito en el género: *Blade Runner* de Ridley Scott, basada en el novela de Philip K. Dick: ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? (1982) —*Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968)— en la que el replicante Roy Batty resume la ciencia ficción como un imposible real, que puede suceder, que él ya ha visto, con la nostalgia de saber que la duración de su vida ha sido programada y está a punto de llegar a su fin: «Yo he visto cosas que vosotros no creeríais: Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo... como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir». Sólo la muerte puede impedir que veamos cómo la ciencia deja de ser ficción para convertirse en realidad.

A partir de aquí la ciencia ficción cada vez está más pegada a la nueva era industrial, a los avances científicos y tecnológicos que están definiendo un futuro cada vez más posible. El *postciberpunk* de los años 90, con su vuelta a una visión optimista y estereotipada del futuro; el *steampunk*, el *biopunk* y el retrofuturismo, todos ellos muy mediatizados por los avances de la cibernetica, la biomedicina, la genética, etc. Movimientos que participan de la velocidad de los cambios en una sociedad en plena transformación, quién sabe si hacia alguno de esos mundos que describe la ciencia ficción, o hacia otros insospechados.

Si la ciencia ficción ha vivido y se ha desarrollado en íntima comunión con la literatura, el cine y la historieta gráfica, no podemos decir que con las artes plásticas haya tenido una relación muy fluida. Aunque para la doctora en Arte Contemporáneo Rosa Naharro: «al imaginar un futuro del todo improbable, el arte se convierte en ciencia ficción», no hay un relato artístico que nos haga sospechar que la ciencia ficción se haya valido de las artes plásticas para desarrollarse, más allá del cómic. Es cierto, como dice el artista John Cage, que «el arte es una especie de estación experimental». Esta frase puede ser válida para establecer un diálogo entre ciencia y arte contemporáneo, si se está refiriendo a la abstracción como algo difícil de comprender en la medida que existe un propósito de experimentación en cuanto a técnicas, materiales, formas y estilos, que pueden acercar al arte de los siglos xx y xxi a la ciencia o, incluso, adentrarnos en el terreno de la metafísica, como lo hace la antes aludida Rosa Naharro: «La ciencia, debido a su complejidad y hermetismo, resulta hoy en

Però si açò pot tindre un fonament per a la relació entre l'art i la ciència, queda molt lluny d'acostar-se al que representa la ciència-ficció, tal com ja s'ha definit en aquest text. Més aviat podríem inferir que és la ciència-ficció la que sí que exerceix una influència sobre l'art plàstic contemporani, no tant pel que fa a temàtiques i narracions, sinó a una influència estètica, en la qual les formes visionàries, antropomòrfiques i artificials estan presents en l'obra de molts artistes contemporanis.

No obstant això, aquesta influència estètica està relacionada també amb una manera de veure la realitat que pot tenir una certa connotació amb els models de la ciència-ficció. Ho podem observar en la violència estètica de José Ramón García Castejón en la seua obra *Turno de noche*, on personatges antropomorfs, que recorden éssers habitants d'altres planetes, realitzen una espècie de dansa macabra no exempta d'una certa violència continguda en l'ambient. En la seua obra *S/T* Aldo Bresciani recorre a l'estètica d'un ésser terrorífic que ompli de pànic l'espectador en la pel·lícula *Alien*, el qual apareix amenaçador sobre una figura que no se sap molt bé si és un ésser viu o una màquina orgànica. Les escultures de Bordes Caballero: *Fush* i *Mule*, ens fan pensar en organismes sorgits dels avencs abismals d'un planeta perdut en alguna recòndita galàxia; o les estranyes figures de José Luis Alexanco, que conviden a reflexionar sobre altres formes de vida més enllà dels paràmetres de la ciència.

Però no hi ha relat en aquestes obres que ens parle d'altres mons o d'un futur per arribar, ni tan sols una especulació racional de la ciència o la física, però sí que participen de l'estètica que ens ha revelat la ciència-ficció al llarg del segle passat. Un gènere que, igual que l'art contemporani, no s'hauria desenvolupat sense la Revolució Industrial que va posar en marxa en el segle XIX i avui és més viva que mai. És en aquest sentit que l'art contemporani i la ciència-ficció convergeixen en un mateix punt: són fills d'un esdeveniment històric que està canviant la vida en la Terra fins a límits encara inimaginables. I açò sí que és ciència-ficció.

día incomprensible para la gran mayoría, y lo mismo ocurre con gran parte del arte contemporáneo».

Pero si esto puede tener su fundamento para la relación entre el arte y la ciencia, queda muy lejos de acercarse a lo que representa la ciencia ficción, tal como ya se ha definido en este texto. Más bien podríamos colegir que es la ciencia ficción la que sí que ejerce una influencia sobre el arte plástico contemporáneo, no tanto en cuanto a temáticas y narraciones, sino a una influencia estética, en la que las formas visionarias, antropomórficas y artificiales están presentes en la obra de muchos artistas contemporáneos.

No obstante, esa influencia estética tiene que ver también con una manera de ver la realidad que puede tener cierta connotación con los modelos de la ciencia ficción. Lo podemos observar en la violencia estética de José Ramón García Castejón en su obra *Turno de noche*, en donde personajes antropomorfos, que recuerdan a seres habitantes de otros planetas, realizan una especie de danza macabra no exenta de una cierta violencia contenida en el ambiente. En su obra *S/T* Aldo Bresciani recurre a la estética de ese ser terrorífico que invade de pánico al espectador en la película *Alien, el octavo pasajero*, que aparece amenazante sobre una figura que no se sabe muy bien si es un ser viviente o una máquina orgánica. Las esculturas de Bordes Caballero: *Fush* y *Mule*, nos hacen pensar en organismos surgidos de las simas abismales de un planeta perdido en alguna recòndita galaxia; o las extrañas figuras de José Luis Alexanco, que invitan a la reflexión sobre otras formas de vida más allá de los parámetros de la ciencia.

Pero no hay relato en estas obras que nos hable de otros mundos o de un futuro por llegar, ni siquiera una especulación racional de la ciencia o la física, pero sí que participan de esa estética que nos ha revelado la ciencia ficción a lo largo del siglo pasado. Un género que, al igual que el arte contemporáneo, no se habría desarrollado sin la Revolución Industrial que la puso en marcha en el siglo XIX y hoy está más viva que nunca. Es en ese sentido que arte contemporáneo y ciencia ficción convergen en un mismo punto: ser hijos de un acontecimiento histórico que está cambiando la vida en la Tierra hasta límites todavía inimaginables. Y esto sí que es ciencia ficción.



JUAN RAMÓN GARCÍA CASTEJÓN. *Torn de nit* (1965). Acrílic sobre tela, 114 x 146 cm



CONCHA BENEDITO. *S/t.* (1978). Fragment. Oli sobre tela, 130 x 195 cm

VILAFAMÉS MUSEUM AND UNIVERSITAT JAUME I: THE ENCOUNTER

Wenceslao Rambla Zaragoza

Vice-rector for Culture, University
Extension and Institutional Relations

Rosalía Torrent Esclapés

Director of the MACVAC

When the Vilafamés Museum was created in 1970, the University of Castelló (Universitat Jaume I) did not exist, although the University College had been founded just the previous year. Very close to both these events was May '68 in France which, incredibly, will be celebrating its fiftieth anniversary in next to no time.

At that time the museum was known as the Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés. Although 'popular' has been dropped from its present name (it is now known as Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni, MACVAC) it undoubtedly still strives to find a place in our consciences. But its current name does justice to the person without whom the project would never even

have been contemplated. Vicente Aguilera was, in fact, one of the pillars of contemporary art in Spain. He created an unprecedented model for a museum that, despite the ups and downs inherent to any long journey, was and continues to be a reference for everyone who imagines a different, irregular, beautiful museum.

That was, as we said, in 1970. The same year, Castelló's undergraduates were for the first time able to study in their own city, or at least a few kilometres from it (the first teaching facilities were sited at the Seminario de la Magdalena) although the University College of Castelló – came under the auspices of the University of Valencia. Soon, those of us who began to study history, philosophy or aesthetics in the mid-70s discovered a special place in the Vilafamés Museum, which moreover was set in beautiful surroundings and had recently been proclaimed one of the most beautiful towns in Spain. There could be seen some of the artistic trends very rarely on show not only in Castelló but also in the rest of Spain.

Following these events, the university project continued to develop and

grow stronger, as did the museum. Our university is now celebrating its twenty-fifth year. What better moment than this for its Galeria Octubre to offer the entire university community and all citizens who want to visit us, the works in the present exhibition, fruit of the collaboration between the UJI and the MACVAC, embodied in an agreement that without doubt will contribute further to the close relationship the two organisations enjoy.

On this occasion the museum has lent us part of its excellent collection for an exhibition in which its curators explore the relationship between science and fantasy or science and fiction. This show is the second event to come out of this collaboration, the first being the summer course *Viatjar amb art. El viatge de la mirada (Travelling with art. The journey of the gaze)* held in July this year in Vilafamés. These initial activities will no doubt be followed by others in the form of exhibitions, workshops, collaborative studies, conferences and practical training sessions for our students. We hope you enjoy the content of this show that has been put together with great enthusiasm by everyone involved.

NOTE FROM THE CURATORS

This exhibition shows a selection of works based on the subjects of science and fiction that come from the Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni and the campus of the Universitat Jaume I. Through these pieces we want to spotlight the recent collaboration agreement signed by the two institutions.

At the beginning of this special academic year – we are celebrating the UJI's twenty-fifth anniversary and the Museum's forty-fifth – the Galeria Octubre is hosting the first exhibition between the two institutions. And what better way to begin than with a didactic angle to the show, encouraging the public to participate by offering, on the one hand, an itinerary of sculptures on the campus to be explored through play; and on the other, bringing to light the diversity of both conceptual and technical proposals through art works from the museum.

We feel it is important to point out that the limited presence of women artists in this exhibition is due purely to the reality of a given period of time. Thirteen artists are present in the exhibition, each exhibiting one piece, amongst which Bordes Caballero, José Luis Alexanco, Julio Le Parc, David Marshall, Aldo Bresciani, Carpani and Castejón are included for their illumination of fiction. On the science side, and with the chance to interact with the pieces, kinetic art is represented in works by José María Cruz Novillo, Ricardo Juan, Javier Calvo, Felo Monzón and Elvira Alfageme, together with the symbolism of Wenceslao Rambla. The sculptures on campus complete the exhibition in the form of an artistic tour. All these art works have a connection with knowledge and were acquired in the first years of the UJI: the piece by Manuel Sáez and sculptures by Vicent Gozalbo, Salvador Mallén, Pere Ribera and Miklos A. Palfy. This selection of sculptures reflects the fact that works by women artists in this art form were

even thinner on the ground at that time. Although things have changed, women have still not achieved full equality.

It was no easy task to choose art works based on the criterion of science and fiction from the collection held in the MACVAC. It is in these two fields that we have had great difficulty in finding work by women artists. While it is true that men easily outnumber women in this collection, it also has some wonderful examples of women artists like the sculptor Miranda D'Amico, Elena Asins Rodríguez, Teresa Marín, M. Dolores Casanova, María Chana, Pilar Dolz, Teresa Eguibar, Juana Francés, Teresa Gancedo, MACVAC's own Beatriz Guttman, María Iranzo, Eva Lootz, Ángeles Marco, Aurelia Muñoz, María José Ricós and Claudia de Vilafamés, among others.

THE PLAYFUL DIMENSION OF DAILY LIFE

Paloma Palau-Pellicer

Universitat Jaume I
Exhibition curator

WARNING!

You are about to enter a new dimension. The fact is you've always been there, although you've only just realised. But don't worry. Keep reading. Throughout this journey you will find the chance for adventure. It is up to you whether it becomes a real change, or whether it remains no more than a simple anecdote. We are used to ignoring the days, to passing through them with the irresponsible unease of the quotidian. So they go by quickly because we hardly ever stop to observe: "The first step, according to popular legend the only one that counts, is not always easy: it jerks us out of our day-to-day calm for a time, longer or shorter, and it frees us from the avatars of the road, of the climate, of encounters, of a timetable that restricts no kind of urgency."¹ We no longer find things attractive because we have stopped looking at them with the attention and the serenity they deserve. We have stopped playing; stopped looking at everything as though for the first time. That's what this adventure is about. You, who have drawn lines in space every day, who have traced thousands of paths, you are about to become the star of your own perceptions. Taking risks and making decisions.

The university is your quotidian space where, every day, you follow your own route. A path traced in advance by force of habit "a dimension, an extension, a materiality, a reality, a configuration, a structure, induction, dissemination, fragmentation... Everything happens in space, everything is the space or

everything is space or takes up space."² You walk along corridors, go through doors, you move from one place to another without thinking. There are hardly any surprises. You prefer it that way. Everything is in its place. The habit makes you indifferent. If something alters your environment, it becomes part of the routine. Anything new passes by unnoticed, and what has always been there too. You inhabit the building and the gardens for a time. And so you also become the landscape.

Have you ever noticed the face of a woman coming out of the ground? Have you ever stopped to touch the tree of steel in the Boulevard? Have you sat under its metal branches to look at it properly? And that tiled floor, do you know what shape is hidden among the white and the blue? What's the symbolism of the sculpture that lives on the roundabout? Where are the library's biggest books?

For 25 years the university has been growing, its physiognomy has been transformed. As has yours. Sculptures have settled on the campus. Many of them arrived before you. And when you have gone they'll still be here. Don't you think the time has come to stop, change your route and start a conversation with them?

There is no better fiction than one that fuses with reality. The formula is simple: turn every day into an adventure. Take the game on board and cultivate your gaze "with an up and a down, a left and a right, an in front and a behind, a near and a far."³ But you have to be careful, because once you've learned to decode the quotidian, there is no going back. You'll see another meaning in images and volumes. Every day of your life could turn into a marvellous risk, where nothing returns to what it seems. You'll understand what it means to stop

and observe. It's dangerous. This is a warning. It isn't a joke. A new way of perceiving is about to open up before you; have you the courage to change your itinerary?

CHOOSE YOUR OWN ITINERARY

The sculpture by Pere Ribera welcomes you as you enter the university. It is located very close to the northern entrance, in the middle of the roundabout. *Odos* is made of steel. It looks huge to you. Its abstract shapes represent the profile of a forearm holding a hand. The title alludes to the formula for oxygen⁴. A double metaphor that summarises the creation of the university as a two-way path for the city of Castellón: "the neighbouring campus of the university brings oxygen to the community and, on the other hand, the support the city gives to the future and to progress by creating this centre of higher education."⁵ The works of this multifaceted artist allude to dreams. In the university dreams are transformed into future projects. And you, what are your dreams?

While you walk, you think about your hopes and dreams, about how they have changed over the years. They are not the same ones now, but they are still a stimulant for progress. You keep going, round the building and turn towards the Faculty of Law and Economics. When you are in front of the main building, you can't miss it. Salvador Mallén's piece invites you to touch, with your gaze and with your hands. A female face made from cement that grows out of the ground. Touch is essential to understand this large face with its rough texture. A face affected by the sun and the rain, but that remains intact. You ponder on the idea that there might be a human body hidden under the offices and classrooms. You like the idea.

The sculpture *Dona dominant el cel i la terra* (Woman dominating the sky and the earth) is perfectly integrated in its environment. You think it's a fantastic way of stimulating the imagination. You think that nothing is what it seems and you are aware of the duality of the visible and the invisible. Your feet touch her chin. You stand in front of her mouth and you see that it's as long as your own arm. From close up to her nose you get a strange perspective of the faculty. You embrace her curvaceous shapes.

You walk up to the Faculty of Human and Social Sciences. It's a sunny morning and although autumn, it's still hot. You walk in a straight line and you come to the university agora. There are lots of people sitting around the commercial hub that connects the library, the rectorate and the faculty. Some students are sitting on the grass. You see a round, white sign that you now notice contains information. Did you know before that this is Manuel Sáez's *Guante Blanco* (White Glove)? You're standing. At this moment you observe, from the terraces, but your gaze cannot take in all of the glove, which you now know is drawn on the ground. Ground that you walk on every day.

The installation was a challenge for the artist and bringing it to life was a complex affair not only because of its size but also because Sáez usually works on paper. As he explained, "having selected the final image – which at the start lacked any straight lines and suggests the shape of a hand, and represents action, gesture, vision or the human figure – it became clear that I would have to go back to the beginning."⁶ Between 2001 and 2003, in the evocative figure of a circle covering 1,848m², Sáez projected a white glove in 33x33 centimetre tiles as the university's meeting and protest point *par excellence*. A glove in the shape of a white and blue mosaic that,

according to the artist, is a metaphor for many things.

To the left and right you will find other signs with more specific details about the piece. Choose one of them to discover more. Then go down into the centre of the agora and walk until you find the most interesting place to stay for a while. Observe that the tiles are blue and white and that the background and the figure have been created with just these two colours. You think of pixels. And you take panoramic and detailed photographs. You look for different viewpoints. Sit down or lie down. You touch to feel the texture and temperature of the ceramic tiles. You remember a sentence from the artist, "Ready to experience the fact that ideas and solutions are two different things, I saw how the flow of the sketches, drawings, photographs, plans or watercolours eventually rubbed against another language and how the white light of the glove became blinding, devouring time and health."⁷ You need to prove to yourself that you can somehow synthesise an object and you draw it on squared paper.

After observing for a while, you wonder about the historical meaning of this space. This place that invites dialogue, taking us back to the public squares and assemblies of ancient Greece. You are very near the library. You can make out part of the sculpture by Miquel Gozalbo in front of you. An installation of a compendium of books piled onto shelves. The whole piece consists of six pieces, each one three metres high by five metres wide. For the moment you only see one. The rest are on the back wall of the library. It is made of steel. Solid and definite. Created in an abstract language.

Asomats als llibres (Peering into books) (1998) is a kind of geometric

composition of rectangular and curved shapes combining rusty and polished steel. The basic shapes in large sizes of the whole piece illustrate the structures housed inside every library. The artist uses textures to recreate all manner of large volumes, arranged untidily as though they were being consulted. A tribute to knowledge, to physical books and the learning habits of yesteryear. You go round the building looking at the other five curiously. You go on. Each time a bit faster. You follow the inside of the ramp until you get to the bus stops. You turn to the right and straight away you see three more: embedded in the wall, they contain a secret message. You try to decipher it and instantly you realise the two that are missing are on the other side of the building.

After walking so far, going up and down steps to finish off the piece surrounding the library, you need to cool down. You walk towards the Boulevard of the *Jardín de los sentidos* (Garden of the senses). This verdant oasis is an attractive meeting place that acts as a hub for teaching spaces, and research and administrative buildings. A contemporary garden with five distinct areas designed to be both educational and to have an impact on your senses. The areas are organised around the five senses. The garden is designed to be visited from the outside walking into the university, but you usually go in the opposite direction. You enjoy the garden and savour the pleasure of strolling in an environment that you usually hurry through. Because you usually come to the university in your own car, or on public transport, or by bicycle. Walking is important if you want to appreciate the details.

You decide to savour the autumnal colours of the plants and trees when suddenly! a jet of water shoots up, marking the focal point of the whole

garden. The unexpected water attracts your attention. You are walking among natural sounds. You decide to listen. The leaves of the trees, the dancing bamboo. You look for a sculpture in the shape of a tree. You've been told it's in the middle of a fountain and it's made of steel. The terrace is tempting and you'd love to sit down for a while. But you don't. You feel different. You've been here before, but you hadn't realised this unusual tree was here. You look at it. You smell it. You touch it.

It is *El árbol del conocimiento* (The tree of knowledge) by Miklós Palfy. You look up and see how the metal branches break up the sky into pieces, forming geometric figures. You look down to discover that the same branches projected below form different shapes. You smile at the counterpoint of the piece that sprout from its metal branches. Blues, the sky and the water below, contrast strongly with the rusty oranges. The tree symbolises knowledge, its branches are the different disciplines as the artist tells us, "The main purpose of universities is to define, create and hone the knowledge and ways of working that can resolve our ever-changing needs. The branches of the sculpture symbolise the evolutionary nature of knowledge and working methods that humans need for their survival and for the evolution of their everyday lives."⁸ The tree of knowledge symbolises this evolutionary process. It is inorganic but it represents something that grows and develops. You feel close and you make a piece of furniture you see in front of you from a sheet of paper.

You are enjoying the walk. The Mediterranean aromatic and medicinal plants stimulate your sense of smell. The fruit trees, from all seasons, selected for their different artistic qualities, awaken

your sense of taste. The textures of the trunks cut in different sections and their bark open up around the path. You caress the quarried stones. You find them inspirational.

If you decide to continue straight on, the game is over. If you have the courage to go on and turn left, you'll cross over towards the Faculty of Law and Economics. You glance at the logical path that would take you to the exit. You hesitate. But you don't want to miss the walk, nor do you want it to finish so soon. You are enjoying yourself. You take some photos and then walk up to the face integrated into the grass. You suddenly realise that there must be other visitors following the route. You look around and, indeed, there are more people walking around with plans in their hands. Now you go up the Boulevard the opposite way and you come across visitors sitting around the agora drawing, others in groups frenetically folding pieces of paper. The tree surrounded by piles of paper. Today quotidian space has turned into art. You can touch everything. Everything is alive. You have managed to outwit routine. You have turned yourself into fiction. You are the star.

INSTRUCTION MANUAL

The itinerary as an educational resource and the discovery of our everyday environment are key factors in undertaking the didactic experience proposed below. The visitor is the protagonist of his or her own adventure, in which every decision has an endless stream of possible itineraries. And it is this, the decision making, that defines the visitor's relationship with the pieces that reign in isolation over certain corners of the university. The five pieces selected offer thought-provoking possibilities both through their conceptual relationship with

the exhibition that the initiative *Entre ciencia y ficción* (Between science and fiction) draws together, and through their location and their materials. The different routes, traced organically with the visitors' itineraries, will in turn build a multiple, infinite whole. If the itinerary changes, the perception of space changes. And that is when possibility and opening emerge: the artistic intention. The game is closely related to the experience, since the intention is to provoke our way of seeing so it is surprised and, in turn, it surprises us. The sculptures that act as stop-off points on the way can be joined up through the artistic game: imagine impossible dialogues; invent narratives that disrupt the established order or look for aesthetic relationships that link them together.

The visitor can construct his or her own fiction out of the (un)known environment and create not only never-ending itineraries, but also introduce the possibility for recreation into his or her own daily life. Art proposes, and if you stop to look, reflections become possible. Taking decisions and getting involved in the game is vital so that the experience, not only didactic but also artistic (since the visitor becomes, in turn, a co-creator by interacting with the pieces), in the end has a valuable personal meaning and a committed bond with the environment.

The activity has four stages:

The visitor

- draws his or her daily route⁹ on the plan of the campus;
- reads the above information about the five pieces selected: description, location and symbolism;
- walks and explores the pieces with photos and drawings, discovering in situ the possible relationships

these sculptures have with their environments;

- creates an itinerary, imagining the relationship of the piece with its material, concept or location.

The visitor who decides to take part in the game must comply with the following norms:

- The route must be practically possible. We cannot walk through walls or fly over buildings.
- The five pieces must appear in the itinerary.
- The drawings and photos produced from the analysis of the pieces must form visual narratives that reveal the meaning behind the decisions taken in choosing the route.
- Play with the distances between pieces and check the measurements over the whole route.
- The visitor must be willing to walk for pleasure and savour time and space during the experience.

Materials: a plan, tracing paper, pencil, field notebook and camera.

Possible and expected results: the resulting itineraries will form shapes that, when added together, will trace multiple trajectories. These can be used to define the routes, discover coincidental trends or verify differences, and play with the possibilities that emerge to create a new piece. It is hoped that the figures on the itinerary will result in a new departure point that will give rise to future adventures.

- 1 Le Breton, D. (2011) *Elogio al caminar*. Madrid: Siruela, p. 27. Own translation.
- 2 Perec, G. (2004) *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, p. 11. Translator's note: this quote comes from the foreword to the Spanish version written by the book's translator, Jesús Camarero; the English translation is my own.
- 3 Perec, G. (2004) *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, p. 123. From the English edition (1999) *Species of Spaces and Other Pieces*, rev. edn., ed. & tr. John

Sturrock, London: Penguin, p. 81.

- 4 Translator's note: *Odos* in Spanish translates as *O* two, that is, O_2 , the symbol for oxygen.
- 5 Mir Soria, P. and Marzá Clement C. (2013) *Es...Cultura. Guía urbana de esculturas de Castellón*. Ayuntamiento de Castellón, p. (Own translation)
- 6 Sáez, M. (2003) *Ágora*, Galeria Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 57. Own translation.
- 7 Sáez, M. (2003) *Ágora*, Galeria Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 57. Own translation.
- 8 Comments by Miklós Palfy from a telephone interview conducted on 10 September 2015.
- 9 The original root of the English word *routine* is the Latin word *rupta* ('via').
- 10 Miquel Gozalbo Torres's blog. Last visited on 23 August 2015 <http://www.esculturaenhierro.com/espacios.htm>
- 11 Mustachi, L. (1985) *Elige Tu Propia Aventura: Guía Didáctica para Educadores*. Barcelona: Timun Mas.
- 12 Perec, G. (2007) *Pensar/ Clasificar*. Barcelona: Gedisa.
- 13 Sáez, M. et al. (2003) *Ágora*, Galeria Octubre, Publicacions de la Universitat Jaume I.



MARCOS FIGUEROA. *Guerrero* (1991). Tinta sobre tela, 180 x 200 cm

THE KEYS TO THE MACVAC, A SOCIALLY COMMITTED MUSEUM

Patricia Mir Soria

Historian and art critic

Exhibition curator

While every museum has a different history, motivation, target public and type of collection, all of them share a common desire to preserve and disseminate art. There is evidence showing that the first collections go back to classic antiquity, although it was during the renaissance and baroque periods that, under the patronage of the great European monarchies, the various royal courts brought together collections of artistic treasures that were out of bounds for the vast majority of the population. It was not until the great art collections and national museums began to appear in the nineteenth century that art became accessible, or at least visible, to the public at large. The pioneer (although before the nineteenth century) was the Louvre Museum in Paris, founded in 1793; this was followed by the Museo de Pinturas or Museo del Rey – now the Prado Museum – which opened on 19 November 1819, and later the Alte Pinakothek in Munich (1836), the National Gallery in London (1838), the Hermitage in St Petersburg (1852) and the Metropolitan in New York (1880), among others. Every western capital worth its salt built a museum to publically display the national masterpieces that had previously been hidden in the impregnable rooms of its royal palaces. In the spirit of the French Revolution, the Enlightenment and the new mood of the nineteenth century, with its rejuvenated monarchies that had come a long way since Absolutism, these spaces began to flourish. The *Gaceta de Madrid* of 18 November 1819 reported the opening of Spain's largest art gallery as follows:

H.R.H., not wishing to delay his beloved vassals the pleasure and utility that may result from having before their eyes the most outstanding productions of the painters that have, through them, honoured the nation, has deigned to resolve, henceforth to grant entry to the public, and from the nineteenth day of this month of November the museum is open for eight consecutive days, with the exception of rainy days and when there is mud, and for the rest of the year, every Wednesday each week from nine o'clock in the morning until two o'clock in the afternoon (1995:11).

Although most of the collections in these public museums came from royal houses, London's National Gallery is an interesting exception. Unlike his royal neighbours, the king of one of the richest countries in the world at that time refused to allow the public to see his collection, which remained private until 1970; events therefore took a different course. A group of art lovers convinced the government to buy a series of paintings that would form part of a new museum with no connection whatsoever to the crown. Since its foundation in 1824 admission has been free and Parliament was at pains to ensure that even children would be allowed to enter without adult supervision as politicians were aware that many of them did not have servants or nannies to accompany them. This revolutionary philosophy aroused scepticism in neighbouring countries, particularly France, Britain's historic rival, which at that time was enjoying the success of the Louvre. The triumph of the National Gallery was such that in 1838 it moved to its present location in Trafalgar Square where it continued to grow and expand its collections.

During the second half of the nineteenth century Europe's map of museums was practically completed, and attention turned to the new American continent. On the other side of the Atlantic another museum was started from scratch: Boston's Museum of Fine Arts, one of the first art museums in the United States. When it was founded on 4 February, 1870 its rooms were completely empty. Private donations from benefactors like the Lawrence family or Edward Perry Warren played a key part in getting the museum off the ground. The common thread running through most of the United States art museums is that their collections were not from royal dynasties; rather, the motivation to build these museums came from civil society, based on donations, fundraising campaigns and so on. Philippe de Montebello, director of the Metropolitan Museum of Art until 2008, explains that citizens at the beginning of the nineteenth century felt a moral obligation to make art accessible to the general public so they might become "better people" (1995: 160).

Among the last to join this club of great museums was the Musée d'Orsay in Paris, which, although opened in 1986, houses collections of mainly impressionist paintings from the second half of the nineteenth century. This history of royal and ecclesiastic collecting takes us up to the twentieth century when the avant-garde and contemporary art began to appear. The great public museums mentioned above seemed unwilling to give up their rooms to these new languages. Neither did the conflicts of war that raged across Europe foster an appropriate cultural climate. It was the United States that took the lead, creating what would become a benchmark, the Museum of Modern Art (MOMA) in New York (1929), followed some years

later by the Guggenheim Museum in the same city (1959). In contrast, Europeans would have to wait until the closing decades of the twentieth century for most of their contemporary art museums to open. This historical overview would not be complete without mentioning some of the most outstanding international centres such as the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo in Brazil (1963), the Georges Pompidou National Centre of Art and Culture in Paris (1977), the MACRO in Rome (2002), the Museum für Gegenwart in Berlin (1996), the Museum Kampa in Prague (2003), the MACBA in Barcelona (1995), the National Museum of Contemporary Art in Osaka, Japan (1995) or the Tate Modern in London (2000).

As well as the MACBA, Spain has the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) in Valencia (1989), the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid (1992) and more recently, the Guggenheim in Bilbao (1997), among others. An article in the *El Mundo* newspaper from December 1995 reported that seven new contemporary art museums had been opened in Spain between 1986 and 1995. Indeed, there has been an ongoing process of renovation and transformation of Spain's museum spaces from the mid-1980s onwards.

In this context, the Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés (MACVAC), founded as long ago as 1970, is a pioneer not only in Spain but also on the international stage. This institution is regarded as one of the first contemporary art museums. The creator and architect of the project, the Valencian critic Vicente Aguilera Cerni, had few earlier references to turn to. In what follows the MACVAC's history, its specific features and its collection will be analysed.

Direct precedents that might be mentioned include the failed attempt of the Museo de Arte Contemporáneo in Madrid, opened in 1959 on the premises of the National Library, and the Museo de Arte Abstracto in Cuenca (1966), two projects that Aguilera Cerni was very familiar with. Another endeavour that appeared almost at the same time as the MACVAC was the Museo de Arte Contemporáneo in Ibiza (1969). The museums of Bilbao and Seville, both opened in 1970, were contemporaries of the Vilafamés museum.

To understand the origins of this museum we must go back to the personality and disposition of its founder, Vicente Aguilera Cerni (1920-2005). Cerni studied law, philosophy and the arts at the University of Valencia, the city of his birth. He led and brought together the most modern artists working in avant-garde languages at a time when they were wholly disparaged in Spain. Figurative art continued to be the accepted genre in official circles. This was not, however, an obstacle to his carving out a highly successful professional career. Aguilera Cerni's curriculum is studded with awards and recognitions including the First International Critics Award in the XXIX Venice Biennale in 1959, the Pi Suñer Award, the Valencian Arts Award in 1989 or the Gold Medal from the Italian Presidente del Consiglio dei Ministri in 1995. Among his numerous positions, as well as director and founder of the MACVAC, Aguilera Cerni was a trustee of the Museo Español de Arte Contemporáneo in Madrid, he sat on the governing board of the Museo de Arte Contemporáneo in Elche, he was president and then honorary president of the Spanish Association of Art Critics, president of the Valencian regional government's Council of Culture, honorary president of the San Carlos Fine Art Academy and

he held an honorary degree from the Universidad Politécnica de Valencia. One of the artists that knew him best, Beatriz Guttmann, gave a description of his personality that enlightens us to the sort of person he was:

... a figure with a great inner content, a very human disposition, like that of Vicente Aguilera Cerni, who apart from his erudite spheres of activity is a lucid and precise brain, practical in his approaches and reasonings, simple and shy, who forms a shell around an inner volcano. (2002:70)

An extraordinary profile for a man ahead of his times. The descriptions given above of the how most of the world's art collections came into being referred either to the European royal houses, or to the thirst for acquiring artworks among the new North American fortunes. In the case of contemporary art, most collections are built up through patronage in the form of buying works directly. The radical difference in the case of the MACVAC was that instead of large amounts of economic funding, the collection was established with human capital. It was through the will and determination of individuals, not their wallets, that this museum was born. But as in every endeavour, chance played its part. Just as Marcelino de Sautuola's daughter fortuitously discovered the paintings of the bison in the Altamira cave, Vicente Aguilera Cerni also visited Vilafamés in 1969¹, on a journey back from France where he had been furthering his study of the sculptor Julio González.

1. Most of the information on the early days of the museum is taken from a detailed study made by the artist Beatriz Guttmann for her doctoral thesis, which she was fortunate to do during Aguilera Cerni's lifetime. Beatriz had the opportunity to interview the critic on numerous occasions to corroborate information, dates and anecdotes.

Encouraged by his uncle Francisco Cerni, the critic and his daughter Mercedes broke their journey back to Valencia to visit their relative, who worked as a teacher in a small town in inland Castellón. When Vicente set eyes on the unmistakable rocky and somewhat decayed profile of Vilafamés, he had the feeling it was a suitable place for a museum of contemporary art. Curiously, he had never before felt this desire to found a museum, yet from then on he wished for nothing else.

The next stage was to cultivate political will for the scheme from the authorities; in offices where many projects come up against an impenetrable barrier, Vicente Aguilera found the perfect ally for his museum. A series of meetings was held at a dizzying pace. The Secretary of the town council, Juan Bautista Súller, and then the Mayor Vicente Benet were soon caught up by the enthusiasm of the critic who was frequently accompanied on his visits by many artists. This is of particular importance, since many of these travelling companions acquired houses in the old part of the town, forming a diverse colony of individuals. The arrival of works of art convinced the authorities, and on 30 August 1970 the first statutes of the Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés, the name given to the museum, were approved.

It was Benet, the Mayor, who thought the best site for the collection would be the Palau del Batlle, a building that at the time belonged to a private family. As the town council did not have the necessary funds, the Mayor convinced the provincial government to purchase and renovate the building. The owners, who had received offers for the palace in the past, accepted once they knew the purpose it was to be put to, but only after extensive negotiations. The works were soon completed and on 18 August

1972 the first phase of the museum was inaugurated and Vicente Aguilera Cerni was appointed director for life. The personality of the historic building, like the rest of the old part of Vilafamés, encountered one of its greatest defenders in Aguilera. From the outset, he knew how to combine the tradition of this inland town with the new airs of modernity. In a preliminary note that Vicente Aguilera himself wrote in the book of his adored Beatriz Guttmann the critic reflected as follows:

... In the years that passed between 1970 and 1995, and thanks to the spell cast by a cultural event, time has changed direction in this ancient town. The gradual decay of its social, urban and demographic fabric is no longer awaited with resignation. The past is now a set of values that must be preserved and strengthened, but always in accordance with the future, aligning art and the humanities with industrial and information technologies. (2002:17).

Among the MACVAC's achievements are the international art criticism meetings held in the month of September in 1980 and 1982, the repercussions and significance of which still surprise today. Also of note are the visiting and temporary exhibitions, both single artists and collective shows, that the museum has staged over the years.

Far from being an obstacle, lack of funds spurred Aguilera Cerni and his team to come up with new and completely innovative formulas in museum management. From the outset the MACVAC was conceived as an open, dynamic museum where artists could replace the works they had deposited. Under the statutes pieces of artwork could be donated directly, or left with the museum for flexible periods, and artists were able to renew their

work at any time. It also goes without saying that many artists put their work up for sale in the museum. This fluidity aroused interest in many other centres. The artist Luis Prades recently published his memoirs, which included many anecdotes from his artistic life. He recalls that in 1979, on the occasion of one of his frequent exhibitions the French capital, Aguilera Cerni asked him to visit Jacques Lasagne, director of the Museum of Contemporary Art in Paris. Prades, suspecting that the director would be unlikely to receive him, was surprised to be ushered in straight away. Lasagne had heard of the museum in Vilafamés and, moreover, was very interested in the distinctive nature of its statutes (2014: 104), about which they spoke for hours.

Vicente Aguilera Cerni always found a virtue in the peculiarity of being a museum that did not buy art. He once stated that, "we are a modest museum, without smugness and with considerable imperfections. But we are substantially more than nothing" (2002: 72). This illustration of the critic's modesty brings us to the last part of this portrait of the MACVAC in which the collection is described. Any study of the collection cannot be disentangled from Aguilera Cerni's influence in international criticism and the particular importance he acquired, especially for the Valencian avant-garde movements.

The first pieces in the Palau del Batlle collection date from the 1920s to the present day, making up a corpus of work spanning almost one hundred years. The vast majority of the works were deposited in the museum's early and most ebullient years, the 1970s and 1980s. Today, the MACVAC houses about 700 pieces, some on show and others in store. Although most of the pieces are by Spanish artists, especially from the Valencian area, the MACVAC

collection also contains works by international artists.

Artists with work going back to 1920s are Ricardo Boix, Ismael de la Serna, Joaquín Peinado and Jacinto Salvadó. The 1930s saw the appearance of new names on the Spanish scene such as Josep Renau Berenguer, Antonio Ballester Vilaseca, Manuela Ballester, Borrás Casanova and Ricardo Bastid Peris, all of whom are represented in the museum. Sculptors of renown from these early years are Rafael Pérez Contel and Julio González; the museum has a pencil and wax crayon drawing by González that will shortly form part of an exhibition at the Reina Sofía in Madrid.

One of the main works dated before the barren period of the Civil War is by the Toledo-born sculptor, Alberto Sánchez Fernández. The marked primitive tone of this mother and child was always one of Vicente Aguilera Cerni's weaknesses.

The museum has some particularly interesting examples from the 40s and 50s, immediately after the bloody civil war. Within the context of social commitment are works by Josep Renau, Miguel Abad Miró and Ricardo Bastid. From the informalist movement, successors of the climate of anguish brought by post-war Europe, the MACVAC has work by Emilio Vedova, and three important figures at a national level, Antonio Saura, Manuel Millares and Antoni Tàpies. The expressionism of Juan Barjola is also from the same period.

The Vilafamés museum is fortunate in having works from the most significant of the art collectives that emerged as a reaction against the official canons. Most of the members of the Madrid group El Paso, the Catalans of Dau al Set and the Valencian Grup Parpalló have pieces in the museum. We should not forget that Vicente Aguilera Cerni knew

all of them personally and moreover, in the case of Grup Parpalló he was their ideologist and the force that brought them together. In the galleries of the Palau del Batlle the visitor can contemplate works by key names from the second half of the twentieth century in Spain: Rafael Canogar, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Suárez, Antonio Martín Chirino, Manuel Viola, Manuel Gil Pérez, Salvador Soria, Eusebio Sempere and Modest Cuixart. Other artists from the same generation are Luis Prades, Juan de Ribera Berenguer, Salvador Montesa, Jacinta Gil Roncales, Joaquín Michavila, Juan Genovés Candel, Amadeo Gabino, José Esteve Edo and Nassio Bayarri Lluch.

Thanks to the artist Beatriz Guttman, visitors to the MACVAC can see prints by two very significant artists: the first, painter Joan Miró, a paragon for many of the previously mentioned artists, and the second, Seville-born Luis Gordillo.

The next two decades, the 60s and 70s, see the arrival of a series of isms. The first of these is kinetic art or op art, which is particularly relevant for the present commemorative exhibition in the Galería Octubre at the Universitat Jaume I of Castelló. Although only a few examples can be seen on display, such as works by Elvira Alfageme, Felo Monzón, José María Cruz Novillo and Ricardo Juan Fernández, the MACVAC collection includes works from renowned artists like Elena Asins Rodríguez, Gabriel Martínez Cantalapiedra and Ángel Duarte, among others.

In the chapter on geometric abstraction, the MACVAC's flagship piece is an extraordinary work by José María Yturralde. Other artists working in the same language are Salvador Victoria, Luis María Caruncho Amat, Mario Candela, Joaquín Michavila, Mariano Maestro Moratinos, José Quero González, Javier

Calvo, Julio Le Parc, Luc Peire and Hsiao Chin. The MACVAC's sculpture collection must also be mentioned: it contains works by Feliciano Hernández Sánchez, Lorenzo Frechilla del Rey, Teresa Eguibar Galarza, Amadeo Gabino, Ricardo Ugarte de Zubiarraín, José Luís Sánchez, Miranda d'Amico, José Córdoba Chaparro, José Ángel Díes Caballero, Jean Pierre Nicolini and Marcel Martí i Badenes. Ceramics are represented by Arcadio Blasco Pastor.

Less mainstream but just as interesting is the museum's collection of minimal art, with work from José Luis Gómez Perales, Carlos Planell and José María Iglesias. The lyrical abstraction category is represented by another brilliant piece from French artist Georges Mathieu, donated in 1986 thanks to the efforts of its director and founder. In the same section appear other names of the calibre of Jean Miotte, Gérard Schneider, Olivier Debré, Michel Cadoret or Ladislav Kijno. Without leaving home, Spanish artists who also sailed of the seas of abstraction include José Caballero Gil, Manuel Hernández Mompó, Antoni Clavé, Xavier Oriach and Juan Hernández Pijuán.

Another outstanding piece is the aquatint etching by Lucio Muñoz, which the artist donated to the museum in the 1980s.

Among the most frequently repeated languages of those years is the social realism that descended in part from the North American pop art aesthetic. The final death throes of Francoism spawned movements like Equipo Crónica and Equipo Realidad, which were present in the MACVAC for many years but today, unfortunately, have disappeared. However Alfredo Alcáin Partearroyo's installation does have its place, which he performed above the old chapel, along with other works by José Francisco Ortega, José Iranzo Almonacid, Manolo Boix Álvarez, Artur Heras, Rafael

Armengol, José María Molina Ciges, Pilar Dolz Mestre, Juan Ramón García Castejón, Sixto Marco Marco, Albert Agulló Martínez, José Luis de Dios, Manuel Calvo, Bruno Rinaldi, Ricardo Carpani and Julián Pacheco Arroyo.

The place of honour for artists who have denounced violence and brutality through their work goes to Oswaldo Guayasamín. This Ecuadorian artist and his piece *Las manos de la angustia* (The hands of anguish) send up a piercing cry that continues to unsettle.

By contrast, the aesthetic of kitsch and eroticism are represented by allies Eduardo Úrculo Fernández, Andrés José Cillero Dolz and Francisco Cruz de Castro, while the hyperrealism movement has works by Manuel Vivó Rius and Claudia de Vilafamés. Artists that do not easily fit into any one category include the Catalan Manuel Salamanca Navarro, Agustín de Celis Gutiérrez, Eva Lootz or Francisco Puig Vicent.

Increasingly more difficult to pigeonhole, the artists of the 80s find references from all over. From naïve artists like María Dolores Casanova Teruel, Roberta Matheu Gómis, Isabel Villar, Juan Borrás Ausías and Oscar Borrás Ausías, to the landscapes of Juan Daniel Domínguez, better known as Progreso, or Francisco Sebastián Rodríguez. From Aurelia Muñoz's tribute to cubism, through the surrealist reminiscences of José María Doñate to the representatives of the historical movement Cobra like Bengt Lindström. Artists nostalgic for informalism include Ana García Pan, José Pérez Sanleón, Rafael Muñoz Caldach, Uiso Alemany Masip, Miguel Ángel Ríos Palomares, María Chana del Castillo, Dionisio Gázquez Méndez, Federico Manuel Rey Fueyo, Vicente Rodes Pérez, José Agost Caballer, among others. In the realm of abstraction is the work of theorist Wenceslao Rambla, also present

in this exhibition and a member of the university's teaching staff. And from critical realism come contributions by Antoni Miró Bravo, Vicente Traver Calzada and Amat Bellés i Roig. New figuration is the favourite isthmus of José Vento Ruiz. Among the few examples of conceptual art or visual poetry at the MACVAC is work by Bartolomé Ferrando Colom.

Two clearly marked streams came out of Italy in the 70s and 80s. The first, *arte povera*, is dominated by an aesthetic of poverty while the second, which emerged as a reaction against the first, is *transavanguardia*. The first group is represented by work from Miguel Zapata Telletxea, Ángel Cruz, Francesc Messa, Juan Antonio Valle and Francisco Farreras Ricart. The tapestries in the MACVAC are by María Asunción Raventós Torras, Josep Grau Garriga, Toyi Pereira Fuentes, Josep Royo and Chiua Román. Painting is staunchly defended in the *transavanguardia* movement and as a result, any eclecticism or revival is justified, and chromatic expressivity strongly upheld. Examples of this spontaneity are seen in works by Horacio Silva Sebastián, Ramón Albert Peris and José Manuel Guillén Román. The Colombian Guillermo Ramos Mestre (Willy) expresses an insolence reminiscent of the new German expressionism of the 80s and 90s, and as an example of a turn-of-the-century artist forged in the 80s, the Castellón-born Manuel Sáez Martí is present with a piece from his well-known Calvos series.

The museum's more recent sculptures are by artists like Ángeles Marco, Sebastià Miralles Puchol, Marcelo Díaz García, Amparo Carbonell Tatay, Vicente Ortí Mateu, Julián Abril Ordiñaga, Emilio Martínez Arroyo, Natividad Navalón Blesa, Pepe Romero, Jesús Castelló Mollar and Adriano Carrillo Valero.

Ceramics provide an outstandingly attractive medium for art. As well as the

piece by Arcadio Blasco the MACVAC has work by Angelina Alós Tormo, Enric Mestre Estellés, Elisenda Sala Ponsa, Manuel Safont, Marisa Herrón, Joan Manuel Llácer, Mercedes Sebastián Nicolau, Dionisio Vacas and Cristina Cabrelles.

In the last two decades, especially after Aguilera's death, the museum's policy for receiving new work has been somewhat timid. Exceptions are the copy-art of José Ramón Alcalá Mellado and Fernando Níguez Canales or the group formed by Víctor Bastida and Teresa Marín. New artistic sensitivities in the Valencian landscape include Francisco Sebastián Nicolau, Javier Garcerá, Teodoro Gil Borrás, M^a José Marco Andrés, Antonio Debón Uixera, Xavier Bertomeu Blay, José Luis Albelda Raga, Joël Mestre Froissard, Javier Chapa Villalba and Rosa Torres.

This year, 2015, a new director has taken charge of the MACVAC. One consequence of this change is seen in the collaboration agreement between MACVAC and the Universitat Jaume I, which, along with other bodies, has made this exhibition possible. This coming together of the two institutions will open up a new chapter in the history of the museum, which despite losing the word 'popular' from its title, remains true to its spirit of social commitment, of service to the public and its interests.

Blasco Carrascosa, Juan Ángel. (Coord.) (2001): *Museu d'Art Contemporani de Vilafamés*, Generalitat Valenciana, Valencia.

Cirlot, Lourdes. (Coord.) (2007) *National Gallery*, Colección Museos del Mundo, Espasa, Barcelona.

Fundación Amigos Museo del Prado. (Coord.) (1995): *Los grandes museos históricos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Guttmann, Beatriz. (2002) *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*, Col·lecció Universitària de la Diputació de Castelló, Castelló.

Prades, Luis. (2014) *Tiempo vivido*, Colección Investigación, Ciencias y Humanidades del Ayuntamiento de Castellón, Castellón.

SEEING BEYOND

Víctor Meliá de Alba
Universitat Jaume I

"Word. Space. Punctuation mark. Sentence. Paragraph."

This innocent literary game might well illustrate the basic idea behind some artistic streams that aimed to *mathematise* art itself, *geometrise* its expressivity, *atomise* its content or *modulate* its chromatic composition. This is the start of a long journey that will lead us to discover some of the art works from the optic-kinetic movement that form part of the MACVAC collection in Vilafamés, and include pieces by Julio Le Parc, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Felo Monzón, Elena Asins, José María Yturralde and Elvira Alfageme, among others.

It might seem a little far-fetched to go back to the final decades of the nineteenth century, but we should not forget that that is when Paul Cézanne began deconstructing reality through small regularly shaped brush strokes of the same size. Perhaps Cézanne was the first to try and arrange vision, to subject the visual sensation to the regulating action of reason. Anecdote and gratuitous detail disappear from his landscapes; everything is gestural and chromatic agitation to exercise the viewer's eye. The artist explained it thus:

In the painter there are two things: the eye and the brain; they must serve each other. The artist must work at developing them both mutually: the eye for the vision of nature, and the brain for the logic of organized sensations, which provide the means of expression.¹

Almost simultaneously, George Seurat was making his optical investigations

of impressionism, incorporating a methodological aspect to the artistic enterprise, organising brushstrokes systematically and fragmenting the large tracts of colour that were now composed of numerous chromatic juxtaposed atoms. Seurat drew from Charles Blanc's *Grammaire des arts du dessin*, which in turn was inspired by theories on colour devised by the chemist Michel Eugène Chevreul. Divisionism or as Seurat termed it, chromoluminarism, taught us scientific painting at the service of physiological optics. Thus, the young French painter began the wonderful task of codifying the world of the senses and invited us to conceive colour as a basic dimension of discrimination² in our daily lives that has allowed us, throughout the entire hominisation process to the present, to cultivate, hunt, identify threats, demonstrate moods and create.

Both Cézanne and Seurat opened up a new history of art in which nature was seen through basic forms (cylinders, spheres, cones, etc.) and primary colours (red, yellow, blue). From then on, pictorial representation would be radically transformed until pure abstraction was reached. This scientific analysis of pictorial reality provided the starting point for the Cubists. Pablo Picasso and George Braque, in the main, would abandon even the illusionist efficacy of perspective to go further into the geometric fragmentation of objects. Representation of the same element from different viewpoints would also add a temporal dimension. The multiplicity of visions could only occur because of the sum of pictorial moments, close to the simultaneousness and ambiguity that optic art would present years later.

Cubism got rid of a single viewpoint and profundity; time piled up, figures became confused with their environment and surfaces were decomposed

into countless planes. On their canvases, both Braque and Picasso represented the succession of moments and the infinite variations that occur in the passing of just a few seconds, but at the same time embedded in them the curiosity for combining materials, accumulating a priori unconnected stimuli and creating new realities through formal synthesis. On the road to abstraction, the only thing Cubism did not do was eliminate natural references, but it was undoubtedly the direct precursor of the geometric streams that would develop over the following decades.

In the twentieth century the avant-gardists would continue – anxiously, euphorically and bravely – to shake up the nineteenth century artistic values. At the beginning of the last century Europe began to feel the consequences of an increasingly strident capitalism. The revolutions in countries of the old continent demanded fresh air, establishing a utopian spirit and a more egalitarian society. In this context, the artists of the time put themselves forward as drivers of a new world, fully convinced as they were that the visual schemas inherited from the Renaissance were no longer useful to modern society, and wanting to give art new functions and bring it closer to the new needs.

For the avant-garde, the bourgeois eye had become dangerously comfortable and impressionism was now *classic art*, bordering on *kitsch*. Artworks were presented as luxuries, accessible to only an elite few. The pictorial representation of nature was a straitjacket out of kilter with all the aesthetic, technological and empirical choices offered by the new industries and latest scientific advances.

Utopia was within reach, even after the First World War. So much spilling of blood, they thought, could only have

been caused by society's obsession with materialism and heightened selfishness. A new beginning was therefore crucial; a new start in which artists would become demiurges and proclaim the death of Art in favour of the fusion of all the arts. Soon afterwards, the 1917 Russian Revolution firmly advocated the idea of art at the service of political ideals, able to transform society, out of which came the constructivist movement. So Russian artists abandoned purely plastic investigation to focus on the fusion between what they saw as the two fundamental driving forces of social change: art and technology. They held that artists should also take on a new role and give up their creative individuality, appealing to the collective sense of the revolutionary culture.

This pursuit of the 'total work of art' led El Lissitzky and Vladimir Tatlin to conceive their works as a construction through structural and material elements³, symbiosis between art and architecture. In this way constructivism brought geometric structures that would provide a new conception of space and its component elements. The superimposing planes in Tatlin's *Counter-reliefs or Corner relief*, or Lissitzky's *Proun*⁴ explored the possibilities offered by volumes in relation to the space they occupy. Moreover, these works managed to *introduce* the viewer into a new environment that altered her experience and invited her, with her own movement, to reconfigure inhabited space. Both Lissitzky and Aleksandr Rodchenko also transferred constructivist ideas to graphic design, advertising or stage design; through their elementality and strict visual economy they created an efficient communication system.

In parallel, and in the full creative effervescence typical of the avant-gardes,

Robert Delaunay, Kazimir Malévich and Piet Mondrian we were proposing a type of abstraction based solely and exclusively on basic shapes and colours. Influenced by Plato, according to whom the sensitive world is a pale imitation of a set of underlying universals 'forms',⁵ Malevich radicalised the ideas of his contemporaries and adopted a vision of art that he dubbed suprematism. The Russian artist believed art had the capacity to free people from the materialist yoke of acquisition and accumulation, and that it could lead us to an immaterial world of pure sensations and feelings.

Both constructivism and suprematism would be crucial to the later development of post-pictorial abstraction, op art or kinetic art. Their ideas went beyond the very physicality of the piece, its technical-plastic qualities. They pursued an ideal based on an art that came close to scientific methodology, on the latest advances in physics, mathematics or optics; in other words, an art that was *a child of its time*. But, in addition, their art works established a new relationship with the viewer: historically, the artist's role was to please or intrigue us through objective representation; however from this moment on the absence of narrative clues would turn the viewer into an accomplice and collaborator, subordinate and vulnerable. To this end they developed a totally non-descriptive painting style, placed society above the creative act and transgressed the two-dimensionality of classic works of art.

Later, the German Bauhaus school incorporated and standardised many of the plastic and visual innovations that came out of constructivism especially, and established the theoretical bases of applied geometry and functional aesthetics. Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy and Josef Al-

bers fully believed in art and its capacity to improve society. Their spiritual – we might even say romantic – self was offered to the rest of humanity in an endeavour to raise emotions and intellect. The debate about abstraction seemed to be resolved. What mattered at that moment was to explore its limits, evaporate off any vestige of representativeness and appeal to the most primitive creative impulses.

Outside the world of art, speed – personified in industry and the machine – modified the perception of time. By then, Albert Einstein had published his *Theories of Special Relativity* (1905) and of *General Relativity* (1915), turning the universe into a space of geometric relations and reformulating the laws of movement. Artists, now from the futurist stream, were not far removed from this reality, which they responded to with new images, thereby expanding our symbolic space.⁶

In 1920, the Pevsner brothers fully incorporated the temporal dimension into artistic forms. That year, Antoine and Naum (Gabo) wrote their *Realistic manifesto* in which they affirmed the "kinetic rhythms as the basic forms of our perception of real time". For the first time in history the word kinetic was used in reference to art, although kinetic art would not become established as a definitive artistic stream until the second half of the 1950s. In the same year Gabo also created his *Kinetic sculpture or Virtual kinetic volume*, in which a motor caused a strip of metal to vibrate, creating a virtual volume. (Real) movement was turned into a raw material for art works. Constructivism would thus remove all subjectivity from the creative equation: the artist should act like an engineer, constructing visual entities to serve society, now outside in the fields of art, and graphic or industrial design.

Neither Antoine Pevsner nor Naum Gabo professed the political viscosity of other constructivists. They did, however, remain submerged in the ideas of socialism and as such worshiped the machine, progress and the proletarian victory over the bourgeoisie.⁷ *What does Art carry into this unfolding epoch of human history?*, they asked in the Manifesto. Gabo found it impossible to distinguish between life and art; he rejected the designation *abstract* and quite naturally assumed his *realism*. The brothers were convinced that art, autonomously and independently, could create a new reality. This new conception of art involved the rejection of line as a descriptive value, of sculptural mass or static rhythms in the plastic arts.

During the 1920s and 1930s exhibitions, investigations and experiments took place around the *geometrisation* of the visual content of art works, movement or light. In addition, the theoretical exercises from constructivism and neoplasticism spawned publications of varying regularity that, like *Cercle et Carré*,⁸ provided an ideological substrate for artistic practice. This atmosphere of apparently endless creativity would, however, be truncated by the rise of fascism and economic and political instability that spread through Europe.

This bellicose censorial climate led some artists to migrate in search of calmer waters in which to work on their art, and also brought about a growing interest in the political and social reality. Some artists returned to an increasingly academicist realism that allowed them to portray in detail the horrors of war on the one hand, and to continue within the artistic landscape taken over by the fascist apparatus, on the other. Others, including many Spanish artists, moved to Paris, fleeing oppres-

sion and hopeful of finding an outlet for their avant-garde ideas. The French capital became a meeting point for artists from various countries, bringing about a rebirth in geometric proposals, exchanges of knowledge about colour and shared concerns over movement and Gestalt perception.

The Hungarian artist Victor Vasarely, also living in Paris, is considered to be one of the main ideologues of optic-kinetic art. At an early age Vasarely had learned the fundamentals of the Bauhaus and expressed a profound admiration for optical effects, unstable images and movement. Together with the British artist Bridget Riley, he worked on visual ambiguity, setting off the whole human perceptive mechanism to resolve images that put before the viewer two planes or two figures at the same time. What both Vasarely and Riley were aiming for was complete activation of the brain when it faced a specific visual problem. The works of these two artists reflect practically all the underlying ideas of op art: optical illusions, moiré effect,⁹ simultaneous contrast, repetitive structures, the 'waterfall' effect¹⁰ or the technical multiplicity of the works.

As well as his art work, Vasarely published his *Yellow Manifesto* in 1955, in which he gathered his ideas on current artistic practice and his concerns about the relationship between science and art or movement. Later, for an exhibition catalogue, he would write:

With the term kinetic plastic, we do not think it is about giving movement to pictures and objects at any price. We express a generous concept of plasticity in which movement is the vehicle.¹¹

Still in Paris, in 1957, the Equipo 57 group was founded and, in 1960, the

GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), both collectives with a significant presence of Spanish artists. The two groups shared an interest in the laws of perception, the depersonalisation of art work or the search for scientific laws with which to approach their work. Together with other artists such as the abovementioned Victor Vasarely, Yaacov Agam or Jesús Rafael Soto, these two groups maintained the intention to create an active art in which viewers are responsible for their own gaze, without attending to emotions but constantly searching for their freedom. In Valencia the same year, 1957, Vicente Aguilera Cerni and Antonio Pericas created the Parpalló Group in response to the murky and anachronistic artistic programme that rode on the back of *Sorolism*.¹²

At the beginning of the 1960s many of the artists living in Paris returned to Spain, bringing with them all the ideological and creative apparatus of optic-kinetic art, contrasting sharply with the landscape in which Francoism had appropriated the praxis of art and moulded it to its own taste.

As at the beginning of the twentieth century, some artists rebelled against the informal art which, they believed, had been embedded within the artistic and political system. Defenders of geometric abstraction advocated an art of reason and analysis. As Paula Barreiro López explains, unlike the prioritisation of individual essence and the embodiment of the artist's soul on the canvas that came with informalism, normativism¹³ highlighted the commitment of art to the social environment, the reorganisation of Spanish society, and the active role of the artist.¹⁴

One example of this new situation in which informalism began to decline internationally was the *Primera Ex-*

*posición Conjunta de Arte Normativo Español*¹⁵ (First Joint Exhibition of Spanish Normative Art), actively promoted by Aguilera Cerni, among others, held at the Sala de Exposiciones del Ateneo Mercantil in Valencia in March 1960.

Three years later preparations began for the exhibition that would internationalise optical-kinetic art: *The responsive eye*.¹⁶ Following an unprecedented exhibition advertising campaign, op art would, from then on, be consolidated and institutionalised.¹⁷ The avant-gardists saw the fulfilment of their desire to combine art and life through the extension of their aesthetic conjectures to the sphere of design, advertising, fashion or architecture. This global op art explosion led to artists like Julio Le Parc winning major awards in important competitions. Others, such as José María Yturralde, were given the chance to work in the new Massachusetts Institute of Technology (MIT) and explored the nascent visual possibilities kinetic art offered thanks to advances in computer technology.

Back in Spain, with infectious enthusiasm Vicente Aguilera Cerni was still searching for the road that goes from science to art. Without losing the revolutionary student spirit that erupted in the revolts of May '68, Aguilera Cerni totally rejected the old, the bourgeois and everything associated with the comfort of static ideas. With Gestalt in one hand and a technological future in the other, he brought together a group of artists who were working in a conscientious, coherent and fertile way, and, following the experience of the Parpalló Group, in 1967 he founded the *Antes del arte* (Before art) collective, also in Valencia, with artists Joaquín Michavila, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, José María Yturralde, Eduardo Sanz and Jordi Teixidor. The Valencian art critic advocated an art that would

put its own history to one side, that would begin its journey again from the cave paintings, but this time choosing the path of non-figuration, of graphic semiology. It goes without saying that the vibrant surfaces of Seurat, the creative structures of the constructivists, the ambiguity of Vasarely and the interactivity of Equipo 57 were all present in the DNA of *Antes del arte*.

In just three exhibitions,¹⁸ the group presented works laden with visual information, since for them art was above all else 'communication'.¹⁹ Industrial materials like perspex, steel or glass lent their work the scientific effect they desired through the phenomena of light reflections and multiplication of elements. Morphologically, science was put in the hands of artists, who took inspiration from the visual effects produced by the radical McKay, Hering or Ponzo; optical illusions or impossible figures; serialised structures or modules. As we can see, at first glance the group's art work did not seem to differ too much from the visual experiments of Vasarely, Riley or Soto, hardly any innovation could be noted, and what interested Aguilera Cerni was verifying whether the structure of art was keeping abreast with science and the new materials. Their concern was, essentially, the recipient. For this reason their interests went beyond art and they studied subjects like sociology in an attempt to create a 'new artistic grammar'.²⁰

After setting up the *Antes del arte* group, in 1970 Aguilera Cerni founded the Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, which today houses works by many of the op art artists mentioned above as well as others such as Chin Hsiao, Luis Ferrer Jorge, Soledad Sevilla, Luc Peire or Wenceslao Rambla.

The new decade, continuing into the 1980s, brought a new generation of

artists that would put into practice ideas inherited from op art and kinetic art, personified in the now veteran Felo Monzón and Elena Asins. Many of these ideas are focused in their pieces *Composición óptico-cinética* (1965) and *Estructuras ópticas* (1968), respectively. The work of Felo Monzón, comprising two planes of visual information, is coherently nourished from Vasarely's and Riley's early experiments, combining straight lines and curves, cellular models and the contrast of light between black and white. Both pieces seem to flutter on our retina as we move in front of them. In neither case is there any reflection on their own artistic past; rather images are proposed that put the viewer's eye and psyche to the test. So we can see how op art is constructed from a systematic activity that applies the basic principles of human perception to the visual arts.

The avant-gardists also proudly celebrated the careers of José María Cruz Novillo and Javier Calvo Maiques for their dual trajectory as artists and designers. The works of Cruz Novillo, an expert in the rational functionalist aesthetic of the Bauhaus, did not differentiate between art and graphic design. His ability to communicate is based on the harmonious use of geometry and balance between elements. Similarly to Felo Monzón, Cruz Novillo constructed his piece *S/T* (Untitled) (1972) from four sheets of acrylic glass, creating an illusion of depth that enriched the viewer's experience. The superimposing of *visual layers* is complemented by a series of green and red circles arranged in modules on the four sheets. As we can see, the square (the overall structure of the piece) and the circle are the raw material that Cruz Novillo needs to create this Gestaltic game for us. In contrast, Javier Calvo Maiques, associated with fashion design, shunned two-dimensionality with his *Obra abi-*

erta a dos caras (Work open to two sides) (1973), a four-piece structure in wood articulated and painted on both sides. This piece compromises the way the viewer resolves the constructed space as it is impossible to see the two sides at the same time. Hence, Calvo Maiques's piece leads us into the empty space generated by our own movement, heightened by the fractal nature of the pattern painted on the wood.

From a complementary perspective, as shown by Jordi Teixidor and Francisco Sobrino in their sculptures in methacrylate and stainless steel, light is a common thread running through the works of Elvira Alfageme and Ricardo Juan Fernández, although in very different ways. In Alfageme's piece *S/T* (Untitled) (1975), the light passes through a cubic space and hits the sides of various parallelepipeds of coloured methacrylate, creating a glimmering chromatic cloud that again emanates from the structure. The piece by of Juan Fernández uses the whole spectrum of light waves to impact on small planes of colour. In his *S/T* (Untitled) (1979), these planes are used to *deconstruct* light into its constituent colours, creating subtle chromatic brushstrokes, arranged and structured on a white plane. Both the work of Alfageme and of Juan Fernández therefore also link in with Seurat's investigations and Chevreul's theories. As we have seen, the MACVAC de Vila-

famés assembles a broad sample from this artistic journey that goes back more than a hundred years. The roots of optic-kinetic art are deep and form part of a stream of thought that attempted to construct a new lexicon for dialogue with a new viewer. This dual proposal, by necessity, had to break away from the Renaissance proposals that shaped art until the end of the nineteenth century and was only possible with the modern materials and technical resources introduced by industry and technology. Moreover, the pursuit of art that was accessible to all social classes, together with utopian thought, spread as a result of the powerful tentacles of the art market. And, as is almost always the case whenever disruptive movements and actions appear, the ruling class made it its business to distort these art works until they were seen simply as decorative elements. Perhaps today we have a new chance to teach the viewer to see beyond.

-
- 1 Martínez, A. (2000) *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 23.
 - 2 Arnheim, R. (2005) *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, p. 335.
 - 3 Barreiro López, P. (2009) *La abstracción geométrica en España*. Madrid: CSIC, p. 33.
 - 4 From Prounovis: Project for the affirmation of the new.
 - 5 Heartney, E. (2013) *Arte & Hoy*. Phaidon, p.66.

- 6 Marchán Fiz, S. (2007) «Imágenes del movimiento y de la velocidad en la primera modernidad». En *Speed* (del 22 de febrero al 8 de julio de 2007, IVAM), Valencia, p. 37.
- 7 De Micheli, M. (2004) *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza, p. 242.
- 8 Periodic publication and art group, founded in 1929 in Paris and promoted by Joaquín Torres García and Michel Seuphor.
- 9 Pattern of interferences that form when two grids of lines are superimposed at a certain angle, or when they are of slightly different sizes.
- 10 Illusionary movement caused by the adaptation of the image-retina system.
- 11 Victor Vasarely, *De l'invention a la Re-Creation*, Galería Denise René, Paris, 1956 (our translation)
- 12 Julián, I. (1986) *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra, p. 49.
- 13 *Arte normativo* (normative art) is the term adopted by Vicente Aguilera Cerni, in 1960, to refer to the movement that unified and provided a structure for Spain's geometrical trend.
- 14 Barreiro López, P. op. cit. p. 66.
- 15 The Parpalló, Equipo 57 and Equipo Córdoba groups, and the artists José María de Labra and Manuel Calvo took part in this exhibition.
- 16 Exhibition held at the MoMA, New York in 1965.
- 17 Abbreviation for *optical art*, used for the first time in Time magazine in 1964.
- 18 Valencia (1968), Madrid (1968) and Barcelona (1969)
- 19 Julián, I. op. cit. p. 145.
- 20 Ibid, p. 146.

WHEN SCIENCE BECOMES FICTION

González de la Cuesta

Writer

Degree in History from UCM

Assistant curator to the MACVAC management board

What is science fiction? When we pose this question, what immediately comes to mind are images of flying saucers whizzing through outer space at unimaginable speeds; beings from other galaxies living alongside humans on distant planets, at best, and in the worst case scenario invading the Earth in a variety of anthropomorphic forms with sinister intentions of enslaving humanity, if not destroying it all together. We imagine distant – or not so distant – futures, cities with architectural structures that defy the law of gravity, where machines have taken over work as we know it and robots are almost one of the family; futures of androids that look like humans, with boundless intelligence bordering on emotional wisdom, in societies subjugated to the brutal control of an authoritarian leader, or of ruthless capitalism that imposes a single way of living or surviving.

This is our image of science fiction, an idea shaped by the film industry, which throughout the twentieth century gradually took over much of the space devoted to this genre, pushing out of our imaginary the literature and magazines that aroused so much excitement in the middle of the last century.

But apart from our fantasies about planetary futures, what is science fiction? Logic tells us we should be thinking of a genre that projects science onto unreal worlds of the past, present or future. Most science fiction stories have more to do with the future, perhaps because of our human need to know what is going to happen in the years to come,

by building universes that, based on familiar science, might come to be. In the end, we are asking a collective metaphysical question: Where are we going? What will life be like for humanity in the future and what role will we play?

At a time in our historical development in which we have a blind faith in science, it is no surprise that it we project it into the future, turning its achievements into a possible dream. In the stories and tales prior to the Industrial Revolution, which in the west turned science into an invincible discipline and the source of progress, science fiction – if indeed it could be called that – was mere intellectual almost romantic speculation, an amusement designed to entertain, whose favourite subject was the Moon and its white mystery suspended above our heads, encouraging an intellectual exultation to reach it, step on it and discover what was concealed in its craters or reveal the secrets of its hidden unseen side.

The Moon was the object of desire for writers, a longing shared in literature, but simply as a mere philosophical or even poetic speculation, as a dream of adventure. José de Espronceda wrote, *Serene the moon/lights up the sky,/dominates on the ground/profound quietude;/ no voices are heard,/no harsh barking,/ nor tender moan/of lover lute*. It bears no resemblance to science fiction, although stories evoking the Moon go back many years, such as the *True Stories*, written by the Syrian author Lucian of Samosata in the second century, which narrate a journey to the Moon in a ship transported by a massive whirlwind. The Moon has been the object of fantasy in literature ever since. In the seventeenth century the French author Cyrano de Bergerac wrote *The Other World*, told in two parts, *Comical History of the States and Empires of the Moon* (1657) and *Comical History of the States and Empires of the Sun* (1662), in which he narrates in the first person the journey he made to the Sun and the Moon,

discovering their peoples and way of life. In 1781 an anonymous author published stories sold to him by the Baron of Munchausen, recounting his incredible adventures – including a trip to the Moon – that years later, in 1911, the celebrated French filmmaker Georges Méliès would bring to the big screen as *Baron Munchausen's Dream*.

These stories clearly have nothing to do with science fiction; rather, much fantasy literature was written during the centuries prior to the Industrial Revolution, but if we understand science fiction as a genre concerned with the impact of present or future scientific and technological advances on society and individuals, until in the eighteenth century science and technology became the cornerstone for all the major social and cultural transformations that have modified the world to date, we cannot speak of science fiction as such. Take, for example, Leonardo da Vinci's wonderful inventions of machines and contraptions: they were simply that, inventions before their time, but they lacked any back-story that would project them into the future as foreseeable or desirable objects.

However, in 1643 the German astronomer and mathematician Johannes Kepler, published his work *Somnium*, a story that came nearer to what would later become known as science fiction. It tells the adventures of the first traveller to Moon (the Moon again) and observes the Earth's movements from its satellite. This book, however, is scientific in nature, and puts forward no fictitious future; rather, it gives an empirical depiction of a physical reality studied by the author. Put another way, he used literature to make his astronomical discoveries more understandable.

According to Canadian critic John Clute, another preindustrial work that could fall within the science fiction genre is Thomas More's *Utopia*. Clute argues that More describes the perfect happy

society on the island of *Utopia*. At a time when philosophy and thought were much more advanced than science and technology, *Utopia* could be regarded as a work of science fiction, since it put forward a possible world based on knowledge about and reflection on society. In the twentieth century, this social science fiction subgenre continued in novels such as 1984 by George Orwell, published in 1949, and Fahrenheit 451 by Ray Bradbury, published in 1953. Both these novels depict a perfect – although not happy – world, based on societies under the fierce control of an authoritarian political system. In these two books Nazism and Stalinism obviously play a determining role in depicting what a possible future society might be like.

The point is that science fiction is not an illusion that takes us into imaginary worlds beyond scientific advances. Rather, science fiction would not be possible if its stories were not interwoven with today's scientific reality, with a forward vision towards future scientific advances. Hence the definition Eduardo Gallego and Guillem Sánchez give in their article *What is science fiction?: "Science fiction is a genre of made up stories that cannot happen in the world as we know it, due to a change in the narrative scenario based on the alteration of scientific, spatial, temporal, social or descriptive variables, but in such a way that it is acceptable as rational speculation"*¹.

Science is not entertainment; it needs empirical data that can be tested to make it credible. Science fiction does not need any of that however; but it does need science in order to speculate about future societies because what we are dealing with here is not fantasy, nor imaginary worlds beyond the parameters of science or of a rational projection towards a speculated future. But for this to happen science must be instilled in our popular cultural heritage as a paradigm of progress, and it

is in the nineteenth century at the start of the Industrial Revolution when the advances of science brought changes in just one century that had not been achieved in the previous two thousand years, transforming, as mentioned above, western society towards a new world of which we still cannot see the end.

For this reason the first stories that can be truly considered as science fiction began to be written and published from the nineteenth century onwards, so close in time but so far away in its historical idiosyncrasy. What was crucial in this process was the change in society's thinking and its thirst for scientific advances, enabling stories to be published and to enjoy the popular success that was previously denied to technological advances beyond the rational reach of our mentalities. *Frankenstein*, a novel in which science is capable of regenerating life from death based on the advances of the time, was written by Mary Shelley in the freezing summer of 1816 to combat the boredom of the long afternoons of inclement weather that kept her indoors with her husband Percy Shelley and Lord Byron's other guests in the Villa Diodati, on Lake Geneva. This novel would not have been possible if society was not already enamoured by science as the golden calf of progress. As a result it is considered to be the first literary work of science fiction.

Other high quality literary writers would follow, producing some masterpieces of science fiction literature while industrial society advanced and shaped a new mentality among its citizens, who found in science an almost religious certainty, a beacon in which to trust, amongst so much social and political confusion. Jules Verne and H. G. Wells, among others, opened the way to the huge explosion of the genre in the twentieth century, although the concept of science was still in the limbo of definitions and writers were not aware they were laying the foundations

of what was to become a literary genre.

The First World War was a turning point in the advance of science and technology. It may even be said that the war itself was dramatic event of science fiction, in which the greed and craving for power of a few caused the death of millions of Europe's young men. Armies were organised as they were under Napoleon, they faced terrible machines of death for which they were neither physically or mentally prepared. The expressions on the smooth faces of the young soldiers and their officers cannot have been very different from those of the terrified inhabitants of London and its hinterlands when the strange and deadly Martian spaceships that invaded the Earth in H. G. Wells' *The War of the Worlds*, spread terror and death among their peaceful lives.

It is thus in the nineteen-twenties that science fiction gained full recognition and the term began to be used to refer to stories speculating with science, developed within an imaginary framework of the physical, natural and/or social sciences. Although they might be set in the past or in the present, essentially they point to a possible future with a range of diverse characters that, based on the human archetype, develop anthropomorphological models, artificial entities in human form (robots, androids and cyborgs), or intelligent non-anthropomorphological creatures. It was Hugo Gernsback who, in 1926, coined the term 'science fiction' in his U.S. magazine of speculative narrative *Amazing Stories*. But it was not until 1930, thanks to the magazine *Astounding Science-Fiction* that science fiction achieved the status of a literary genre, surrounded as it was by great authors of the genre like Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, Jack Williamson, Robert A. Heinlein, among others.

One of the milestones of science fiction, which demonstrates the extent of the almost blind faith in science and its advances in the public conscience, oc-

curred on 30 October, 1938 when Orson Wells broadcast a dramatised version of *The War of the Worlds* adapted for radio. Despite the various announcements informing that the broadcast was a fictional dramatisation, panic spread through the population of the United States, who actually believed that Martians were invading the Earth. Yet what can you do when the radio, a technological phenomenon inconceivable just a few years before, tells you that extra-terrestrial spaceships are invading your garden?

Science fiction as a literary genre increasingly gained favour among a society fascinated with science and technology, with contributions from great writers in the form of novels like *The Martian Chronicles* by Ray Bradbury, 1984 by George Orwell, or *The Space Merchants* by Frederik Phol; however, after the Second World War a process of massification took place led by the popularisation of magazines with striking covers that introduced the comic and cartoons into the genre, particularly among the younger public.

Up until the 1950s the genre of science fiction was closely linked to the written word and the comic strip, after which literature and cinema went in tandem, turning it into a mass phenomenon. Of course science fiction had not been entirely absent from the cinema before then; in 1902 Georges Méliès premiered *Le Voyage dans la Lune*, continuing in the wake of the Moon as an object of inspiration for adventures of scientific speculation, based in this case on two novels, *From the Earth to the Moon*, by Jules Verne and *The First Men in the Moon*, by H.G. Wells. However, apart from this pioneering masterpiece of silent film, until the 1950s the film industry only produced undemanding B movies.

From the 1960s onwards, science fiction took a turn towards more introspective subjects such as the conscience or inner worlds. Novels in this line include

Nova by Samuel R. Delany or *Ship of Shadows* by Fritz Leiber, and especially the film, based on the eponymous novel by Arthur C. Clarke, that would mark a watershed in the genre: 2001: A Space Odyssey, directed by Stanley Kubrick, released in 1968, which opened the way for the huge cinematic science fiction boom in the following decades.

In the early hours of the morning of 21 July, 1969, millions of people were glued to their televisions to watch the first man step onto the Moon, causing the oneiric mystery that for thousands of years had driven so many fantasies to suddenly fade away. The Moon no longer had anything to hide and science fiction lost its virginity, turning into reality what humanity and its writers had yearned for: from the 1980s on, science fiction would evolve through cinema and literature like a wave ebbing and flowing in tune with scientific and technological advances, but also controlled by the interests of the film industry which in science fiction had identified a rich seam to be mined, leading to the massive special effect-laden super-productions. Everyone is familiar with George Lucas's *Star Wars*, *Alien* by Ridley Scott, *Close Encounters of the Third Kind* by Steven Spielberg, *The Planet of the Apes* by Franklin J. Schaffner, *The Terminator* by James Cameron, *Mad Max* by George Miller, or more recently, James Cameron's *Avatar* or *Elysium* by Neill Blomkamp, to name just a few.

1980s cyberpunk, with its negative view of the future dominated by technology and ruthless capitalism, the boom of information technologies and computers, brought the release of another great milestone in the genre: *Blade Runner* by Ridley Scott, based on Philip K. Dick's novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), in which the replicant Roy Batty sums up science fiction as a real impossibility that can happen and that he has witnessed, when he nostalgically looks back in the knowledge that his lifetime was programmed

and is about to come to its end: "I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhauser gate. All those moments will be lost in time... like tears in rain. Time... to die." Only death can prevent us from seeing how science stops being fiction to become reality.

From this point on science fiction became increasingly bound up with the new industrial era, and the scientific and technological advances that are defining an increasingly possible future. The post-cyberpunk of the 1990s, with its return to an optimistic and stereotypical view of the future; steampunk, biopunk and retrofuturism, all with high media profiles due to advances in cybernetics, biomedicine, genetics, etc. Movements that parallel the speed of the changes in a society in full transformation, who knows whether to one of those worlds portrayed in science fiction, or towards other unsuspected worlds.

While science fiction has developed and grown closely alongside literature, cinema and comics, the same smooth relationship with the plastic arts cannot be claimed. Although Rosa Naharro, doctor of contemporary art, holds that "by imagining a future that is totally improbable, art becomes science fiction" there is no artistic narrative, except the comic, suggesting that science fiction has served in the development of the plastic arts. As artist John Cage says, it is true that "art is sort of an experimental station". This statement may be a valid base for dialogue between science and contemporary art, if it is referring to abstraction as something difficult to understand in as far as there is a proposal for experimentation in techniques, materials, forms and styles, which could bring art from the twentieth and twenty-first centuries to science, or even take us into the terrain of the metaphysical as Rosa Naharro does: "Given its complexity and impenetrability, science is now incomprehensible to

the vast majority, and the same thing can be said for much of contemporary art."

But while this may have its grounds for the relationship between art and science, it falls very short of what science fiction, as defined in this text, represents. Rather, we might infer that it is science fiction that has an influence on contemporary art, not so much in terms of themes and narratives but in an aesthetic influence in which visionary, anthropomorphic and artificial forms are present in the work of many contemporary artists.

However, this aesthetic influence also has to do with the way of seeing reality that may have a certain connotation with the models of science fiction. We can observe this in the aesthetic violence of Jose Ramón García Castejón's piece, *Turno de noche*, in which anthro-

pomorphic characters, reminiscent of beings from other planets, perform a kind of macabre dance that is not without a certain violence contained in the environment. In his work *S/T*, Aldo Bresciani turns to the aesthetic of the terrifying creature that spreads panic among viewers in the film *Alien*, which appears threateningly over a figure that we are not all together sure if it is a living being or an organic machine. The sculptures of Bordes Caballero, *Fush* and *Mule*, bring to mind organisms emerging from the abysmal chasms of a lost planet in some obscure galaxy; or the strange figures of Jose Luis Alexanco, which invite us to reflect on other forms of life beyond the parameters of science.

But in these pieces there is no story that tells us of other worlds or of an im-

pending future, not even of a rational speculation about science or physics, although it does share the aesthetic that science fiction brought us during the last century. A genre that, like contemporary art, would not have developed without the Industrial Revolution that began in the nineteenth century and that is more alive than ever today. It is in this way that contemporary art and science fiction converge at the same point: they are children of a historical event that is changing life on earth to still unimaginable limits. That is what science fiction is.

1 Based on the translation provided at <http://metode.cat/en/News/Ciencia-fic-cio-quan-la-imaginacio-es-el-limit>.



AMAT BELLÉS. *Lúrcia Borja* (1987). Mixta cartró, 98 x 157 cm



UNIVERSITAT
JAUME I