

**MUSEUS
EN DIÀLEG**

**MIRADES
DIFERENTS**

**MUSEUS
EN DIÀLEG**

**MIRADES
DIFERENTS**



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA

MUSEU
de Belles Arts de Castelló



DIPUTACIÓ
DE
CASTELLÓ



AJUNTAMENT
DE VILAFAMÉS

MACVAC
MACVAC
museu d'art contemporani Vicent Aguilera Cerdà

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

PRESIDENT D'HONOR

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

PRESIDENT

Vicent Marzà Ibàñez
*Conseller d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport*

VICEPRESIDENTS

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

César Sánchez Pérez
*President de la Diputació
Provincial d'Alacant*

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

VOCALS

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

Javier Moliner Gargallo
*President de la Diputació
Provincial de Castelló*

Antoni Francesc Gaspar Ramos
*President de la Diputació
Provincial de València*

La persona representant del
Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
*Directora General de Cultura
i Patrimoni de la Conselleria
d'Educació, Investigació, Cultura i
Esport i Presidenta de la Comissió
científico-artística*

GERENT

José Luis Pérez Pont

SECRETARI

José Villar Rivera
*Sotssecretari de la Conselleria
d'Educació, Investigació, Cultura i
Esport*

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

DIRECCIÓ - GERÈNCIA

José Luis Pérez Pont

ADJUNTA A DIRECCIÓ
Susana Vilaplana Sanchis

ÀREA JURÍDICA
Marta Pérez Soria

**COORDINACIÓ
D'EXPOSICIONS**
M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz

Vicente Samper Embiz

PROGRAMES PÚBLICS
Eva Doménech López

EDUCACIÓ I MEDIACIÓ
José Campos Alemany

MEDIA I XARXES
Carmen Valero Escrivá

ADMINISTRACIÓ
Nicolás S. Bugeda Cabrera
María Luisa Izquierdo López
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

ORGANITZACIÓ
Consorti de Museus
de la Comunitat Valenciana

COMISSARIAT
Xavier Allepuz Marzà
MACVAC
Ferran Olucha Montins
Museu de BBAA

COORDINACIÓ DE L'EXPOSICIÓ
M^a Vicenta Belenguer Dolz

TRANSPORT I MUNTATGE
Espais d'Art

IL·LUMINACIÓ
Espais d'Art

**DISSENY I DIRECCIÓ
DE MUNTATGE**
M^a José Serrano
Pau Soriano

DISSENY GRÀFIC
M^a José Serrano
Pau Soriano

PRODUCCIÓ RETOLACIÓ
Printime

IMPRESSIÓ FULLET
La Imprenta CG

ASSEGURANCES
Hiscox

COL·LABORA
MACVAC. Museu d'Art
Contemporani Vicente
Aguilera Cerni de Vilafamés
Museu de Belles Arts de Castelló
Diputació Provincial de Castelló
Ajuntament de Vilafamés

CATÀLEG

TEXTOS
Xavier Allepuz Marzà
Ferran Olucha Montins

FOTOGRAFIES
Pascual Mercé Martínez

DISSENY I MAQUETACIÓ
M^a José Serrano
Pau Soriano

COORDINACIÓ EDITORIAL
Xavier Allepuz Marzà
Ferran Olucha Montins
M^a Vicenta Belenguer Dolz

TRADUCCIÓ VALENCIANA
Servei d'Accreditació
i Assessorament del Valencià
Conselleria d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport

IMPRESSIÓ I ENQUADERNACIÓ
La Imprenta CG

© dels textos: els autors
© de les imatges: els autors
i/o els depositaris
© Eduardo Úrculo Fernández,
VEGAP 2018 p. 42
© Francisco Cruz de Castro,
VEGAP 2018 p. 30
© Antonio Saura, VEGAP 2018
p. 58
© Xavier Medina Campeny,
VEGAP 2018 p. 62
© Joaquín Vaquero Palacios,
VEGAP 2018 p. 66
© Soledad Sevilla, VEGAP 2018
p. 98
© Francisco Sobrino Ochoa,
VEGAP 2018 p. 102
© de la present edició:
Consorti de Museus de
la Comunitat Valenciana

ISBN: 978-84-482-6263-1
Depòsit Legal: V-1915-2018



Museu de Belles Arts de Castelló - 11 juliol - 14 octubre 2018



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



MUSEU
de Belles Arts de Castelló



MACMAC
museu d'art contemporani Vicent Aguilera Cerdà



Museu de Belles Arts de Castelló, Diputació de Castelló



Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

MUSEUS EN DIÀLEG. MIRADES DIFERENTS

Ferran Olucha Montins

Museu de Belles Arts de Castelló

Xavier Allepuz Marzá

Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

Dialogar és intercanviar informació, fixar-se en els missatges de qui parla per a, una vegada entés el seu discurs, completar-lo amb el propi. D'entre totes les paraules que donen contingut a la nostra existència, el diàleg s'estableix com aquella que ens fa veritablement humans. Els intercanvis de discursos, no obstant això, poden establir-se a partir de mitjans diferents als orals, com poden ser aquells vinculats a les arts plàstiques. És en aquest sentit que presentem aquesta exposició, que té el seu origen en dues col·leccions museístiques de principis i de motivacions diferents. Es tracta d'establir un diàleg entre aquestes, comparar les seues formes i sentits. Farem que parlen de manera dual, enfrontant la visió del Museu de Belles Arts de Castelló amb la del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, i tindrem molt present la diversitat de subjectivitat i la passió que respiren cada un dels dos museus, ja que són producte d'èpoques i moments diferents. Tot açò amb el desig de comprovar si aquesta comparació possibilita una nova mirada, actual i també diversa, i si la seua lectura enfrontada ens permet trobar nous accents i visions; una nova narrativitat visual que enriqueisca el llenguatge plàstic.

Dialogar es intercambiar información, fijarse en los mensajes del que habla para, una vez entendido su discurso, completarlo con el propio. De entre todas las palabras que prestan contenido a nuestra existencia, el diálogo se establece como aquella que nos hace verdaderamente humanos. Los intercambios de discursos, sin embargo, pueden establecerse a partir de medios distintos a los orales, como puedan ser los vinculados a las artes plásticas. Es en este sentido en el que presentamos esta exposición, que tiene su origen en dos colecciones museísticas de principios diferentes y de motivaciones distintas. Se trata de establecer un diálogo entre ellas, comparar sus formas y sentidos. Haremos que hablen de forma dual, enfrentando la del Museo de Bellas Artes de Castellón con la del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, teniendo muy presente la diversidad de subjetividad y pasión que respira cada una de ellas, pues son producto de épocas y momentos diferentes. Todo ello con el deseo de comprobar si esta comparación posibilita una nueva mirada, actual y también diversa, si su lectura enfrontada nos permite encontrar nuevos acentos y visiones; una nueva narratividad visual que enriquezca el lenguaje plástico.

Si des de fa anys proliferen manifestacions que estableixen diàlegs entre artistes de poètiques diferents, recordem, per exemple, les que van posar en comunicació a Picasso i Ingres, Manet i Velázquez, per què no reunir obres de dues col·leccions de la nostra terra –el Museu de Belles Arts de Castelló i el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés– acostar-les i encetar un intercanvi d'idees amb una mirada nova sobre el nostre patrimoni?

I aquest va ser i és el principi rector acordat entre els equips de direcció dels dos centres: presentar conjuntament una selecció de les obres que custodien per a suscitar, mitjançant la confrontació entre aquestes, l'interés d'un públic tan nombrós com siga possible; però també permetre, amb objectius educatius i culturals, l'anàlisi comparativa dels estils, de les evolucions de la plàstica, dels suports, de la manera de treballar, de la renovació de models i la creació d'imatges noves. Igualment, es busca comprovar les possibilitats dels diversos llenguatges, observar si hi ha o no –malgrat proclamar-ho als quatre vents– una ruptura tan clara amb el passat, ja que fins i tot hui s'apel·la, en moltes ocasions, als fonaments de l'art clàssic, tant en les formes com en els gèneres tradicionals. Tot comptat, dur a terme una exposició que, en la lectura dual, ens permeta veure si poden produir-se mirades desestabilitzadores en la nostra manera d'entendre el món i observar, al mateix temps, si el missatge que emana de cada obra pot tindre significats molt variats, depenent del context i del lector o lectora, que provoquen respostes molt diferents.

Si desde hace años proliferan manifestaciones que establecen diálogos entre artistas de poéticas diferentes: recordemos, por ejemplo, las que pusieron en comunicación a Picasso e Ingres, Manet y Velázquez, ¿Por qué no reunir obras de dos colecciones de nuestra tierra, –el Museo de Bellas Artes de Castellón y el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés–, acercarlas y entablar un intercambio de ideas con una mirada nueva sobre nuestro patrimonio?

Y ese fue y es el principio rector acordado entre los equipos de dirección de ambos centros: presentar conjuntamente una selección de las obras que custodian para suscitar, mediante la confrontación entre ellas, el interés de un público lo más numeroso posible; pero también permitir, con objetivos educativos y culturales, el análisis comparativo de los estilos, de las evoluciones de la plástica, de los soportes, de la forma de trabajar, de la renovación de modelos y la creación de imágenes nuevas. Igualmente se busca comprobar las posibilidades de los diversos lenguajes, observar si hay o no, –pese a proclamarlo a los cuatro vientos– una ruptura tan clara con el pasado, pues aun hoy se recurre, en muchas ocasiones, a los fundamentos del arte clásico, tanto en las formas como en los géneros tradicionales. En suma, llevar a cabo una exposición que, en la lectura dual, nos permita ver si pueden producirse miradas desestabilizadoras en nuestro modo de entender el mundo y observar, al mismo tiempo, si el mensaje que emana de cada obra puede tener significados muy variados, dependiendo del contexto y del lector o lectora, provocando respuestas muy diferentes.

És ben sabut que la col·lecció del Museu de Belles Arts de Castelló està formada per una quantitat elevada d'obres, heterogènies i variades, de diverses titularitats, atresorades sense un criteri homogeni, conseqüència de la seua història accidentada, que comença en 1845. És un museu en el qual conflueixen els fons del Museu Provincial de Belles Arts, de la col·lecció artística de la Diputació Provincial i de diversos depòsits, donatius i llegats, que van des de l'arqueologia a l'etnologia, passant per la numismàtica, la ceràmica, els dibuixos, els gravats, la pintura i l'escultura, que abasta un període cronològic que s'estén des de la prehistòria fins a l'actualitat i que pretén historiar el que ha sigut la producció artística en aquestes comarques, així com les poètiques personals, les diversitats tècniques i els diversos procediments que han conformat la plàstica del segle XX en les nostres terres.

Per la seua banda, la col·lecció del MACVAC és un producte sorgit d'una idea matriu de Vicente Aguilera Cerni, que ha permés conformar una de les millors col·leccions d'art espanyol dels últims quaranta anys del segle XX. Les obres de la col·lecció ofereixen un panorama de les avantguardes de la segona meitat del segle XX, també amb exponents de les avantguardes històriques, cas dels artistes vinculats a l'Escola de París que s'hi troben representats. La renovació plàstica dels anys cinquanta està present a través de l'informalisme, tant en la seua vessant internacional com nacional. L'expressionisme, el constructivisme, l'abstracció geomètrica, l'art cinètic i l'*op art*,

Sabido es que la colección del Museo de Bellas Artes de Castellón está formada por una cantidad elevada de obras, heterogéneas y variadas, de diversas titularidades, atesoradas sin un criterio homogéneo, consecuencia de su accidentada historia, que comienza en 1845. Es un museo en el que confluyen los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes, de la colección artística de la Diputación Provincial y diversos depósitos, donativos y legados, que van desde la arqueología a la etnología, pasando por la numismática, la cerámica, los dibujos, los grabados, la pintura y la escultura, abarcando un periodo cronológico que se extiende desde la prehistoria hasta la actualidad y que pretende historiar lo que ha sido la producción artística en estas comarcas, así como las poéticas personales, las diversidades técnicas y los variados procedimientos que han conformado la plástica del siglo XX en nuestras tierras.

Por su parte, la colección del MACVAC es un producto surgido de una idea matriz de Vicente Aguilera Cerni, que ha permitido conformar una de las mejores colecciones de arte español de los últimos cuarenta años del siglo XX. Las obras de la colección ofrecen un panorama de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, también con exponentes de las vanguardias históricas, caso de los artistas representados vinculados a la Escuela de París. La renovación plástica de los años cincuenta está presente a través del informalismo tanto en su vertiente internacional como nacional. El expressionismo, el constructivismo, la abstracción geométrica, el arte cinético y *op art*, la abstracción lírica,

l'abstracció lírica, el realisme social o la nova figuració són alguns dels llenguatges d'expressió, les tendències i els moviments estètics utilitzats pels artistes presents al museu. Uns artistes que, individualment o formant part de grups, equips o plataformes, van contribuir a la renovació artística i a l'obertura de l'art espanyol al panorama internacional després de l'etapa de postguerra.

Com si es tractara d'una visita als dos museus, amb la consegüent experiència visual i vivencial –ja que pensem que el museu ha de ser un generador d'idees, un estimulador de la creativitat i no un mer contenidor– pretenem confrontar obres diverses i diferents, i arreplegar els estímuls i sensacions que provoquen en el nostre pensament aquelles imatges, les històries que susciten, els tipus descriptius de paisatges que generen... o quines músiques ens evoquen i ens inspiren, ja que com bé diu Muñoz Molina: «Contemplar un quadre [substituïm-lo per objecte artístic] no és quedar-s'hi passivament davant, sinó exercir una activitat intel·lectual i sensorial de primer ordre, tan profunda i tan rica com la del lector que, en recórrer els signes impresos sobre el paper o la pantalla, du a terme complexes operacions neuronals que duren mil·lisegons i que desperten en la seua imaginació veus, presències, mons sencers».

S'ha dit que «la contemplació és capaç de descobrir la profunditat de l'obra». A això podríem afegir que aquesta contemplació és fonamental per a un diàleg fructífer; aquesta ens obri

el realismo social o la nueva figuración son algunos de los lenguajes de expresión, las tendencias y los movimientos estéticos utilizados por los artistas presentes en el museo. Unos artistas que, a nivel individual o formando parte de grupos, equipos o plataformas, contribuyeron a la renovación artística y la apertura del arte español al panorama internacional tras la etapa de posguerra.

Como si de una visita a ambos museos se tratara, con la consiguiente experiencia visual y vivencial –pues pensamos que el museo ha de ser un generador de ideas, un estimulador de la creatividad y no un mero contenedor– pretendemos confrontar obras diversas y diferentes y recoger los estímulos y sensaciones que provocan en nuestro pensamiento esas imágenes, las historias que suscitan, los tipos descriptivos de paisajes que generan... o qué músicas nos evocan y nos inspiran, pues como bien dice Muñoz Molina: «Contemplar un cuadro [sustituyámoslo por objeto artístico] no es quedarse pasivamente ante él, sino ejercer una actividad intelectual y sensorial de primer orden, tan profunda y tan rica como la del lector que al recorrer los signos impresos sobre el papel o la pantalla lleva a cabo complejas operaciones neuronales que duran milisegundos, y que despiertan en su imaginación voces, presencias, mundos enteros».

Se ha dicho que «la contemplación es capaz de descubrir la profundidad de la obra». A ello podríamos añadir que esa contemplación es fundamental para un diálogo fructífero; ella nos

a la riquesa de l'objecte observat, beneficia i enriqueix la visió plàstica i la redobla. Intentant afavorir aquests diàlegs, proposem la lectura d'obres enfrontades que a continuació enunciam.

Entre la peça més antiga que es mostra en l'exposició –una urna d'orelletes del període ibèric– i la més actual –de Claudia de Vilafamés, datada en 2017– han transcorregut més de dos mil anys. Un viatge en el temps que no condiona en absolut cap aspecte de la mostra, ja que les obres s'interpel·len i es defensen mútuament en un combat múltiple d'intel·ligència, forma, força i seducció, ja que els recursos de l'art mai moren, sempre es pot recuperar el que s'ha fet anteriorment i reinterpretar-ho d'una altra manera.

Aquesta manera d'abordar l'exposició, permet un recorregut succint per l'itinerari de la plàstica espanyola, que evidencia en part les successives ruptures que s'han anat produint en el seu si, tant des d'un punt de vista estrictament formal com ideològic. Així doncs, podrem observar varietat de tendències, procediments, tècniques i orientacions, des d'obres purament acadèmiques i clàssiques, a altres pertanyents a moviments, moments i tendències de l'art modern, acompanyades també d'una representació de les seues manifestacions populars i d'altres obres que no remetent als plantejaments de l'art en el seu sentit més estricte.

abre a la riqueza del objeto observado, beneficia y enriquece la visión plástica y la redobla. Intentando favorecer estos diálogos, proponemos la lectura de obras enfrentadas que a continuación enunciamos.

Entre la pieza más antigua que se muestra en la exposición –una urna de orejetas del periodo ibérico– y la más actual –de Claudia de Vilafamés, fechada en 2017– han transcurrido más de dos mil años. Un viaje en el tiempo que no condiciona en absoluto ningún aspecto de la muestra, pues las obras se interpelan y se defienden entre ellas en un múltiple combate de inteligencia, forma, fuerza y seducción, ya que los recursos del arte nunca mueren, siempre se puede recuperar lo realizado anteriormente y reinterpretarlo de otra manera.

Esta forma de abordar la exposición, permite un sucinto recorrido por el itinerario de la plástica española, evidenciando en parte las sucesivas rupturas que en su seno se han venido produciendo, tanto desde un punto de vista estrictamente formal como ideológico. Así, podremos observar variedad de tendencias, procedimientos, técnicas y orientaciones, desde obras puramente académicas y clásicas a otras pertenecientes a movimientos, momentos y tendencias del arte moderno, estando también presentes sus manifestaciones populares y otras obras que no remiten a los planteamientos del arte en su sentido más estricto.

La lectura de les peces que ací veiem haguera pogut dur-se a terme de moltes maneres; en el nostre cas, i amb la finalitat de dotar d'un discurs de continuïtat l'exposició, s'ha optat per una agrupació temàtica. S'inicia aquesta amb el món de les creences, les seues representacions figurades, les evidències materials sobre la destinació ineludible de la condició humana.

Les múltiples formes de representació de l'ésser humà, la mirada interior, l'abstracció, el sexe, la crueltat, les obsessions doloroses i els desitjos inconfessables conformen el segon dels apartats, que es perllonga amb les diferents mirades dutes a terme sobre la representació del paisatge i l'ordre compositiu dels elements plàstics, des de plantejaments estètics diversos.

Finalment, acabem amb els elements etnològics com a manifestació i testimoni de les elaboracions de l'ésser humà i les seues activitats. La cara orgànica i vital de les coses, i com aquests elements que formaven i formen part de la quotidianitat de la vida han servit també com a inspiració i reflexió sobre el passat cultural de la nostra societat.

Així, la conversa i el diàleg –sempre amb voluntat d'aprendre– de les obres d'un i de l'altre museu s'inicia amb el col·loqui entre la misteriosa i potent deessa-mare, o *Dones mite*, de 1990, obra d'Aurora Valero Cuenca, artista nascuda en 1940 (que reivindica el dret a la llibertat personal de

La lectura de las piezas que aquí vemos hubiera podido llevarse a cabo de múltiples maneras; en nuestro caso, y con el fin de dotar de un discurso de continuidad a la exposición, se ha optado por una agrupación temática. Se inicia ésta con el mundo de las creencias, sus representaciones figuradas, las evidencias materiales sobre el destino ineludible de la condición humana.

Las múltiples formas de representación del ser humano, la mirada interior, el ensimismamiento, el sexo, la crueldad, las obsesiones dolorosas y los deseos inconfesables conforman el segundo de los apartados, que se prolonga con las diferentes miradas llevadas a cabo sobre la representación del paisaje y el orden compositivo de los elementos plásticos, desde planteamientos estéticos diversos.

Finalmente, acabamos con los elementos etnológicos como manifestación y testimonio de las elaboraciones del ser humano y sus actividades. La cara orgánica y vital de las cosas, y cómo estos elementos que formaban y forman parte de la cotidianidad de la vida han servido también como inspiración y reflexión sobre el pasado cultural de nuestra sociedad.

Así la conversación y el diálogo –siempre con voluntad de aprender– de las obras de uno y otro museo, se inicia con el coloquio entre la misteriosa y potente diosa-madre, o *Mujeres mito* de 1990, obra de Aurora Valero Cuenca, artista nacida en 1940 (que viene a reivindicar el derecho a

tota dona) i el llenç de caràcter devocional, fàcil de comprendre per als fidels, d'autor anònim del segle XVIII, replet de rerefons teològic i conceptual però d'arrel popular amb la representació de la *Verge dels Desemparats*.

El diàleg continua entre una de les obsessions de l'ésser humà, com és la mort, manifestada en aquest cas per una urna cinerària acompanyada del seu aixovar –recipient de les cendres del difunt després de la seua inhumació– d'època ibèrica (550/450 a J.C.) i el taüt negre, amb un sostenidor roig, de Francisco Cruz de Castro (1935), titulat *Aquests van ser els seus poders*, obra de 1970, que representa el soterrament d'una prostituta i la seua panòpia, el sentit de la qual no hauria d'estar exempt d'una àmplia reflexió.

Dins d'aquest apartat dedicat al món de les creences, el profund sentiment religiós que interpreta la vivència de la fe de manera propera, senzilla i solemne pròpia del barroc, representada en l'oli sobre llenç titulat *Crist en la creu amb dos monjos cartoixans*, datat al voltant de 1623-1626, de Juan Ribalta (1597-1628), provinent de la Cartoixa de ValldeCrist (Altura), departeix de manera magistral amb la netedat, l'ascetisme, el misticisme i l'austeritat que ens trasllada l'oli sobre pintura al tremp titulat *Crucifixió* de Carmen Pérez-Seoane Cullén (1939), datat en 1975, i que tracta de conduir-nos a la perfecció moral i espiritual.

la libertad personal de toda mujer) y el lienzo de carácter devocional, fácil de comprender para los fieles, de autor anónimo del siglo XVIII, repleto de trasfondo teológico y conceptual pero de raigambre popular con la representación de la *Virgen de los Desamparados*.

El diálogo continúa entre una de las obsesiones del ser humano, como es la muerte, manifestada en este caso por una *urna cineraria* acompañada de su ajuar, –recipiente de las cenizas del difunto después de su inhumación– de época ibérica (550/450 a J.C.) y el ataúd negro, con un sujetador rojo, de Francisco Cruz de Castro (1935) titulado *Estos fueron sus poderes*, obra de 1970, que representa el entierro de una prostituta y su panoplia, cuyo sentido no debería estar exento de una amplia reflexión.

Dentro de este apartado dedicado al mundo de las creencias, el profundo sentimiento religioso que interpreta la vivencia de la fe de forma cercana, sencilla y solemne propia del barroco, representada en el óleo sobre lienzo titulado *Cristo en la cruz con dos monjes cartujos* de hacia 1623-1626 de Juan Ribalta (1597-1628) proveniente de la Cartuja de Valldecris (Altura), departeix de manera magistral con la pulcritud, ascetismo, misticismo y austeridad que nos traslada el óleo sobre tempera titulado *Crucifixión* de Carmen Pérez-Seoane Cullén (1939), datado en 1975 y que trata de conducirnos a la perfección moral y espiritual.

I seguint en l'apartat de les creences, en l'existència de formes de religiositat, en la interrogació entre l'esperança i els límits del sagrat, quin debat més intens i suggeridor es produeix entre el *Natzaré* treballat en 1798 per l'escultor valencià José Esteve Bonet (1741-1802), una escultura pròxima a les novetats derivades de la nova estètica classicoacadèmica del període, amb un contingut emocional intens i que, fins a ben poc, es treia en les tradicionals desfilades processionals del Dijous Sant a Benicarló, amb l'*Espàrtac* de Ramón de Soto Arándiga (1942-2014), modelat en polièster en 1975, tot tragèdia i expressió, pertanyent a la sèrie «Prometeu» que l'autor va conrear entre 1970-1975, i en la qual l'escultura, com una espècie d'abstracció orgànica de figura masculina, expressa la repressió de la situació política del nostre país en aquells anys.

El segon dels grans apartats, el dedicat a la representació de l'ésser humà, s'obri amb la conversa que proposem entre l'estètica pop, pròxima al món de la publicitat i el còmic, del cos femení en suggeridores posicions d'Eduardo Úrculo Fernández (1938-2003), en el seu malenconiós i trist acrílic i purpurina sobre llenç de 1971 *Sense títol*, amb l'oli *Nu*, treballat en 1928 pel poc conegut Cristóbal Bou Álvaro (1887-1931), pintor de bon ofici però escassa inventiva, buscador també, com l'asturià Úrculo, però a moltíssima distància, d'un element narratiu o anecdòtic en la pintura, ja que en aquesta es pot captar l'instant.

Y siguiendo en el apartado de las creencias, en la existencia de formas de religiosidad, en la interrogación entre la esperanza y los límites de lo sagrado, qué debate más intenso y sugerente se produce entre el *Nazareno* trabajado en 1798 por el escultor valenciano José Esteve Bonet (1741-1802), escultura cercana a las novedades derivadas de la nueva estética clásico académica del periodo, con intenso contenido emocional y que hasta bien poco era sacada en los tradicionales desfiles procesionales del Jueves Santo en Benicarló, con el *Espartaco* de Ramón de Soto Arándiga (1942-2014) modelado en poliéster en 1975, todo tragedia y expresión, perteneciente a la serie «Prometeo» que el autor cultivó entre 1970-1975, y en la que la escultura, como una especie de abstracción orgánica de figura masculina, expresa la represión de la situación política de nuestro país en aquellos años.

El segundo de los grandes apartados, el dedicado a la representación del ser humano, se abre con la conversación que proponemos entre la estética pop, próxima al mundo de la publicidad y el cómic, con el cuerpo femenino en sugerentes posiciones de Eduardo Úrculo Fernández (1938-2003), en su melancólico y triste acrílico y purpurina sobre lienzo de 1971 *Sin título*, con el óleo *Desnudo* trabajado en 1928 por el poco conocido Cristóbal Bou Álvaro (1887-1931), pintor de buen oficio pero escasa inventiva, buscador también, como el asturiano Úrculo, pero a muchísima distancia, de un elemento narrativo o anecdótico en la pintura, puesto que en ella se puede captar el instante.

També la dona és la protagonista del diàleg que proposem entre la *Dona de Vega* de Nassio Bayarri Lluch (1932), una escultura en acer patinable i acer inoxidable de 1982, de formes molt simplificades, arrodonides i austeres, exemple de la reflexió plàstica de l'escultor, amb l'espai com a tema i que ell va denominar *cosmoïsme*, i la delicada, simpàtica i graciosa *Calixta* de 1919, obra de Juan Bautista Adsuara Ramos (1893-1973), artista d'intensa formació acadèmica i creador de valors purament escultòrics, exempts de decorativismes superflus, de concepció realista i marcadament classicista.

I col·loqui i discussió hi ha, o proposem, entre un excel·lent exemple de la poètica de la infància, *Estança despullada V*, de 1987, que va fer Salvador Montesa Manzano (1932), de color reduït però de gran potencialitat, que destaca per uns espais buits immensos en els quals es mouen els seus petits personatges, i l'estàtic, seré i quasi anodí *Estudi*, de 1908, treballat per Vicente Ferrer Alambillaga (1889-1936).

També volem que s'entauli una conversa entre aquell individu anònim en negatiu, aombrat, despersonalitzat en part, quasi deshumanitzat de la societat urbana, present en *Composició 14*, de 1972, de José Luis Verdes (1933-2001), amb el retrat concret, identificat, brillant i personalitzat de *Josefa Simón Vicent*, fet cap al 1915 per José Simón Hernández (1869), un aficionat amb talent.

También la mujer es la protagonista del dialogo que proponemos entre la *Mujer de Vega* de Nassio Bayarri Lluch (1932), una escultura en corten y acero inoxidable de 1982, de formas muy simplificadas, redondeadas y austeras, ejemplo de la reflexión plástica del escultor, con el espacio como tema y que él denominó cosmoísmo, y la delicada, simpática y graciosa *Calixta* de 1919, obra de Juan Bautista Adsuara Ramos (1893-1973), artista de intensa formación académica y cultivador de valores puramente escultóricos, exentos de decorativismos superfluos, de concepción realista y marcadamente clasicista.

Y coloquio y discusión existe o proponemos entre ese excelente ejemplo de la poética de la infancia, *Estanca despojada V* de 1987 que cultivó Salvador Montesa Manzano (1932), de color reducido pero de gran potencialidad, que destaca por esos espacios vacíos inmensos en los que se mueven sus pequeños personajes, y el estático, sereno y casi anodino *Estudio* de 1908 trabajado por Vicente Ferrer Alambillaga (1889-1936).

Plática también queremos que se entable entre ese individuo anónimo en negativo, ensombrecido, despersonalizado en parte, casi deshumanizado de la sociedad urbana, presente en *Composición 14* de 1972 de José Luis Verdes (1933-2001), con el retrato concreto, identificado, brillante y personalizado de *Josefa Simón Vicent* realizado hacia 1915 por José Simón Hernández (1869), un aficionado de buenas dotes.

I serà la perenne lliçó d'un dels grans mestres, Diego Velázquez, la que ens acoste i ens introduïska en el debat entre les concepcions del tirijà Gabriel Puig Roda (1865-1919), conreador del realisme i costumisme més acadèmic, amb la còpia del mestre sevillà *Retrat de Felip IV*, feta en 1886, i l'informalisme, monocrom, expressiu i enèrgic, deixant de banda les semblances, la fidelitat al model i tot el fisiològic el llenç *Felip II*, de 1978, d'Antonio Saura Atarés (1930-1998).

No cal dir que l'escultura clàssica grega en bronze del segle V aC del *Poseidó de Cap Artemision*, mitjançant una reinterpretació de la primera meitat del segle XX, d'autor anònim, amb la seua preocupació per l'estudi del cos humà, la perfecció anatòmica i la recerca de la mimesi com a ideal de bellesa, ha de conversar amb aquell *Tors* de 1972, elaborat en polièster, perfectament identificable però enigmàtic entre el que s'expressa i el que s'albira, que esdevé un magnífic exemple d'aquella reflexió sobre el cos humà, característica en la producció de Xavier Medina Campeny (1943), en la qual l'equilibri entre el tractament formal acadèmic i el simbolisme temàtic sempre està present.

El tercer gran apartat de la mostra, les diferents mirades dutes a terme sobre els paisatges des de plantejaments estètics diversos, comença amb un fructífer diàleg entre el *Paisatge*

Y será la perenne lección de uno de los grandes maestros: Diego Velázquez, la que nos acerque e introduzca en el debate entre las concepciones del tiricense Gabriel Puig Roda (1865-1919), cultivador del realismo y costumbrismo más académico, con la copia del *Retrato de Felipe IV*, del maestro sevillano realizada en 1886 y el informalismo, monocromo, expresivo, y enérgico, dejando a un lado las semejanzas, la fidelidad al modelo y lo fisiológico del lienzo *Felipe II*, de 1978, de Antonio Saura Atarés (1930-1998).

Por supuesto que la escultura clásica griega en bronce del siglo V a J.C, del *Poseidón de Cabo Artemisia*, a través de una reinterpretación de la primera mitad del siglo XX, de autor anónimo, con su preocupación por el estudio del cuerpo humano, la perfección anatómica y la búsqueda de la mimesis como ideal de belleza, debe y tiene que conversar con ese *Torso* de 1972, elaborado en poliéster, perfectamente identificable pero enigmático entre lo que se expresa y lo que se vislumbra, que deviene un magnífico ejemplo de esa reflexión sobre el cuerpo humano, característica en la producción de Xavier Medina Campeny (1943), en la que el equilibrio entre el tratamiento formal académico y el simbolismo temático, siempre está presente.

El tercer gran apartado de la muestra, las diferentes miradas llevadas a cabo sobre los paisajes desde planteamientos estéticos diversos, principia con un fructífero diálogo entre el *Paisaje*

de 1865, mancat en part de lirisme però sincer i directe, sorgit de l'emoció que suscita la contemplació de la naturalesa amb la qual es fon l'artista, treballat per Luis Rigalt Farriols (1814-1894), i la contundència i severitat del paisatge castellà, o millor del paisatge interior que no sempre respon a una realitat, manifestat en *Restoll cremat*, de 1970, de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998).

El pintoresquisme fantasiós, depurat i romàntic d'Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), que en *Port oriental amb carreta*, fet al voltant del 1851, col·loca la Puerta del Sol de Toledo a la vora d'una platja mediterrània, permet un suggeridor diàleg amb la matèria, la textura, el rigor expressiu i el sentit tràgic del collage sobre taula *Processó a Conca*, treballat en 1973 per Miquel Zapata Telletxea (1940-2014).

També el paisatge singular, impressionista, de contorns foscos i atmosfera grisa *El Tàmesis*, de vora el 1920, amb el pont de Lambert de Londres i amb les formes absorbides formalment per la llum en la seua corporeïtat de Rafael Forns Romans (1868-1939), ens anima a proposar un diàleg amb el constructivisme lineal dels paisatges depurats de cartó retallat i encolat, tot geometria, i autèntic joc intel·lectual de Jaume Rocamora Cardona (1946), com es veu en aquest *Matèries primeres*, de la sèrie *Sistemes Compositius*, de 1984.

de 1865, falto en parte de lirismo, pero sincero y directo, surgido de la emoción que suscita la contemplación de la naturaleza, con la que se funde el artista, trabajado por Luis Rigalt Farriols (1814-1894) y la contundencia y severidad del paisaje castellano, o mejor del paisaje interior que no siempre responde a una realidad, manifestado en *Rastrojo quemado* de 1970 de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998).

El pintoresquismo fantasioso, depurado y romántico de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), que en *Puerto oriental con carreta* de hacia 1851 coloca la Puerta del Sol de Toledo a orillas de una playa mediterránea, permite un sugerente diálogo con la materia, la textura, el rigor expresivo y el sentido trágico del collage sobre tabla *Procesión en Cuenca* trabajado en 1973 por Miquel Zapata Telletxea (1940-2014).

También el paisaje singular, impresionista, de contornos oscuros y atmósfera gris de *El Támesis* de hacia 1920 con el puente de Lambert de Londres, con las formas absorbidas formalmente por la luz en su corporeidad de Rafael Forns Romans (1868-1939), nos anima a proponer un diálogo con el constructivismo lineal de los paisajes depurados de cartón recortado y encolado, todo geometría, y auténtico juego intelectual de Jaume Rocamora Cardona (1946) como este *Matèries primeres*, de la serie *Sistemes Compositius* de 1984.

I una de les festes populars més arrelades i esteses per tota la península, els bous, tema tractat per un gran nombre d'artistes, uns en la seua versió més festiva i pintoresca i d'altres en forma dramàtica, per a denunciar la brutalitat de la festa, tant en el tracte dels animals com en l'embrutiment del públic, ens permet una animada reflexió i explícita crítica a partir del diàleg entre el llenç *Un tancament (Castella)*, de vora el 1933, de traç solt i ambient viu, de Roberto Domingo Fallola (1883-1956), i *Sang, or, merda*, de 2005, d'Artur Heras (1945).

Per la seua banda, l'art ceràmic de Carmen Sánchez Oroquieta (1945), autora de gran qualitat plàstica que domina textures, forma i color, i que enfonsa les seues arrels en la tradició local, com comprovem amb la seua *Natura* de 1999 –un treball basat en el domini del torn, que busca evocar arquitectures o volums escultòrics purs–, ens retrotrau a unes formes detingudes en el temps, amb una càrrega referencial arquitectural, totèmica i de construcció vertical, les quals podem observar en la columna gòtica, de finals del segle XIV, procedent de l'antic parador reial de Castelló.

També l'ordre i l'equilibri, en què cada objecte té individualitat pròpia i independent gràcies al fet que les seues qualitats estan delicadament estudiades i singularitzades pel que fa a la seua concepció, és el que defineix i caracteritza la naturalesa morta, mal coneguda com

Y una de las fiestas populares más arraigadas y extendidas por toda la Península: los toros, tema tratado por un gran número de artistas, unos en su versión más festiva y pintoresca y otros en forma dramática, denunciando la brutalidad de la fiesta, tanto en el trato de los animales como en el embrutecimiento del público, nos permite una animada reflexión y explícita crítica a partir del diálogo entre el lienzo *Un encierro (Castilla)* de hacia 1933 de trazo suelto y ambiente vivo de Roberto Domingo Fallola (1883-1956), y *Sangre, oro, mierda* de 2005 de Artur Heras (1945).

Por su parte, el arte cerámico de Carmen Sánchez Oroquieta (1945), autora de gran calidad plástica que domina texturas, forma y color y que hunde sus raíces en la tradición local, como comprobamos con su *Natura* de 1999, –un trabajo basado en el dominio del torno, que busca evocar arquitecturas o volúmenes escultóricos puros–, nos retrotrae a unas formas detenidas en el tiempo, con una carga referencial arquitectural, totémica y de construcción vertical, como lo es la *columna gótica*, de finales del siglo XIV, procedente del antiguo parador real de Castellón.

También el orden y equilibrio, en el que cada objeto tiene individualidad propia e independiente, gracias a que sus calidades están delicadamente estudiadas y singularizadas en cuanto a su concepción, es lo que define y caracteriza la naturaleza muerta, mal conocida como bodegón,

bodegó, d'autor anònim del segle XIX del museu de Castelló, *Bodegó d'alls, pimentons i cebes*, replet de malenconia i tristesa i mancat d'ensomni, qualitat aquesta última que, en canvi, està ben present en l'obra de Claudia de Vilafamés (1967) *Pomes*, de 2017, que amaga alguna cosa enigmàtica i inquietant.

És evident que una reflexió bàsica de la relació ésser humà-entorn, i més concretament del món del treball rural, sorgeix sempre que contemplem un dels instruments agrícoles més primitius que encara segueixen emprant-se hui dia –cada vegada menys, evidentment– com és el trill, un instrument compost generalment per dues, tres o quatre taules de fusta i esquerdes de sílex. I la mateixa reflexió és la que anima el treball de Joan Valle Martí (1956), manifestada ací per la seua talla en fusta titulada *Roure enduella*, de 1986, que té com a referent la lectura conscient i directa dels objectes populars –eines, portelles, tanques, jous– i que ens mostra com l'escultura –a partir d'una matèria mil·lenària com és la fusta– pot tornar de nou a l'esquematisme dels seus orígens, als seus elements fonamentals.

Aquest mateix treball de la fusta, que evoca eficaces tecnologies locals fetes per fusters hereus de la tradició musulmana, està present en la porta d'arrel renaixentista procedent del palau dels Miró-Osset de Forcall, del segle XVII, i pot servir-nos de referent per a contemplar i analitzar

de autor anónimo del siglo XIX del museo de Castellón, *Bodegón de ajos, pimientos y cebollas*, repleto de melancolía y tristeza y carente de ensoñación, cualidad esta última que, en cambio, está bien presente en la obra de Claudia de Vilafamés (1967), *Pomes*, de 2017 que encierra en ella un algo enigmático e inquietante.

Es evidente que una reflexión básica de la relación ser humano-entorno, y más concretamente del mundo del trabajo rural, surge siempre que contemplamos uno de los instrumentos agrícolas más primitivos que aún sigue empleándose hoy en día –cada vez menos, evidentemente–, como es el *trillo*, instrumento compuesto generalmente por dos, tres o cuatro tablas de madera, y lascas de sílex. Y esa misma reflexión es la que anima el trabajo de Joan Valle Martí (1956), aquí manifestado por su talla en madera titulada *Roure enduella* de 1986, que tiene como referente la lectura consciente y directa de los objetos populares, - herramientas, portezuelas, vallas, yugos-, que nos reafirma cómo la escultura –a partir de esa materia milenaria como es la madera–, puede volver de nuevo al esquematismo de sus orígenes, a sus elementos fundamentales.

Ese mismo trabajo de la madera, que evoca eficaces tecnologías locales, realizadas por carpinteros herederos de la tradición musulmana, está presente en la *puerta* de raigambre renacentista procedente del palacio de los Miró-Osset de Forcall, del siglo XVII, y puede servirnos de referente

l'obra, sempre a la recerca de formes ceràmiques i esmalts originals, d'Elisenda Sala Ponsa (1938), *La Porta... i al darrera què?*, de 1980, que, encara que encaixa perfectament en un hiperrealisme pel seu verisme i mimètica de tot el que és real, tanca un joc conceptual, referència simbòlica a les relacions entre, en paraules de la mateixa Elisenda, «el que és visible i l'amagat, el que està present i el potencial».

D'igual manera, el joc ordenat i rítmic, en part geomètric i constructivista, amb fulles de card simplifiades, cercells, rosetes en diagonal, fulles lobulades i clavellines pròpies de la ceràmica valenciana de la primera meitat del segle XVIII, amb predomini dels colors blau, groc, taronja i verd, que ens presenta el panell fictici del Museu de Belles Arts de Castelló, ens serveix per a proposar una nova lectura de l'interessant acrílic *Espai geomètric* de Soledad Sevilla (1944), de 1980, una obra exemple de les preocupacions de l'autora per la seqüencialitat de la geometria i en la qual el color es mou seguint ritmes repetitius i encadenats, concordes tant a un ordre físic i matemàtic com a un estat emocional.

Ritme i moviment, a més de geometria, llum i bellesa, és el que defineix el polimetilmetacrilat en blanc i negre titulat *Interrelació N.B.-C.G.*, de 1985, de Francisco Sobrino Ochoa (1932-2014), un dels nostres més reconeguts i consolidats exponents del moviment opticocinètic internacional,

para contemplar y analizar la obra, siempre a la búsqueda de formas cerámicas y esmaltes originales, de Elisenda Sala Ponsa (1938), *La Porta... i al darrera que?*, de 1980, que aunque encaja perfectamente en un hiperrealismo por su verismo y mimética de lo real, encierra un juego conceptual, referencia simbólica a las relaciones entre, en palabras de la misma Elisenda, «lo visible y lo escondido, aquello presente y aquello potencial».

De igual modo, el juego ordenado y rítmico, en parte geométrico y constructivista, con hojas de cardo simplifiadas, zarcillos, rosetas en diagonal, hojas lobuladas y clavellinas propias de la cerámica valenciana de la primera mitad del siglo XVIII, con predominio de los colores azul, amarillo, naranja y verde, que nos presenta el panel ficticio del Museo de Bellas Artes de Castellón, nos sirve para proponer una nueva lectura del interesante acrílico *Espacio geométrico* de Soledad Sevilla (1944), de 1980, una obra ejemplo de las preocupaciones de la autora por la secuencialidad de la geometría y en donde el color se mueve siguiendo ritmos repetitivos y encadenados, acordes tanto a un orden físico y matemático como a un estado emocional.

Ritmo y movimiento, además de geometría, luz y belleza, es lo que define el polimetilmetacrilato en blanco y negro titulado *Interrelation N.B.-C.G.* de 1985 de Francisco Sobrino Ochoa (1932-2014), uno de nuestros más reconocidos y consolidados exponents del movimiento óptico-cinético

que ens recorda, per la seua sistematització estructural i geomètrica, a un instrument musical com el clavicordi, d'autor anònim de l'últim quart del segle XVIII-primer terç del segle XIX, amb el qual proposem un col·loqui merament visual i en absolut sonor.



Sabut és que una de les característiques fonamentals de l'art contemporani és la polisèmia del seu discurs, la qual cosa impedeix abordar lectures definitives en les obres. A partir d'aquesta idea, i amb l'objectiu de potenciar l'elaboració de discursos verbals paral·lels a la materialització de l'obra –no per a explicar-la, sinó com un detonant per a la reflexió– hem convidat un grup de persones alienes al món de l'art perquè ens narren i comenten, ens expliquen i versionen, què són i suposen per a elles les creacions plàstiques que, en diàleg, es presenten en aquesta exposició.

Açò ens permetrà, d'una banda, reflexionar sobre els codis del llenguatge expressat per l'artista, i de l'altra, si aquest codi és conegut, captat, assumit i entès –o no– per l'espectador. I en aquest sentit, sembla que les capacitats esteticofruïtives de les persones a les quals hem sol·licitat la seua col·laboració s'han adequat correctament als nous estímuls de l'«art contemporani» i a les seues condicions per a entendre'l.

internacional, que nos evoca, por su sistematización estructural y geométrica, a un instrumento musical como el *clavicordio*, de autor anónimo del último cuarto del siglo XVIII-primer tercio del siglo XIX, con el que proponemos un coloquio meramente visual y en absoluto sonoro.



Sabido es que una de las características fundamentales del arte contemporáneo es la polisemia de su discurso, lo cual impide abordar lecturas definitivas en las obras. A partir de esta idea, y con el objetivo de potenciar la elaboración de discursos verbales paralelos a la materialización de la obra –no para explicarla, sino como un detonante para la reflexión– hemos invitado a un grupo de personas ajenas al mundo del arte a que nos narren y comenten, nos expliquen y versionen, qué son y suponen para ellas las creaciones plásticas que, en diálogo, se presentan en esta exposición.

Ello nos va a permitir, por una parte, reflexionar sobre los códigos del lenguaje expresado por el artista y por otra, si dicho código es conocido, captado, asumido y entendido –o no– por el espectador. Y en este sentido parece que las capacidades estético-fruïtives de las personas a quienes hemos solicitado su colaboración, se han adecuado correctamente a los nuevos estímulos del «arte contemporáneo» y a sus condiciones para entenderlo.

I si variades i diverses són les imatges, les formes, els volums o les disposicions espacials de les obres presents en aquesta mostra –filles cada una d'un temps, moments, circumstàncies i ànims heterogenis–, dispars són també els llenguatges, els missatges i les intencions que les han provocades. Per aquest motiu, evidentment, les lectures que les obres ens ofereixen conformen un camp molt extens, diferent i múltiple des del qual reflexionar sobre innombrables i diversos aspectes.

Uns comentaris i reflexions fets lliurement, amb l'únic condicionant de la mirada contemplativa de les obres proposades. Unes apreciacions basades en la seua mirada contemporània sobre el diàleg de les dues obres, en què els autors dels comentaris –als quals agraiem sincerament la seua col·laboració per haver acceptat el repte– han abocat la seua subjectivitat, la seua emotivitat sensitiva i la seua activitat perceptiva, de manera totalment lliure quant al mitjà d'expressió. Sense tindre en compte els missatges originals que cada un dels artistes van tindre com a motivació per a la creació de les seues obres, les reflexions es basen en les actituds de mers espectadors de dues obres plàstiques posades en diàleg.

No es tracta, en absolut, d'escorcollar interioritats. No. No és el que pretenem. És la mirada sobre l'obra que està ací, oberta a l'admiració i a la sorpresa, el que ens interessa, ja que no

Y si variadas y diversas son las imágenes, las formas, los volúmenes o las disposiciones espaciales de las obras presentes en esta muestra, –hijas cada una de ellas de un tiempo, momentos, circunstancias y ánimos heterogéneos–, dispares son también los lenguajes, los mensajes y las intenciones que las han provocado, de ahí que, evidentemente, las lecturas que las obras nos ofrecen conformen un campo extensísimo, distinto y múltiple desde el cual reflexionar sobre innumerables y diversos aspectos.

Unos comentarios y reflexiones realizadas libremente, con el único condicionante de la mirada contemplativa de las obras propuestas. Unas apreciaciones basadas en su mirada contemporánea sobre el diálogo de ambas obras, en donde los autores de los comentarios –a quienes agradecemos sinceramente su colaboración por haber aceptado el reto– han vertido su subjetividad, su emotividad sensitiva y su actividad perceptiva, de forma totalmente libre en cuanto al medio de expresión. Sin tener en cuenta los mensajes originales que cada uno de los artistas tuvieron como motivación para la creación de sus obras, las reflexiones se basan en las actitudes de meros espectadores de dos obras plásticas puestas en diálogo.

No se trata, en absoluto, de escudriñar interioridades. No. No es lo que pretendemos. Es la mirada sobre la obra que está ahí, abierta a la admiración y a la sorpresa lo que nos interesa, pues

estem gens d'acord amb la màxima, molt repetida, que l'art no està fet per a ser entès, sinó per a agradar, ja que, com bé va dir Malraux, «L'art pot ajudar a prendre consciència de la grandesa que un ignora de si mateix».

Convidem a tots i a totes a reflexionar sobre les lectures fetes, a endinsar-s'hi, a preguntar-se sobre aquestes, perquè la interrogació i la reflexió sobre l'acte creatiu és una necessitat inamovible.

Certament, sempre hem pensat i defensat (i seguim fent-ho), que una obra plàstica ha de valdre *per se*; o siga, en primer lloc, i sobretot, ha de prevaldre la seua significativitat estrictament plàstica, ja que en cas contrari cal utilitzar un altre llenguatge o mitjà d'expressió/comunicació més intel·ligible, oportú i accessible encara que menys plaent, especial i bell. No obstant això, no podem obviar l'enigma semiòtic, aquella part del discurs que mai serà desvelat, però sí aproximat.

Propiciar la reflexió, conèixer el missatge que l'espectador assumeix, entén i rep, i facilitar-ne els resultats obtinguts d'aquesta manera ha sigut, justament, un dels objectius concrets que han animat aquest projecte. L'altre és mostrar part de les col·leccions de dos museus

no estamos nada de acuerdo con la máxima, muy repetida, de que el arte no está hecho para ser entendido, sino para gustar, pues como bien dijo Malraux «El arte puede ayudar a tomar conciencia de la grandeza que uno ignora de sí mismo».

Invitamos a todos y a todas a reflexionar sobre las lecturas realizadas, a adentrarse en ellas, a preguntarse sobre ellas, pues una necesidad inamovible es la de interrogación –y reflexión–, sobre el acto creativo.

Ciertamente, siempre hemos pensado y defendido (y seguimos haciéndolo), que una obra plástica ha de valer *per se*; o sea, en primer lugar y sobre todo, ha de prevalecer su significatividad estrictamente plástica, ya que de lo contrario hay que utilizar otro lenguaje o medio de expresión/comunicación más inteligible, oportuno y accesible aunque menos placentero, especial y bello. Sin embargo, no podemos obviar el enigma sémico, esa parte del discurso que jamás será desvelado, pero sí aproximado.

Propiciar la reflexión, conocer el mensaje que el espectador asume, entiende y recibe y facilitar los resultados así obtenidos, ha sido, justamente uno de los concretos objetivos que han animado este proyecto. El otro es mostrar parte de las colecciones de dos museos,

–Belles Arts de Castelló i MACVAC de Vilafamés– mitjançant el diàleg d'obres amb algun punt en comú.

Esperem i desitgem haver-ho aconseguit.

Som plenament conscients que el nostre projecte representa, potser, tan sols una aproximació al tema del diàleg entre obres que, per descomptat, segueix obert a moltes altres lectures i interpretacions, sempre viables, des d'angles diferents.

–Bellas Artes de Castelló y MACVAC de Vilafamés– mediante el diálogo de obras con algún punto en común.

Esperamos y deseamos haberlo conseguido.

Somos plenamente conscientes de que nuestro proyecto representa, quizá, tan solo una aproximación al tema del diálogo entre obras, que, por descontado, sigue abierto a otras muchas lecturas e interpretaciones, siempre viables, desde ángulos distintos.

Una obra és una màquina concebuda per a produir interpretacions, i quan l'obra està ací, l'autor ha de callar.

Umberto Eco
Conferència *Un autor y sus intérpretes*,
Coliseu de Buenos Aires, 1994

Els texts que ara segueixen, redactats per persones alienes al món de l'art, ens narren i comenten, ens versionen i ens expliquen el que, per a cadascuna d'elles, són i suposen les creacions plàstiques que, en diàleg, presentem en aquesta exposició. Tot amb l'objectiu de comprovar si una nova mirada, actual i també diversa, permet i proposa una nova narrativitat visual que enriqueisca el llenguatge plàstic.



Los textos que ahora siguen, redactados por lo que personas ajenas al mundo del arte, nos narran y comentan, nos versionan y nos explican lo que, para cada una de ellas, son y suponen las creaciones plásticas que, en diálogo, presentamos en esta exposición. Todo con el objetivo de comprobar si una nueva mirada, actual y también diversa, permite y propone una nueva narratividad visual que enriquezca el lenguaje plástico.

Una obra es una máquina concebida para producir interpretaciones, y cuando la obra está ahí, al autor debe callar.

Umberto Eco
Conferencia *Un autor y sus intérpretes*,
Coliseo de Buenos Aires, 1994



Mire una i mire l'altra un poc perplexa i encuriosida, tan diferents i cada cop trobe més coses semblants!

Dues dones mite, una amb un rostre que s'endevina sense somriure, l'altra carregada de tristor.

La dona potent, de formes sensuais té en la seua mà el fruit (prohibit?) símbol de la immortalitat i la discòrdia, tres pomes entre les cames.

El braç esquerre darrere.

La dona divina, ben tapada sota riques robes brodades sembla escoltar el que li diu el xiquet/Déu a cau d'orella.

El fill subjectat per un braç esquerre ocult sota el mantell.

Dos segles les separen però, no sabem si per casualitats de l'art o dels artistes, ambdues tapen el mateix braç.

No mire més ... intentaré trobar el que amaguen.

Isabel Mariscal Garrido
Mestra d'escola

Miro a una y miro a la otra un poco perpleja e interesada, ¡tan diferentes y cada vez encuentro más cosas semejantes!

Dos mujeres mito, una con un rostro que se adivina sin sonreír, la otra cargada de tristeza.

La mujer potente, de formas sensuales tiene en su mano el fruto (¿prohibido?) símbolo de la inmortalidad y la discordia, tres manzanas entre las piernas.

El brazo izquierdo detrás.

La mujer divina, bien tapada bajo ricas ropas bordadas, parece escuchar lo que le susurra el niño/Dios al oído.

El hijo sujetado por un brazo izquierdo oculto bajo el manto.

Dos siglos las separan, sin embargo no sabemos si por casualidades del arte o de los artistas ambas tapan el mismo brazo.

No miro más... intentaré encontrar lo que esconden.

Isabel Mariscal Garrido
Maestra de escuela



Aurora Valero (Alboraia, València 1940)

Mujeres mito (1990)

Oli sobre llenç

145 x 113 cm

MACVAC



Anònim

Verge dels Desamparats (Primera meitat segle XVIII)

Oli sobre llenç

131 x 97 cm

Museu de BBA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

Ens trobem davant dues representacions de tema funerari, les quals, personalment, crec que no tenen res a veure l'una amb l'altra.

L'urna funerària ibèrica, destinada a guardar les restes d'una incineració, és testimoni del treball d'un anònim terrisser, dedicat a l'elaboració d'objectes culinaris, entre els quals també estaven les urnes cineràries denominades d'orelleta.

Els materials de l'aixovar que envolten l'urna són una clara mostra de la identitat del personatge, un personatge físicament desconegut però que a parer meu, i segons els atuells, degué ser un valerós guerrer o un expert caçador.

Aquest conjunt funerari ens mostra la mort com l'inici d'un viatge, en què al viatger li han ficat els seus objectes personals per a ser usats en el més enllà. Resumint, un testimoni funerari agradós i esperançador que li resta importància a la mort.

L'obra de Francisco Cruz de Castro «Estos fueron sus poderes», mixta sobre fusta de l'any 1970, és per a mi una obra desconeguda com també el seu autor.

D'entrada, tant el fèretre o caixa per a guardar els ossos d'un personatge imaginari com els colors, majoritàriament obscurs, usats per l'autor, donen peu a girar la vista i no mirar l'obra. La representació d'uns sostens de pit de dona de color roig damunt de la caixa, donen a entendre que l'artista fa al·lusió a una dona. No comprenc quin és el missatge que vol donar, però l'aspecte tètric i el títol de l'obra, a parer meu, representen el desengany amorós que va tindre l'autor amb una fèmina de la qual sols es va enamora dels seus encants sensuals. És una representació funerària tètrica, de ressentiment i al mateix temps de condemna, més pròpia del barroc que no dels temps actuals.

S. Castellet Casanova
Jubilat

Nos encontramos delante de dos representaciones de tema funerario, que, personalmente, creo que no tienen nada que ver la una con la otra.

La urna funeraria ibérica, destinada a guardar los restos de una incineración, es testigo del trabajo de un anónimo alfarero, dedicado a la elaboración de objetos culinarios, entre los que también estaban las urnas cinerarias denominadas de orejeta.

Los materiales del ajuar que rodean la urna son una clara muestra de la identidad del personaje, un personaje físicamente desconocido pero que en mi opinión, y según las vasijas, debió ser un valeroso guerrero o un experto cazador.

Este conjunto funerario nos muestra la muerte como el inicio de un viaje, en el que al viajero le han metido sus objetos personales para ser usados en el más allá. Resumiendo, un testimonio funerario ameno y esperanzador que le resta importancia a la muerte.

La obra de Francisco Cruz de Castro *Estos fueron sus poderes*, mixta sobre madera del año 1970, es para mí una obra desconocida, como también lo es su autor.

De entrada, tanto el féretro o caja para guardar los huesos de un personaje imaginario como los colores, mayoritariamente oscuros, usados por el autor dan pie a girar la vista y no mirar la obra. La representación de un sujetador de pecho de mujer de color rojo encima de la caja dan a entender que el artista hace alusión a una mujer. No comprendo cuál es el mensaje que quiere dar, pero el aspecto tétrico y el título de la obra, a mi parecer, representan el desengaño amoroso que tuvo el autor con una mujer de la cual se enamoró únicamente por sus encantos sensuales. Es una representación funeraria tétrica, de resentimiento y al mismo tiempo de condenación, más propia del barroco que de los tiempos actuales.

S. Castellet Casanova
Jubilado





Francisco Cruz de Castro (Madrid 1935)

Estos fueron sus poderes (1970)

Mixta sobre fusta

128 x 128 x 37 cm

MACVAC



Urna funerària acompanyada d'aixovar (Segles VI-II a J.C.)

Terrissa i metall
Museu de BBAA.

La creu ha segut per als cristians el símbol per excel·lència de la seua fe. La creu com a dolor, mort, dol, admiració, camí, fe, vida, salvació, amor... i tantes altres connotacions com seguidors del Crist, ha estat un motiu recurrent per a qualsevol manifestació artística i cultural.

Ací tenim una mostra amb estes dues peces, separades per 350 anys d'història, que ens relaten dues maneres de representar aquest símbol dels cristians.

Juan Ribalta expressa amb molt de realisme el sofriment del Crist penjat de la creu. El fons negre; només hi ha dol, mort, dolor. Davant el fill de Déu que replega tot eixe sofriment en el seu cos. Sota la creu trobem als monjos, genolls a terra amb l'hàbit blanc, lluminós, que fa dirigir cap a ells la nostra mirada. Un monjo mira el Crist amb admiració; l'altre amb una expressió més tranquil·la i serena accepta el sofriment del crucificat com a salvació dels homes; és Ell qui li dóna sentit a la seva vida de fe i plena d'esperança.

Carmen Pérez utilitza el bastidor per identificar el símbol de la creu sense cap imatge del Crist. Amb una mirada serena i tranquil·litzadora hom pot veure el transcurs de la vida com estrats geològics on es barregen els colors foscs del patiment, del dolor, de les tenebres, accentuats per les frases estampades en un algun d'ells, amb un xicotet raig que mostra un horitzó esperançador.

Andrés Siurana Collado
Administratiu



La cruz ha sido para los cristianos el símbolo por excelencia de su fe. La cruz como dolor, muerte, duelo, admiración, camino, fe, vida, salvación, amor... y tantas otras connotaciones como seguidores de Cristo, ha sido un motivo recurrente para cualquier manifestación artística y cultural.

Aquí tenemos una muestra con estas dos piezas, separadas por 350 años de historia, que nos relatan dos maneras de representar este símbolo de los cristianos.

Juan Ribalta expresa con mucho realismo el sufrimiento de Cristo colgado de la cruz. El fondo negro; solo hay duelo, muerte, dolor. Delante el hijo de Dios, que recoge todo ese sufrimiento en su cuerpo. Bajo la cruz encontramos a los monjes, arrodillados con el hábito blanco, luminoso, que hace dirigir hacia ellos nuestra mirada. Un monje mira a Cristo con admiración; el otro, con una expresión más tranquila y serena, acepta el sufrimiento del crucificado como salvación de los hombres; es Él quien le da sentido a su vida llena de esperanza y de fe.

Carmen Pérez utiliza el bastidor para identificar el símbolo de la cruz sin ninguna imagen de Cristo. Con una mirada serena y tranquilizadora se puede ver el transcurso de la vida como estratos geológicos donde se mezclan los colores oscuros del sufrimiento, del dolor, de las tinieblas, acentuados por las frases estampadas en algunos de ellos, con un pequeño rayo que muestra un horizonte esperanzador.

Andrés Siurana Collado
Administrativo



Carmen Pérez-Seoane Cullén (Vitoria 1939)

Crucifixión (1975)

Oli i tremp d'ou sobre llenç

130 x 97 cm

MACVAC



Juan Ribalta (Madrid 1596/1597 - València 1628)

Crist en la creu amb dos monjos cartoixans (ca 1623-1626)

Oli sobre llenç

154 x 110 cm

Museu de BBAA.

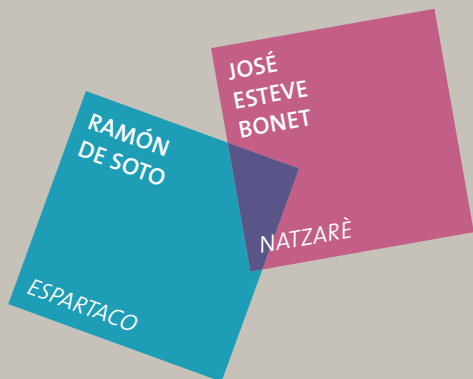
La primera obra «Natzaré» de Jose Esteve Bonet 1789, és una escultura totalment religiosa per a l'època. El patiment de Jesús portant la creu en la que serà penjat en uns moments, la cara de sofriment i al mateix temps una cara de satisfacció, creient que està fent el que toca per salvar la humanitat. L'escultura fou tallada en fusta, aquest material ens transmet calidesa i tendresa. Aquesta obra podem pensar que es va realitzar amb aquest material amb la finalitat d'ablanir als observadors.

En el segle XXI i sense conèixer la història de la religió cristiana, el que ens podria dir a ull nu, és el pes de totes les obligacions a què està sotmesa la humanitat. L'home o dona com a ésser individual tot el que hem de carregar dia a dia per una vida digna. Tot el pes de la societat a la qual a vegades sembla que li hem de donar explicacions.

Per una altra banda, l'escultura de Ramón de Soto «Espartaco» de 1975, més contemporània, també ens fa sentir el sofriment d'un home. Espartaco un esclau romà que també va sofrir amb el seu cos la maldat humana. Podem apreciar a un home esquelètic, mirant a terra, un home que també està prop de la mort, un home que també ha patit fins a arribar a aquest estat. El material de la peça és el polièster, però al parèixer l'autor el que ens volia transmetre seria la fredor del ferro gelat i dur. Aquí també podríem **apuntar** a la conspiració de la pressió social i política a la qual l'ésser humà és sotmés per a complir amb les obligacions imposades i amb les que ens imposem nosaltres, que ens poden asfixiar fins a la tristesa o la mort. El denominador en comú, és el patiment de l'ésser humà causat per la mateixa humanitat. En els dos casos representat per un home. Malauradament també en el món de l'art l'home ha sigut la cara visible, la presència de la dona sembla gairebé inexistent, tanmateix hi són per una banda com a objecte i per l'altra com a subjecte, moltes vegades amagades darrere d'un marit suposadament més important.

L'angoixa de veure la mort prop convida a l'espectador a pensar amb el nostre destí. També caldria reflexionar en el paper de la dona en l'art.

Nela Trilles
Educadora



La primera obra, *Nazareno*, de José Esteve Bonet, 1789, es una escultura totalmente religiosa para la época. El sufrimiento de Jesús llevando la cruz en la que será colgado en unos momentos, la cara de sufrimiento y al mismo tiempo de satisfacción, creyendo que está haciendo lo que toca para salvar a la humanidad. La escultura fue tallada en madera. Este material nos transmite calidez y ternura. Podemos pensar que esta obra se realizó en este material con la finalidad de ablandar a los observadores.

En el siglo XXI, y sin conocer la historia de la religión cristiana, lo que nos podría revelar a simple vista es el peso de todas las obligaciones a las que está sometida la humanidad. El hombre o mujer como ser individual. Todo lo que debemos cargar día a día por una vida digna. Todo el peso de la sociedad a la que, a veces, parece que le debemos dar explicaciones.

Por otro lado, la escultura de Ramón de Soto, *Espartaco*, de 1975, más contemporánea, también nos hace sentir el sufrimiento de un hombre. Espartaco, un esclavo romano que también sufrió en su cuerpo la maldad humana. Podemos apreciar a un hombre esquelético, mirando al suelo, un hombre que también está cerca de la muerte, un hombre que también ha sufrido hasta llegar a este estado. El material de la pieza es el poliéster, pero al parecer lo que el autor nos quería transmitir sería la frialdad del hierro helado y duro. Aquí también podríamos asomarnos a la conspiración de la presión social y política a la que el ser humano es sometido para cumplir con las obligaciones impuestas y con las que nos imponemos nosotros, que nos pueden asfixiar hasta llevarnos a la tristeza o la muerte. El denominador común es el sufrimiento del ser humano causado por la misma humanidad. En los dos casos representado por un hombre. Desgraciadamente, también en el mundo del arte el hombre ha sido la cara visible. La presencia de la mujer parece casi inexistente, igualmente aparecen por un lado como objeto y por el otro como sujeto, muchas veces escondidas detrás de un marido supuestamente más importante.

La angustia de ver la muerte cerca invita al espectador a pensar en nuestro destino. También habría que reflexionar sobre el papel de la mujer en el arte.

Nela Trilles
Educadora



Ramón de Soto (València 1942 - València 2014)

Espartaco (1975)

Modelat en polièster

114 x 96 x 106 cm

MACVAC



José Esteve Bonet (València 1741 - 1802)

Nazarè (1798)

Fusta policromada

142 x 100 x 113 cm

Museu de BBAA. En dipòsit

EDUARDO
ÚRCULO
FERNÁNDEZ

S/T

CRISTÓBAL
BOU
ÁLVARO

NU

No ens vulgueu tant

-Que no te engañen mis pies replegaditos, ni mi mirada recatada, pues coraza son; ya que la piel de mi edad de paraíso, inmortalizada en este lienzo, viene de un barro de agua limpia: de la « República, de aquellos años que iluminó Clara Campoamor; de aquel vuelo de albedríos que zozobró a manos de un nacional catolicismo, que nos idiotizó con los sermones de sus curas y con el hilo del pecado nos cosió, vagina adentro, los tactos y las sangres. ¡Pelirroja, escúchame! Yo caí en el 39, pero aun vi nacer los príncipes azules que tenían que venir; como aquel imbécil de la Mancha que quiso emancipar a la del Toboso, como si nosotras necesitáramos a cualquier hijo del Cervantes de turno para ser.

-Morena, que no t'enganye la meua postura naïf, suggerent, que és un acte de llibertat. Sóc la Reina del meu cos. Un crit despullat i femení que vola ja amb les ales d'innocència de la papallona matriarcal que m'acompanya; que ja no creiem en un patriarcat que continua prometent mentre ens degolla, que el color de les cireres serà més roig, i que quan isquem de les universitats, ben prenyades de somnis, estarà esperant-nos un cel de coquetes amb mel. Sàpigues que inspirades en aquelles heroïnes que vau ser ens unirem totes les dones de la terra, i ensenyarem en totes les escoles l'assignatura d'estimar, que explicarà que voler és posseir i estimar donar, i que **qui ens vol molt ens estima malament.**

-Agradecida por recordarnos, y satisfecha por vuestras formas nuevas, pero no carentes de una firmeza capaz de ponerles bozal a aquellos hombres a quienes les ladre el deseo entre las piernas. Mi último aliento pidió que me enterrasen desnuda en un huerto de manzanos, para que mi piel palpara el tacto directo de la tierra, y mis cabellos dispersos se mezclaran con las raíces dispersas de los árboles que nutro. Que muerdan mis manzanas Adanes nuevos, que se les inunde la boca y la vergüenza de tanta «sangre» de mujer que por fin les haga comprender: ¡que **quien quiere demasiado no puede amar bien!**

Jesús Miralles i Porcar i la dona que m'habita.
La Foia de l'Alcalatén. Març de 2018.
Contador d'històries



Eduardo Úrculo Fernández (Santurce, Vizcaya 1938 - Madrid 2003)

S/T (1971)

Acrílic i purpurina sobre llenç

162 x 130 cm

MACVAC



Cristóbal Bou Álvaro (Alcora, Castelló 1887 - Madrid 1931)
Nu (1928)
Oli sobre llenç
120 x 105 cm
Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

Una vegada observades totes dues peces, pel que fa a l'escultura de Nassio el principal tret és la manca de detall. Les formes voluminoses i rodones, deixen pas d'inexactitud i aquesta a la imaginació. La carència de braços desvirtua una forma anatòmica, fent que pensar si l'autor vol transmetre la limitació d'autosuficiència. Això unit a què el títol ens diu que és una representació d'una dona, es podria concloure que l'autor reivindica la igualtat de gènere.

Per altra banda, l'escultura d'Adsuara es preocupa per representar allò que vol mostrar, i ho fa amb l'escarpre, treballant la fusta al més mínim detall. Mostra una dona feinejant, segurament representaria a una dona de principis del segle passat en el seu dia a dia, portant aigua de l'abeurador o d'un riu pròxim. L'autor, com així destaca en el títol de l'obra, intenta transmetre la bellesa de la dona, marcant al detall cada part del rostre de l'escultura humana.

Si les comparem entre elles, les dues escultures mostren trets totalment oposats, mentre que a Nassio no li importa no deixar clar de quin gènere es tracta i busca l'anatomia abstracta, Adsuara intenta ressaltar al màxim la bellesa de la dona obtenint una representació fidel a la realitat. La representació de Nassio no mostra activitat, Adsuara ens representa a la dona en el seu treball diari. Finalment, constar la simetria axial que formen els caps de les figures en les seues mirades, com si totes dues figures estigueren enfadades o no volgueren coincidir mai.

Sergi Trilles Oliver
Personal investigador en UJI



Una vez observadas ambas piezas, por lo que respecta a la escultura de Nassio la principal característica es la falta de detalle. Las formas voluminosas y redondas dejan paso a la inexactitud y esta a la imaginación. La carencia de brazos desvirtúa una forma anatómica, lo que hace pensar sobre si el autor quiere transmitir la limitación de la autosuficiencia. Eso, unido a que el título nos dice que es una representación de una mujer, podría hacernos concluir que el autor reivindica la igualdad de género.

Por otro lado, la escultura de Adsuara se preocupa por representar lo que quiere mostrar, y lo hace con el cincel, trabajando la madera al más mínimo detalle. Muestra a una mujer faenando, seguramente representaría a una mujer de principios del siglo pasado en su día a día, llevando agua del abrevadero o de un río próximo. El autor, como así destaca en el título de la obra, intenta transmitir la belleza de la mujer, marcando detalladamente cada parte del rostro de la escultura humana.

Si las comparamos entre ellas, las dos esculturas muestran características totalmente opuestas, mientras que a Nassio no le importa no dejar claro de qué género se trata y busca la anatomía abstracta, Adsuara intenta resaltar al máximo la belleza de la mujer obteniendo una representación fiel a la realidad. La representación de Nassio no muestra actividad, Adsuara nos representa a la mujer en su trabajo diario. Finalmente, destacar la simetría axial que forman las cabezas de las figuras en sus miradas, como si ambas figuras estuvieran enfadadas o no quisieran coincidir nunca.

Sergi Trilles Oliver
Personal investigador en UJI



Nassio Bayarri Lluch (València 1932)

Mujer de Vega (1984)

Corten i acer inoxidable pulit

73 x 40 x 35 cm

MACVAC



Juan Bautista Adsuara Ramos (Castelló 1893 - 1973)

Calixta (1919)

Fusta policromada

70 x 35 x 35 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló



DOS XIQUETES SÍ, PERÒ...

Com de diferents poden ser dues realitats que, a priori, pareixen semblants. En ambdues obres es poden vore dues xiquetes (potser de la mateixa edat) amb un ésser estimat i de segur molt important en la seua vida.

La xiqueta de Salvador Montesa té un món exterior aparentment buit: no té objectes preuats, ni grans vestits ni joies; l'estança no té mobles, ni cortines, ni objectes; tan sols ella, la seua estimada nina i la llum que hi entra. Això sí, l'espai amb què compta és molt ampli i per això tenen cabuda milers de somnis, grans reptes, imaginació, reflexió, ingenuïtat i sobretot, llibertat. El seu món interior deu estar ben ple, ple d'eixa llum simbòlica que li arriba!

La xiqueta de Vicent Ferrer té un món exterior aparentment ple, no li falta res, té de tot: grans vestits, joies, ornaments, mobles majestuosos,... fins i tot té una mascota! Però tot allò que té al seu voltant és fosc, no hi ha llum a la seua vida, ni possiblement al seu món interior i si n'hi ha (pel seu vestit blanc), no pot eixir, perquè la vida que li ha tocat té grans privilegis materials però no sentimentals ni emocionals. Tot està pensat, preparat i adjudicat; algú s'ha encarregat que així fóra.

De vegades no és més ric ni més ple qui més té, sinó qui té la llibertat de reflexionar i poder escollir què vol ser, com, què sentir i tindre l'oportunitat de fer realitat eixos pensaments.

Laura Mateu i Mateu
Mestra d'escola

DOS NIÑAS SÍ, PERO...

Cómo de diferentes pueden ser dos realidades que, a priori, parecen semejantes. En ambas obras se pueden ver dos niñas (quizá de la misma edad) con un ser querido y, seguro, muy importante en su vida.

La niña de Salvador Montesa tiene un mundo exterior aparentemente vacío: no tiene objetos preciados, ni grandes vestidos, ni joyas; la estancia no tiene muebles, ni cortinas, ni objetos; tan solo ella, su estimada muñeca y la luz que entra. Eso sí, el espacio con el que cuenta es muy amplio y por eso tienen cabida miles de sueños, grandes retos, imaginación, reflexión, ingenuidad y sobre todo, libertad. ¡Su mundo interior debe estar muy lleno, lleno de esa luz simbólica que le llega!

La niña de Vicent Ferrer tiene un mundo exterior aparentemente lleno, no le falta nada, tiene de todo: grandes vestidos, joyas, ornamentos, muebles majestuosos... ¡incluso tiene una mascota! Pero todo lo que tiene a su alrededor es oscuro, no hay luz en su vida, ni posiblemente en su mundo interior y si hay (por su traje blanco), no puede salir, porque la vida que le ha tocado tiene grandes privilegios materiales pero no sentimentales ni emocionales. Todo está pensado, preparado y adjudicado; alguien se ha encargado de que así fuera.

A veces no es más rico ni más pleno quien más tiene, sino quien tiene la libertad de reflexionar y poder escoger qué quiere ser, cómo, qué sentir y tener la oportunidad de hacer realidad esos pensamientos.

Laura Mateu i Mateu
Maestra de escuela



Salvador Montesa Manzano (Paiporta, València 1932)

Estancia despojada V (1987)

Oli sobre taula

60 x 81 cm

MACVAC



Vicente Ferrer Alambillaga (Castelló 1889 - 1936)

Estudi (1908)

Oli sobre llenç

135 x 140 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

- Vine! Acosta't a mi! On jo estic ha arribat el bon temps. Tu t'has quedat en la zona freda de la vida. Vinga, vine!

- No. Ja no tinc ganes de continuar. Ara em toca estar ací. Tranquil. Porte batallant molts anys i estic millor amb la quietud i la serenitat que m'aporta el saber que ja ho tinc tot fet. Tu continua, si vols, però saps que no tardaràs a arribar ací.

- Jo no sé si tardaré molt o poc en arribar on estàs tu. Ni tan sols sé si mai voldré arribar ahí. Vinga, dóna'm la mà. Ací som molta gent. Cada volta en som més les persones que pensem que el nostre temps no ha passat. Que el nostre temps sempre és ara i que mai ens quedarem estàtics veient com passen les coses sense nosaltres.

- Et veig tan il·lusionada amb aquest món, per a mi, incompreensible i vertiginós. Canviant a cada pas creant, dia a dia, un futur tan incert. No sé si em fa por o estic mandrós, però alçar-me per a eixir ací fora on estàs tu no és el que jo vull ara mateix.

- Mira! Jo estaré ací fora fent camí. Fent vida. A cada pas nou et demanaré que isques amb mi. Mentrestant, només et demane que no tanques mai la finestra.

Sonia Querol
Empleada de banca

—¡Ven! ¡Acércate a mí! Donde yo estoy ha llegado el buen tiempo. Tú te has quedado en la zona fría de la vida. Venga, ¡ven!

—No. Ya no tengo ganas de continuar. Ahora me toca estar aquí. Tranquilo. Llevo batallando muchos años y estoy mejor con la quietud y la serenidad que me aporta el saber que ya lo tengo todo hecho. Tú continúa si quieres, pero sabes que no tardarás en llegar aquí.

—Yo no sé si tardaré mucho o poco en llegar a donde estás tú. Ni tan siquiera sé si alguna vez querré llegar ahí. Venga, dame la mano. Aquí somos mucha gente. Cada vez somos más las personas que pensamos que nuestro tiempo no ha pasado. Que nuestro tiempo siempre es ahora y que nunca nos quedaremos estáticos viendo cómo pasan las cosas sin nosotros.

—Te veo tan ilusionada con este mundo, para mí incomprensible y vertiginoso. Cambiando a cada paso, creando día a día un futuro tan incierto. No sé si me da miedo o estoy perezoso, pero levantarme para salir ahí fuera donde estás tú no es lo que yo quiero ahora mismo.

—¡Mira! Yo estaré aquí fuera haciendo camino. Haciendo vida. A cada paso nuevo te pediré que salgas conmigo. Mientras tanto, solo te pido que no cierres nunca la ventana.

Sonia Querol
Empleada de banca





José Luis Verdes (Madrid 1933 - Madrid 2001)

Composición 14 (1972)

Acrílic sobre llenç

135 x 125 cm

MACVAC



José Simón Hernández (Castelló 1869 - ?)

Retrato de Josefa Simón Vicent (ca 1915)

Oli sobre llenç

105 x 73 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

Les dues obres, posades en relació, em porten a una reflexió immediata al voltant la monarquia en tant que institució, als seus privilegis i el seu exercici d'un poder, impregnat per regla general d'un alt grau de violència, **mentida** i dominació, i **que avui en dia** es manté sostinguda i sobreprotegida en base justificacions anacròniques i de vegades tan paradoxals com considerar-la garant de la democràcia.

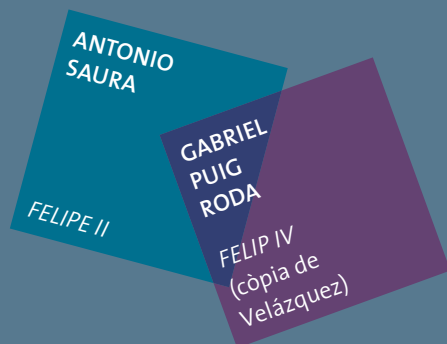
Evoquen doncs dues mirades contraposades de la monarquia. D'una banda, la mirada autoreferencial i prepotent del retrat fet per encàrrec i una segona més contemporània i popular.

Així, per la seua part, el retrat de Felip IV, còpia d'un retrat de Velázquez fet per encàrrec del **mateix** monarca, ens mostra la visió que la monarquia volia i vol transmetre al poble, als seus súbdits, de si mateixa, amb un aire de grandesa i superioritat. Al contrari, en la visió que es pot llegir en el quadre de Saura el monarca apareix com un monstre, com quelcom lleig, grotesc i quasi irreal.

La primera mostra l'orgull de pertànyer a una classe especial, tocada per deu, a dos pams del terra i a gran distància de les persones comuns, protegida per una imatge falsejada que amaga tota la violència i injustícia que la sosté. La segona, **per la seua banda**, contraposa una visió monstruosa, reveladora de fosques històries i poc estètiques dinàmiques que la monarquia ha mostrat i mostra davant d'una mirada contemporània i plebea.

Elena

Professora de Secundària



Las dos obras, puestas en relación, me llevan a una reflexión inmediata alrededor de la monarquía como institución, de sus privilegios y su ejercicio de un poder impregnado, por regla general, de un alto grado de violencia, mentira y dominación, y que a día de hoy se mantiene sostenida y sobreprotegida en base a justificaciones anacrónicas y a veces tan paradójicas como considerarla garante de la democracia.

Evocan pues dos miradas contrapuestas de la monarquía. Por una parte, la mirada autorreferencial y prepotente del retrato hecho por encargo y una segunda más contemporánea y popular.

Así, por su parte, el retrato de Felipe IV, copia de un retrato de Velázquez hecho por encargo del propio monarca, nos muestra la visión que la monarquía quería y quiere transmitir al pueblo, a sus súbditos, de sí misma, con un aire de grandeza y superioridad. Por el contrario, en la visión que se puede leer en el cuadro de Saura, el monarca aparece como un monstruo, como algo feo, grotesco y casi irreal.

La primera muestra el orgullo de pertenecer a una clase especial, tocada por Dios, a dos palmos del suelo y a gran distancia de las personas comunes, protegida por una imagen falseada que esconde toda la violencia e injusticia que la sostiene. La segunda, por su parte, contrapone una visión monstruosa, reveladora de oscuras historias y poco estéticas dinámicas que la monarquía ha mostrado y muestra ante una mirada contemporánea y plebeya.

Elena
Profesora de Secundaria



Antonio Saura Atarés (Huesca 1930 - Cuenca 1998)

Felipe II (1978)

Oli sobre taula

50 x 38 cm

MACVAC



Gabriel Puig Roda (Tirig, Castelló 1865 - Vinaròs, Castelló 1919)

Felip IV (còpia de Velázquez) (ca 1886)

Oli sobre llenç

54 x 40 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

Crida l'atenció, tan fosc i tan brillant. Les seues formes dures però arrodonides, sembla que la llum rellisca per la superfície, des de dalt fins a baix, com volent fer-li cosquerelles. Em ve de gust posar-li un dit damunt, no sé si notaré fred o calor; les dues sensacions em semblen possibles.

Estic fascinada pel dinamisme d'aquesta figura. Immobilitzat en l'actitud de llançar, o més aviat llançant en una actitud immobilitzada.... El seu gest convida a seguir amb els ulls la seua mirada, a calcular la trajectòria de l'arma invisible. Seguisc contemplant-lo una estona més. Continua ací, dret, en perfecta harmonia, el balanceig dels braços, tot equilibri, concentració, força i moviment.

Mina Pérez Rovira
Enginyera agrícola i professora de taitxí



Llama la atención, tan oscuro y tan brillante. Sus formas duras pero redondeadas, parece que la luz resbala por la superficie, desde arriba hasta abajo, como queriendo hacerle cosquillas. Me apetece ponerle un dedo encima, no se si voy a notar frío o calor; ambas sensaciones me parecen posibles.

Estoy fascinada por el dinamismo de esta figura. Inmovilizado en la actitud de lanzar, o más bien lanzando en una actitud inmovilizada.... Su gesto invita a seguir con los ojos su mirada, a calcular la trayectoria del arma invisible. Sigo contemplándolo un rato más. Continúa ahí, erguido, en perfecta armonía, el balanceo de los brazos, todo equilibrio, concentración, fuerza y movimiento.

Mina Pérez Rovira
Ingeniera agrícola y profesora de Tai Chi



Xavier Medina Campeny (Barcelona 1943)

Torso (1972)

Poliëster

85 x 44 x 35 cm

MACVAC



Anònim

Poseidó (Segle XIX)

Bronze

58 x 68 x 8 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

«Rastrojo quemado» és un paisatge pla, sense elevacions, només el paisatge i tu que el mires, sense cap mena de distracció més. Tan sols hi ha a la dreta de l'obra encara alguna cosa plantada que podria ser blat i el reste és rastoll cremat, les línies negres del cremat i la cendra no ofereixen cap dubte. Hi ha hagut un fet. L'han cremat per aconseguir un millor adob per al cultiu, un nou cicle de la terra. És la roda del món que no es pot interrompre. Les estacions se succeeixen sense que res ni ningú pugui aturar el temps. El cicle de la vida, morir per a renàixer, des que el món és món fins a l'últim dia.

El cel a la part de dalt de l'obra com a únic espectador, impassible als canvis, un traç morat, únic, lineal, inclús monòton.

El paisatge de Rigalt és exactament el contrari. Hi ha ondulacions al terreny, al fons una muntanya, al fons però a la dreta una planícia i arbres de diferents varietats.

Un altre element és un corriment de terra al peu de l'arbre gran que fa de protagonista dins del quadre i que li deixa a l'aire les arrels.

Treuen el cap per observar la situació dos homes que pareix que avaluen la situació i una dona amb un xiquet que també s'aparen per observar el fet.

Ací pareix que el temps estiga aturat. El corriment s'ha produït ara, s'ha de fer balanç de la situació, ara.

La pintura pareix un decorat de teatre, el que no fa sinó reforçar la idea de provisionalitat, de poder canviar la història. El pensament dels homes serà probablement diferent l'u de l'altre, el de la dona i el xiquet, si cap, més diferent encara.

Dona la sensació que en la vida tot és fortuït. Ningú ahir possiblement esperava aquest accident. El cel és voluble. Els núvols van i venen.

És com si l'obra de Vaquero volguera dir-li a la de Rigalt que el món és com és i seguirà sent així, invariable com la roda del temps, que les regles són les regles i Rigalt li contestara que no hi ha en el món res més que el fet excepcional.

Isabel Ribés
Comerciant



Rastrojo quemado es un paisaje plano, sin elevaciones, solo el paisaje y tú que lo miras, sin ningún tipo de distracción más. Tan solo hay a la derecha de la obra algo plantado que podría ser trigo y el resto es rastrojo quemado. Las líneas negras de lo quemado y la ceniza no ofrecen ninguna duda. Ha habido un motivo. Lo han quemado para conseguir un mejor adobo para el cultivo, un nuevo ciclo de la tierra. Es la rueda del mundo que no se puede interrumpir. Las estaciones se suceden sin que nada ni nadie pueda parar el tiempo. El ciclo de la vida, morir para renacer, desde que el mundo es mundo hasta el último día.

El cielo en la parte de arriba de la obra como único espectador, impasible a los cambios, un trazo morado, único, lineal, incluso monótono.

El paisaje de Rigalt es exactamente lo contrario. Hay ondulaciones en el terreno, al fondo una montaña, al fondo, pero a la derecha, una llanura y árboles de diferentes variedades.

Otro elemento es un corrimiento de tierra al pie del árbol grande que hace de protagonista dentro del cuadro y que deja al descubierto las raíces.

Dos hombres se asoman para observar la situación, dos hombres que parece que evalúan la situación y una mujer con un niño que también se disponen a observar el hecho.

Aquí parece que el tiempo esté parado. El corrimiento se ha producido ahora, se debe hacer balance de la situación ahora.

La pintura parece un decorado de teatro, lo que no hace sino reforzar la idea de provisionalidad, de poder cambiar la historia. El pensamiento de los hombres será probablemente diferente el uno del otro, el de la mujer y el niño más diferente aún si cabe.

Da la sensación de que en la vida todo es fortuito. Posiblemente nadie esperaba este accidente ayer. El cielo es voluble. Las nubes van y vienen.

Es como si la obra de Vaquero quisiera decirle a la de Rigalt que el mundo es como es y seguirá siendo así, invariable como la rueda del tiempo, que las reglas son las reglas, y Rigalt le contestara que no hay en el mundo nada más que el hecho excepcional.

Isabel Ribés
Comerciante



Joaquín Vaquero Palacios (Oviedo 1900 - Madrid 1998)

Rastrojo quemado (1970)

Acrílico sobre lienzo

95 x 128 cm

MACVAC



Luis Rigalt Farriols (Barcelona 1814 - 1894)

Paisatge (1865)

Oli sobre llenç

54 x 77 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

Només en un colp d'ull que hi donem podem observar el temps real o cronològic que existeix entre una obra i l'altra. Podríem dir que pertanyen a dos mons totalment diferents.

L'una, un quadre a l'oli amb una cuidada i minuciosa elaboració que ens transporta en el temps, com si davant un retrat tal qual estiguéssim.

L'altra, un collage sobre taula, realitzat segurament amb restes de materials reaprofitats, on l'autor ens convida a forçar la nostra imaginació al contemplar-la.

Tot i això hi trobem que les dues tenen un nexa comú, una portalada davant la qual es desenvolupa l'acció de l'obra.

Així veiem en el quadre una escena que transcorre davant una ciutat **emmurallada** amb port de mar, on els vaixells plens de mercaderies seran descarregats i, **aquestes**, transportades per la carreta i la gent, dintre de la ciutat traspasant la portalada, mig oberta potser pel control existent abans d'accedir al seu interior.

D'altra banda en el collage també hi ha una portada igualment mig oberta on un nombre gran de formes (persones, fantasmes, animes en pena, allò que la imaginació de cadascú que mire l'obra pugui imaginar), lluiten per traspasar-la.

Podem concloure que tant una com l'altra a la seua manera, amb l'estil propi de cadascuna ens volen dir que l'ésser humà segueix buscant protecció.

T. Climent
T.C.A.E. (Aux. Infermeria)



Solo con echar un vistazo podemos observar el tiempo real o cronológico que existe entre una obra y la otra. Podríamos decir que pertenecen a dos mundos totalmente diferentes.

Una, un cuadro al óleo con una cuidada y minuciosa elaboración que nos transporta en el tiempo, como si estuviésemos delante de un retrato.

La otra un collage sobre tabla, realizado seguramente con restos de materiales reaprovechados, donde el autor nos invita a forzar nuestra imaginación al contemplarla.

Pese a ello encontramos que las dos tienen un nexo común, una portalada delante de la cual se desarrolla la acción de la obra.

Así, vemos en el cuadro una escena que transcurre delante de una ciudad amurallada con puerto de mar, donde los barcos serán descargados y las mercancías serán transportadas por la carreta y la gente dentro de la ciudad traspasando la portalada, medio abierta quizá por el control existente antes de acceder a su interior.

Por otro lado, en el collage también hay una portada igualmente medio abierta donde un número grande de formas (personas, fantasmas, almas en pena, lo que la imaginación de cada persona que mire la obra pueda imaginar) luchan por traspasarla.

Podemos concluir que tanto una como la otra, a su modo, con el estilo propio de cada una, nos quieren decir que el ser humano sigue buscando protección.

T. Climent
T. C. A. E. (Aux. Enfermería)



Miquel Zapata Telletxea (Cuenca 1940 - Madrid 2014)

Procesión en Cuenca (1973)

Collage sobre taula

163 x 154 cm

MACVAC



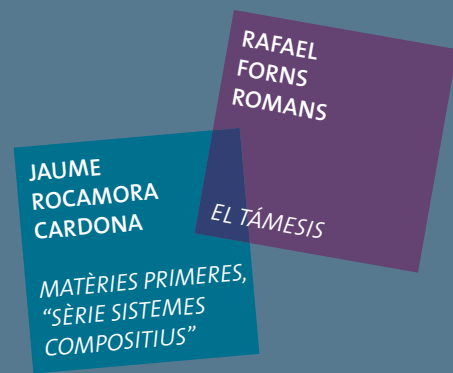
Eugenio Lucas Velázquez (Alcalá de Henares 1817 - Madrid 1870)

Port oriental amb carreta (ca 1851)

Oli sobre llenç

54 x 41 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló



Quan em van parlar del projecte de la comparativa de dues obres, vaig suposar que se'm presentarien dos quadres amb certa similitud per a jo analitzar-ne les diferències.

En veure'ls em vaig quedar desconcertada, perquè és cert que em demanen una anàlisi de les diferències, però... és que no s'assemblen en res!!!

Després d'un temps i d'observar-los vaig comprendre que podien ser dos paisatges! Dues formes de veure el món i d'expressar aquella visió subjectiva.

Dos paisatges:

El primer, de Jaume Rocamora (1984), un paisatge erm basat en l'ordre i l'equilibri. Utilitzant diferents cartons, transforma, modifica, juga amb l'espai, superposa plans, i tot a través de la geometria.

Geomètric i lineal; mantenint el color natural del cartó, compon les línies, els plans i els nivells, i dóna a l'obra certa serenitat i equilibri amb un suggeridor ordre sistemàtic.

L'harmonia de l'ordre, transmetent calma, assossec, placidesa.

El segon quadre, de Rafael Forn (1920), és un paisatge industrial del Tàmesi. Em recorda a l'impressionisme, però amb unes pinzellades una mica més llargues i no tan ràpides.

Zona industrial, però, no per això, mancada de romanticisme. Es tracta d'un panorama ple d'activitat, palpitant, viu però llunyà. L'espectador està en l'altre marge del riu, a molta distància d'aquella zona industrial, lluny del bullici. És una mirada serena, malenconiosa, com en un somni. La distància li confereix un estat de pau i tranquil·litat. Sembla un dia pesat i, no obstant això, la poca llum que hi ha dóna al paisatge un optimisme i una alegria inusual. Aconsegueix una atmosfera misteriosa i encantadora.

A diferència del paisatge de Rocamora, representant d'un ordre estricte, el de Forn representa la inestabilitat, però no entesa com a desassossec, sotsobra o malestar, sinó tot el contrari. Inestabilitat sinònima de canvi, moviment cap avant. Adaptació.

Marian Campos
Logopeda i pedagoga

Cuando me hablaron del proyecto de la comparativa de dos obras, supuse que se me presentarían dos cuadros con cierta similitud para yo analizar las diferencias.

Al verlos me quedé desconcertada porque es cierto que me piden un análisis de las diferencias pero... ¡¡¡es que no se parecen en nada!!!.

Después de un tiempo y de observarlos comprendí que podían ser dos paisajes!. Dos formas de ver el mundo y de expresar esa visión subjetiva.

Dos paisajes:

El primero de Jaume Rocamora (1984), un paisaje yermo basado en el orden y el equilibrio. Utilizando diferentes cartones transforma, modifica, juega con el espacio, superpone planos, y todo a través de la geometría

Geométrico y lineal; manteniendo el color natural del cartón compone las líneas, los planos y los niveles dándole a la obra cierta serenidad y equilibrio con un sugerente orden sistemático.

La armonía del orden, transmitiendo calma, sosiego, placidez.

El segundo cuadro de Rafael Forns (1920) es un paisaje industrial del Támesis Me recuerda al impresionismo, pero con unas pinceladas algo más largas y no tan rápidas.

Zona industrial pero, no por eso, carente de romanticismo. Se trata de un panorama lleno de actividad, palpitante, vivo pero lejano. El espectador está en el otro margen del río, a mucha distancia de esa zona industrial, lejos del bullicio. Es una mirada serena, melancólica, como en un sueño. La distancia le confiere un estado de paz y tranquilidad. Parece un día pesado y sin embargo la poca luz que hay le da al paisaje un optimismo y una alegría inusual. Consigue una atmósfera misteriosa y encantadora.

A diferencia del paisaje de Rocamora representante de un orden estricto el de Forns representa la inestabilidad, pero no entendido como desasosiego, zozobra o malestar, sino todo lo contrario. Inestabilidad sinónimo, de cambio, movimiento hacia delante. Adaptación.

Marian Campos
Logopeda y Pedagoga



Jaume Rocamora Cardona (Tortosa, Tarragona 1946)
Matèries primeres, "sèrie Sistemes Compositius" (1984)
Cartró encolat sobre fusta-tàblex
90 x 150 cm
MACVAC



Rafael Forns Romà (Les Coves de Vinromà, Castelló 1868 - Madrid 1939)

El Tàmesis (1920)

Oli sobre llenç

75 x 100 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

INQUIETUD I VERTIGEN

Inquietud i vertigen. Aquestes són les paraules en què em fan pensar aquestes obres. Certament, **una obra i l'altra** em torben perquè em porten a contradiccions que no em sé resoldre.

Mire «Un encierro (Castilla)». La celeritat de les bèsties en la cursa fuetejades i conduïdes cap al tancament, cap a la presó antesala de la festa, de la lídia. Un esclat de violència previ al combat; el trencament de la quietud, de la serenitat. Vet aquí el vertigen d'*El encierro*: velocitat i desassossec pel que vindrà. Contraposició entre rapidesa i reclusió, entre l'alegria i el triomf i la llàgrima i la tràgèdia del combat final en què, malgrat tot, el brau sempre eixirà perdent sota els colors de l'angoixa. D'aquí la inquietud que em produeix el bou d'Heras. Desfici davant del tòs banyut que em mira amenaçant (amenaçat) i el cos del brau en lluita, força bruta, coratge. El bou, símbol del sacrifici, el brau «nascut per al dol» de Miguel Hernández; més temut com més desafiant, més desafiant com més juga amb la mort. Brau mort ofrenat a glòria de l'heroi. Periple de mascle a mascle, de noblesa a casta. Joc subtil entre la defensa i la temeritat, entre la naturalesa i la por, malgrat que algú juga amb avantatge i una majoria, des del cinc, pensa que «más cornàs da el hambre». I arribem des de la sang a l'or, que d'alguna manera pren el color de la merda, perquè aquell que patia fam va morir d'una cornada al ventre.

Irremeiablement pense en les heroïnes i herois anònims que han caigut, amb la panxa i la butxaca buida, i que han deixat l'esperança en el camí marcats pel dolor, crescuts en el castic, burlats, com aquell bou (com les vaques) del poeta.

Josep-Joan Miralles Torlà.
Mestre de Formació de Persones Adultes

INQUIETUD Y VÉRTIGO

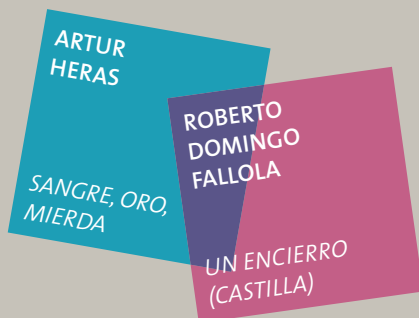
Inquietud y vértigo. Estas son las palabras en las que me hacen pensar estas obras. Ciertamente, una y otra obra me turban porque me llevan a contradicciones que no sé resolver.

Miro *Un encierro (Castilla)*. La celeridad de las bestias a la carrera azotadas y conducidas hacia el encierro, hacia la prisión antesala de la fiesta, de la lidia. Un estallido de violencia previo al combate; la ruptura de la quietud, de la serenidad. He aquí el vértigo del encierro: velocidad y desasosiego por lo que vendrá. Contraposición entre rapidez y reclusión, entre la alegría y el triunfo y la lágrima y la tragedia del combate final en el que, a pesar de todo, el bravo siempre saldrá perdiendo bajo los colores de la angustia. De aquí la inquietud que me produce el toro de Heras. Desazón delante de la cabeza cornuda que me mira amenazante (amenazada) y el cuerpo del bravo en lucha, fuerza bruta, coraje. El toro, símbolo del sacrificio, el bravo «nacido para el duelo» de Miguel Hernández; más temido cuanto más desafiante, más desafiante cuanto más juega con la muerte. Bravo muerto ofrendado a mayor gloria del héroe. Periplo de macho a macho, de nobleza a casta. Juego sutil entre la defensa y la temeridad, entre la naturaleza y el miedo, a pesar de que alguien juega con ventaja y una mayoría, desde la grada, piensa que «más cornás da el hambre». Y llegamos desde la sangre al oro, que de alguna manera toma el color de la mierda, porque aquel que sufría hambre murió de una cornada en el vientre.

Irremediablemente pienso en las heroínas y héroes anónimos que han caído, con la tripa y el bolsillo vacíos, y que han dejado la esperanza en el camino marcados por el dolor, crecidos en el castigo, burlados, como aquel toro (como las vacas) del poeta.

Josep-Joan Miralles Torlà

Maestro de Formación de Personas Adultas





Artur Heras (Xàtiva, València 1945)

Sangre, oro, mierda (2005)

Oli sobre llenç

150 x 120 cm

MACVAC



Roberto Domingo Fallola (París 1883 - Madrid 1956)

Un encierro (Castilla) (ca 1933)

Oli sobre llenç

117 x 206 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

En un primer cop de vista, la verticalitat és la principal característica que identifica ambdues obres. Estèticament també tenen un gran paregut, ja que les dues són de traç senzill i auster.

Les dues són també volums cilíndrics, i podrien ser representacions d'elements naturals: troncs d'arbres, fulles.

La diferència més evident entre les dues és que la peça de Carmen Sánchez té una funció merament estètica, mentre que la columna del Parador Real, té dues funcions: per una part arquitectònica i per una altra també decorativa.

La columna del parador és un element arquitectònic que formaria part d'un conjunt més gran, per la seua dimensió podria pertanyent a un claustre.

Estèticament les columnes representarien troncs d'arbres mentre que la decoració del capitell semblen fulles de palmera (potser una representació del paradís)

Ara bé, les columnes són elements que estan encastades tant per la part de baix com per la de dalt, impedingint el creixement.

La figura «Natura», està feta de ceràmica, que barreja terra (argila), aigua i foc, elements bàsics en la naturalesa. Aquesta columna podria ser la representació estilitzada d'una planta, concretament l'anomenada «cua de cavall».

Constructivament és molt similar a les columnes, però hi ha una gran diferència entre ambdues, res s'interposa en ella. La terra i l'aigua li donaran l'aliment que la farà créixer buscant la llum.

Finalment, mentre la pedra amb què està feta la columna del Parador és dura, resistent i ha aguantat el pas dels anys (en certa forma ve a representar el poder real que vol perpetuar-se), la ceràmica amb què està feta la peça «Natura» encara que dura i resistent a la vegada és fràgil com la vida efimera i temporal que tenen les plantes.

Núria Gómez Vives



En un primer vistazo, la verticalidad es la principal característica que identifica ambas obras. Estéticamente también tienen un gran parecido, ya que las dos son de trazo sencillo y austero.

Las dos son también volúmenes cilíndricos, y podrían ser representaciones de elementos naturales: troncos de árboles, hojas.

La diferencia más evidente entre las dos es que la pieza de Carmen Sánchez tiene una función meramente estética, mientras que la columna del Paradero Real tiene dos funciones: por una parte arquitectónica y por otra también decorativa.

La columna del paradero es un elemento arquitectónico que formaría parte de un conjunto más grande. Por su dimensión podría pertenecer a un claustro.

Estéticamente, las columnas representarían troncos de árboles mientras que la decoración del capitel recuerda a hojas de palmera (quizá una representación del paraíso).

Ahora bien, las columnas son elementos que están engastados tanto por la parte de abajo como por la de arriba, impidiendo el crecimiento.

La figura *Natura* está hecha de cerámica, que mezcla tierra (arcilla), agua y fuego, elementos básicos en la naturaleza. Esta columna podría ser la representación estilizada de una planta, concretamente la renombrada «cola de caballo».

Constructivamente es muy similar a las columnas, pero hay una gran diferencia entre ambas, nada se interpone en ella. La tierra y el agua le darán el alimento que la hará crecer buscando la luz.

Finalmente, mientras la piedra con que está hecha la columna del Paradero es dura, resistente y ha aguantado el paso de los años (en cierta forma viene a representar el poder real que quiere perpetuarse), la cerámica con que está hecha la pieza *Naturaleza*, aunque dura y resistente, a la vez es frágil como la vida efímera y temporal que tienen las plantas.



Carmen Sánchez Oroquieta (San Sebastián 1945)

Natura (1999)

Ceràmica

170 x 15 cm

MACVAC



Columna del Parador Reial de Castelló (Finals segle XIV)

Pedra calcària llaurada

Base (16 x 27 x 28 cm) Fust (72 x 16'5 x 16'5 cm) Capitell (30'5 x 28 x 28 cm)

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

Clàudia de Vilafamés usa per a fer la composició tres elements: pomes, una tatxa i un cordell. S'observa a la part superior, el cordell subjectat per mitjà d'una llaçada a un punt fixe (tatxa), aquell suporta a l'extrem inferior el pes d'una poma lligada. El pes de la fruita fa que el cordell iniciï un lleuger moviment cap a la dreta. A la part de baix es veuen set pomes en forma de torre: cinc baix i dues dalt, per damunt d'aquestes una vuitena que gravita en l'aire, acostant-se en direcció al grup, per completar la figura.

D'altra banda, l'autor de «Bodegó d'all, pimentons i cebes», utilitza per fer la composició els productes vegetals propis de l'horta. Observem hortalisses col·locades damunt d'una prestatgeria de fusta: huit alls, dues cebes i tres pebreres verdes.

A colp d'ull, observem similituds evidents en les dues pintures: en la representació **realista** dels motius dibuixats: les pomes perfectes, el cordell desfilant-se pels extrems i les diminutes arrels de cebes i alls semblen còpies de la realitat i, en l'ús de la **llum natural**: ambdues juguen magistralment amb el contrast d'un fons fosc i les possibilitats cromàtiques dels elements vegetals.

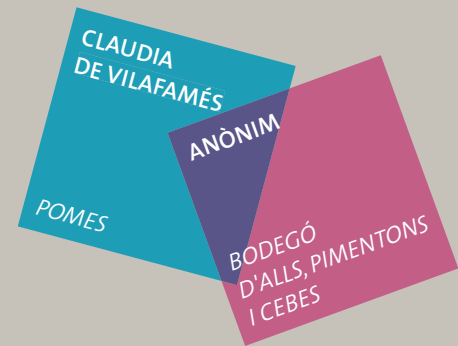
Però, tot i això, també trobem elements diferenciadors. El llenç del segle XVIII és una natura morta, representa objectes inanimats de la vida quotidiana en un espai determinat. Observant-lo no passa res, no té vida. Antagònicament, l'obra contemporània, desperta els nostres sentits i ens transporta a una representació vitalista, simbòlica i subjectiva de la realitat, transformant-la segons la mirada de la receptora:

- El cordell i la poma són un pèndol (base científica del metrònom), les set pomes agrupades són les set notes musicals i la que gravita en l'aire és la que falta per a completar l'octava.

- El cordell és la presó, les pomes lluiten i criden llibertat.

La pintura de Clàudia, malgrat el seu **realisme**, desperta la creativitat de les espectadores i s'allunya de les clàssiques natures mortes.

Nati Castellet Mas
Mestra d'escola



Clàudia de Vilafamés usa para hacer la composición tres elementos: manzanas, un clavo y un cordel. Se observa, en la parte superior, el cordel sujetado mediante una lazada a un punto fijo (clavo), este soporta en el extremo inferior el peso de una manzana atada. El peso de la fruta hace que el cordel inicie un ligero movimiento hacia la derecha. En la parte de abajo se ven siete manzanas en forma de torre: cinco abajo y dos arriba. Por encima de estas, una octava que gravita en el aire, acercándose en dirección al grupo para completar la figura.

Por otro lado, el autor de *Bodegón de ajos, pimientos y cebollas* utiliza los productos vegetales propios de la huerta para hacer la composición. Observamos hortalizas colocadas encima de una estantería de madera: ocho ajos, dos cebollas y tres pimientos verdes.

De un vistazo, observamos similitudes evidentes en las dos pinturas. En la representación **realista** de los motivos dibujados: las manzanas perfectas, el cordel deshilachándose por los extremos y las diminutas raíces de cebollas y ajos que parecen copias de la realidad, y en el uso de la **luz natural**: ambas juegan magistralmente con el contraste de un fondo oscuro y las posibilidades cromáticas de los elementos vegetales.

Sin embargo, pese a ello, también encontramos elementos diferenciadores. El lienzo del siglo XVIII es una naturaleza muerta, representa objetos inanimados de la vida cotidiana en un espacio determinado. Observándolo no pasa nada, no tiene vida. Antagónicamente, la obra contemporánea despierta nuestros sentidos y nos transporta a una representación vitalista, simbólica y subjetiva de la realidad, transformándola según la mirada de la receptora:

–El cordel y la manzana son un péndulo (base científica del metrónomo), las siete manzanas agrupadas son las siete notas musicales, y la que gravita en el aire es la que falta para completar la octava.

–El cordel es la prisión. Las manzanas luchan y gritan libertad.

La pintura de Claudia, a pesar de su **realismo**, despierta la creatividad de las espectadoras y se aleja de las clásicas naturalezas muertas.

Nati Castellet Mas
Maestra de escuela



Claudia de Vilafamés (Vilafamés, Castelló 1967)

Pomes (2017)

Oli sobre fusta

120 x 40 cm

MACVAC



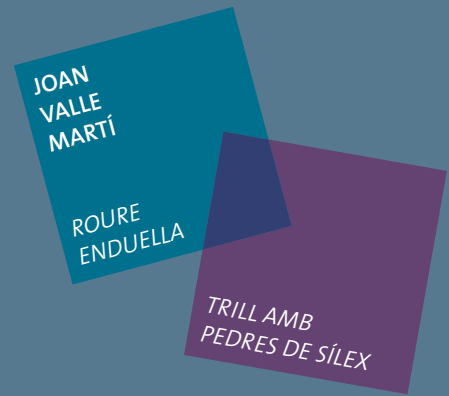
Anònim

Bodegó d'alls, pimentons i cebes (Segle XIX)

Oli sobre llenç

41 x 55 cm

Museu de BBA. Propietat Diputació Provincial de Castelló



Totes dues som de la mateixa raça? No creus? Diu el trill.

Sí, fusta, però tu ets mestissa. Jo sóc de fusta més preuada, el roure sempre ha sigut més estimat que el pi, li contesta.

Unes mans ens han fet a totes dues encara que l'origen siga ben distint, no creus? Insisteix el trill.

No perquè a mi m'ha fet un artista i a tu ni se sap contesta orgullosa.

Reflexiona, despulla't, deixa els teus prejudicis i escolta'm.

Tu i Jo hem nascut i ens han mort per aprofitar-se'n de nosaltres. La nostra raça d'on som no importa, tu ets ara un jou vell i tanca desdentada reaprofitada per ser admirada i jo un trill amb garlandes de pedra tallada i ferro. Barreja, mestissatge d'elements d'origen divers.

Caldria deixar de banda les nostres rancúnies, no creus?

Si els bous no haguessen portat el jou, no s'hagués obert el solc i s'hagués sembrat ni segat ni les garbes s'hagueren batut i trillat.

No som diferents, som dues vessants, dos afluents del mateix riu som...

Deixe'm que ens admiren, despullades Com Som, i reivindicuem el nostre espai. Aprofitem aquesta nova oportunitat. Que després de la nostra vida per la qual fórem creades encara hi ha una més descansada i confortable que no imaginàvem.

Acompanya'm i en l'últim acte ensenyem que en este món uniformador i excloent la diversitat també té cabuda.

S. Esteve
Agent Mediambiental

Ambas somos de la misma raza, ¿no crees? Dice el trillo.

Sí, madera, pero tú eres mestiza. Yo soy de madera más preciada, el roble siempre ha sido más estimado que el pino, le contesta.

Unas manos nos han hecho a ambas aunque el origen sea muy distinto, ¿no crees? Insiste el trillo.

No, porque a mí me ha hecho un artista y a ti ni se sabe, contesta orgullosa.

Reflexiona, desnúdate, deja tus prejuicios y escúchame.

Tú y Yo hemos nacido y nos han matado para aprovecharse de nosotros. Nuestra raza, de dónde somos, no importa. Tú eres ahora un yugo viejo y reja desdentada reaprovechada para ser admirada y yo un trillo con guirnalda de piedra tallada y hierro. Mezcla, mestizaje de elementos de origen diverso.

Habría que dejar de lado nuestros rencores, ¿no crees?

Si los toros no hubiesen llevado el yugo, no se hubiese abierto el surco ni se hubiese sembrado ni segado, ni las gavillas se hubieran batido ni trillado.

No somos diferentes, somos dos vertientes, dos afluentes del mismo río somos...

Dejemos que nos admiren, desnudas como somos, y reivindicemos nuestro espacio. Aprovechemos esta nueva oportunidad. Que después de nuestra vida por la que fuimos creadas aún hay una más descansada y confortable que no imaginábamos.

Acompáñame y en el último acto enseñemos que en este mundo uniformador y excluyente la diversidad también tiene cabida.

S. Esteve
Agente medioambiental



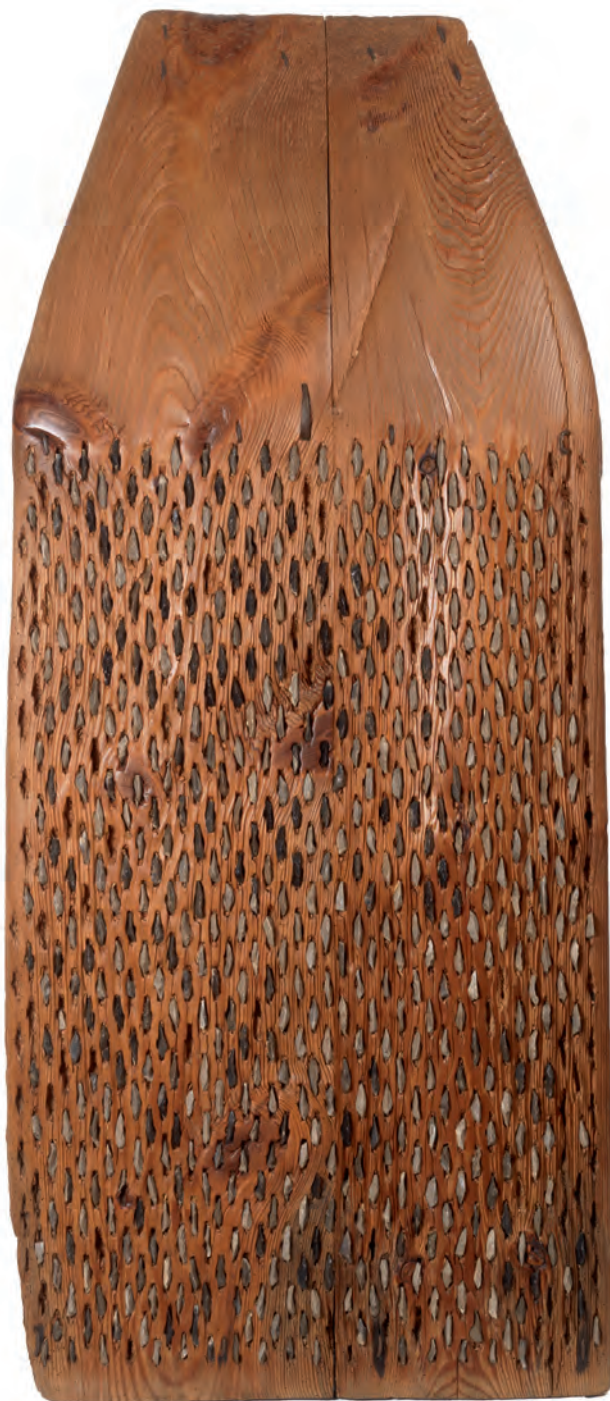
Joan Valle Martí (Sorita, Castelló 1956)

Roure enduella (1986)

Talla en fusta

160 x 85 x 70 cm

MACVAC



Trill amb pedres de sílex (Darreries segle XIX, principis segle XX)

Fusta i sílex

164 x 78 x 8 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

LES PORTES DE LA VIDA

Com a ciutadans de l'època digital i tecnològica sovint ens sentim aclaparats per tota la voràgine d'informació i immediatesa en què ens ha tocat viure, i no ens resta temps per descobrir, pensar en aquells petits elements que formen ja part de la nostra quotidianitat. Per què les persones ens hem creat la necessitat de viure rodejats de portes?

Portes personals, que amaguen les febleses i debilitats de l'ànima; portes de fronteres, vergonyes de la injustícia d'aquest món; portes de presons, barrots freds d'un pou on amagar les misèries de la societat; portes de les cases, intents de protegir les falses necessitats que no podem deixar d'acumular; portes públiques, traves burocràtiques que ens deshumanitzen...

A mi em van fer de fusta, material viu, porta noble, robusta, geomètrica. Em forjaren per ser la cara visible però impenetrable d'un món noble, aïllat a l'interior d'un palau, desubicat en un poblet i en una època de tantes misèries col·lectives compartides per tots aquells que hi tenien el pas barrat.

A mi m'han fet de ceràmica, matèria inerta, impròpia d'una porta. Sóc un artifici artístic, un instant de reflexió, un intent de pensar què hi ha al darrere del que es veu. I al davant? I dins? I fora?

Preguntes de difícil resposta. Potser l'única realment important, necessària, siga descobrir quines són les claus de cadascuna de les portes que ens construïm al llarg de la nostra curta existència.

Mercé Amer Collado
Professora de valencià

LAS PUERTAS DE LA VIDA

Como ciudadanos de la época digital y tecnológica, a menudo nos sentimos agobiados por toda la vorágine de información e inmediatez en la que nos ha tocado vivir y no nos queda tiempo para descubrir, pensar en aquellos pequeños elementos que forman ya parte de nuestra cotidianidad. ¿Por qué las personas nos hemos creado la necesidad de vivir rodeados de puertas?

Puertas personales, que esconden las debilidades y flaquezas del alma; puertas de fronteras, vergüenzas de la injusticia de este mundo; puertas de prisiones, barrotes fríos de un pozo donde esconder las miserias de la sociedad; puertas de las casas, intentos de proteger las falsas necesidades que no podemos dejar de acumular; puertas públicas, trabas burocráticas que nos deshumanizan...

A mí me hicieron de madera, material vivo, puerta noble, robusta, geométrica. Me forjaron para ser la cara visible pero impenetrable de un mundo noble, aislado en el interior de un palacio, desubicado en un pueblecito y en una época de tantas miserias colectivas compartidas por todos aquellos que tenían el paso cerrado.

A mí me han hecho de cerámica, materia inerte, impropia de una puerta. Soy un artificio artístico, un instante de reflexión, un intento de pensar qué hay detrás de lo que se ve. ¿Y delante? ¿Y dentro? ¿Y fuera?

Preguntas de difícil respuesta. Quizá la única realmente importante, necesaria, sea descubrir cuáles son las llaves de cada una de las puertas que nos construimos a lo largo de nuestra corta existencia.

Mercé Amer Collado
Profesora de valenciano





Elisenda Sala Ponsa Elisenda Sala Ponsa (Barcelona 1938)

La Porta... i al darrera què? (1980)

Ceràmica sobre taula

226 x 84 x 6 cm

MACVAC



Porta del Palau dels Osset (Segle XVII)

Talla en fusta

197 x 100 cm

Museu de BBAA. En dipòsit

M'atrauen les dues, m'agrada el blau, m'agrada el groc.

Donen llum, són vida.

El passat, el present.

La tradició, la modernitat.

Les flors a les parets, la geometria a terra.

Casa de poble, cuina antiga.

L'espai com a simetria.

El segle XVIII és present i el modern ja és antic.

Les dues em traslladen al passat.

Quan era menuda, al poble, la majoria de cases tenien taulells, al menjador, a la cuina, a la llar i sempre hi havia groc i blau.

També de menuda a l'escola fèiem dibuixos geomètrics per a veure les sensacions de perspectiva.

Les dues són records.

I les dues estan, ara, al present.

L'espai geomètric sembla una malla, es van creuant els fils i formen una cadena, res són uns dibuixos sense els altres.

Els taulells tenen fulles i quan estan juntes formen rams de flors, es necessiten unes de les altres.

Sense tenir res a veure s'assemblen molt.

Això és el que jo pense, el que sent, el que em diuen les obres, però...

Què volien expressar les persones que les varen fer?

Ens volien transmetre sensacions, sentiments, idees, ...?

Quin treballador de quina fàbrica va fer els taulells, qui els va pintar?

Podien ser un encàrrec, poden haver-hi format part d'una casa, de les vides d'una família, del quefer quotidià, de la vida.

Què pensava Soledad Sevilla quan va fer el seu quadre, quan el va pensar, en quin lloc el va pintar?

Diuen que darrere d'una obra d'art hi ha més que l'obra d'art que veiem, ens sorprendríem si arribarem a saber el que no es veu, el que potser hi és.

Això és el que jo vull veure, el que vull saber.

Veure el que no es veu i saber el que no es sap.

Carmen Palanques Castillo
Professora de Secundària

SOLEDA
SEVILLA

ESPACIO
GEOMÉTRICO

ANÒNIM

PANEL
DE TAULELLS

Me atraen las dos, me gusta el azul, me gusta el amarillo.

Dan luz, son vida.

El pasado, el presente.

La tradición, la modernidad.

Las flores en las paredes, la geometría en el suelo.

Casa de pueblo, cocina antigua.

El espacio como simetría.

El siglo XVIII es presente y lo moderno ya es antiguo.

Las dos me trasladan al pasado.

Cuando era pequeña, en el pueblo, la mayoría de casas tenían azulejos: en el comedor, en la cocina, en el hogar, y siempre había amarillo y azul.

También de pequeña, en la escuela, hacíamos dibujos geométricos para ver las sensaciones de perspectiva.

Las dos son recuerdos.

Y las dos están, ahora, en el presente.

El espacio geométrico parece una malla: se van cruzando los hilos y forman una cadena, nada son unos dibujos sin los otros.

Los azulejos tienen hojas y, cuando están juntas, forman ramos de flores, se necesitan las unas a las otras.

Sin tener nada que ver se parecen mucho.

Eso es lo que yo pienso, lo que siento, lo que me dicen las obras, pero...

¿Qué querían expresar las personas que las hicieron?

¿Nos querían transmitir sensaciones, sentimientos, ideas...?

¿Qué trabajador de qué fábrica hizo los azulejos?
¿Quién los pintó?

Podían ser un encargo. Pueden haber formado parte de una casa, de las vidas de una familia, del quehacer cotidiano, de la vida.

¿Qué pensaba Soledad Sevilla cuando hizo su cuadro? ¿Cuándo lo pensó? ¿En qué lugar lo pintó?

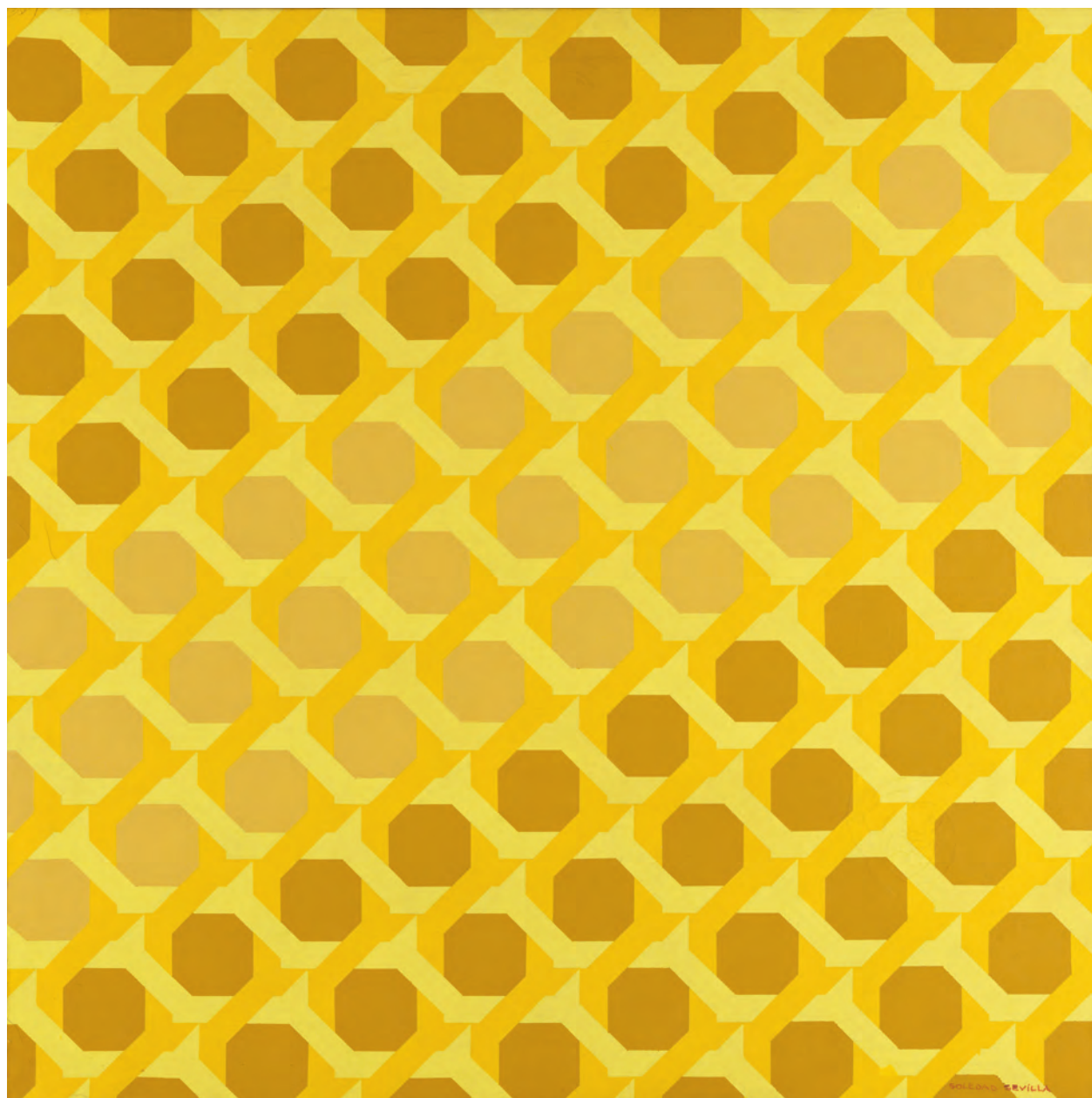
Dicen que detrás de una obra de arte hay más que la obra de arte que vemos, nos

sorprenderíamos si llegáramos a saber lo que no se ve, lo que quizá hay.

Eso es lo que yo quiero ver, lo que quiero saber.

Ver lo que no se ve y saber lo que no se sabe.

Carmen Palanques Castillo
Profesora de Secundaria



Soledad Sevilla (València 1944)

Espacio geométrico (1980)

Acrílic sobre llenç

100 x 100 cm

MACVAC



Anònim

Panell de taulells (Segle XVIII)

Fàbriques de la ciutat de València

Pintura sobre estergit i fons estannífer llis

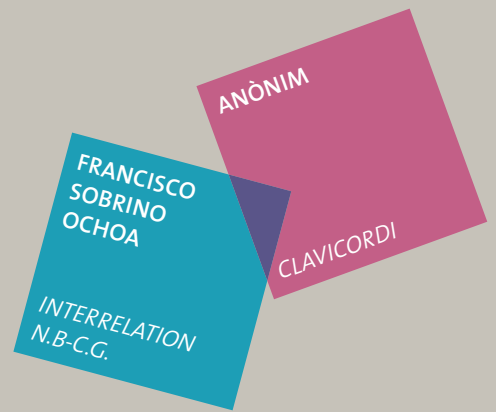
80 taulells de 12 x 12 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló

—No entenc.
—No hi ha res a entendre. Sóc la teua imatge.
Una de tantes.
—No t'assembles gens a mi!
—No eres amo de la visió que algú tinga de tu.
—Però si jo no em veig així!
—Perquè sempre et mires en un espill tradicional.
—Aquella és la meua imatge real: de fusta, marró, amb quatre potes!
—Vaja! I jo? Si no sóc la teua «imatge real»... No existisc?
—*Do!*
—Do?
—Perdona, tinc la pua d'aquella tecla oxidada. Quan dic *Do* és el contrari de no.
—«Do» és «Sí»?
—*Do.*
—Però si acabes de dir «Però SI jo no em veig així».
—Jo no he dit això: ho has sentit tu.
—Ara, a més de no existir, sent malament?
—Què hem de fer si la música és així?
—Una altra vegada! Has dit «SI»!
—No. Parlar és com la música: no sents vocals o notes aïllades, sinó el que la teua ment interpreta de tot el conjunt.
—Vinga va!...
—Escolta bé! Ara vaig a dir-ho MOOOOLT lentament.

—Val!
—Pe... rò... *DO*... jo... no... em... veig... ai... xí.
—Hòstia! Has dit «DO»!
—*Do.* Com *do* haguera dit altra cosa!
—És increïble! Ho he tornat a sentir!
—Clar! Depén de com escoltes, interpretes. *Do* fins i tot pots sentir tot allò que no ha sigut dit!
—Curiós...I, si pots entendre açò, per què no creus que sóc la imatge que algú va veure en tu?
—Això és diferent.
—No ho és.
—*Do* ho és.
—No!
—*Do!*
—Mira...
—Escolte...
—Crec que si ens oblidem de tecles i imatges estàndard, potser pugues veure'm com a un igual. Vols provar?
—Val... *Do!*... Per provar.
—Concentra't en la teua música i la meua imatge, com leviten juntes a la sala del museu.
—No ho escolte, menys ho veig.
—Shhhhhhhh! Bach toca al costat de Schönberg, mentre una menina masturba una dona de Schiele.
—*Do! Do!* Comence a sentir-ho!
—I ara... Només Sigues!
—Germà, és meravellós! Ara sí que ens veig!

Beatriz Schleich
Administrativa



—No entiendo.
—No hay nada que entender. Soy tu imagen. Una de tantas.
—¡No te pareces en nada a mí!
—No eres dueño de la visión que alguien tenga de ti.
—¡Yo no me veo así!
—Porque siempre te miras en un espejo tradicional.
—Esa es mi imagen real: de madera, marrón, ¡con cuatro patas!
—¡Vaya! ¿Y yo? Si no soy tu «imagen real»... ¿No existo?
—¡Do!
—¿Do?
—Perdona, tengo la púa de esa tecla oxidada. Cuando digo *Do* es lo contrario de no.
—¿«Do» es «Si»?
—*Do*.
—¡Pero si acabas de decir «No me veo así».
—Yo no he dicho eso: lo has oído tú.
—Ahora, encima de no existir, ¿oigo mal?
—La música es así.
—¡Otra vez! ¡Has dicho «aSí»!
—No. Hablar es como la música: no oyes vocales o notas aisladas, sino lo que tu mente interpreta de todo el conjunto.
—¡Anda ya!...
—¡Escucha bien! Ahora voy a decirlo MUUUUY lento.

—¡Vale!
—No... so... y... a... *DÓ*.
—¡Joder! ¡Has dicho «aDÓ»!
—*Do*. Como *doempre*.
—¡Es increíble! ¡Lo he vuelto a oír!
—¡Claro! Depende de cómo escuches, interpretas. Incluso puedes oír lo que ni do quiera fue dicho.
—Curioso...Y, si puedes entender eso, ¿por qué no crees que soy la imagen que alguien vio en ti?
—Eso es distinto.
—No lo es.
—*Do* lo es.
—¡No!
—¡*Do*!
—Mira...
—Escucho...
—Creo que si nos olvidamos de teclas e imágenes estándar, quizá puedas verme como a un igual ¿Quieres probar?
—Vale... ¡*Do*!... por probar.
—Concéntrate en tu música y mi imagen, cómo levitan juntas en la sala del museo.
—No lo escucho, menos lo veo.
—¡Shhhhhhhh! Bach toca junto a Schönberg, mientras una menina masturba a una mujer de Schiele.
—¡*Do*! ¡*Do*! ¡Empiezo a sentirlo!
—Y ahora... ¡Solo Sé!
—Hermano, ¡es maravilloso! ¡Ahora sí que nos veo!

Beatriz Schleich
Administrativa



Francisco Sobrino Ochoa (Guadalajara, Castilla-La Mancha 1932 - Bernay, Francia 2014)

Interrelation N.B.-C.G. (1985)

Polimetilmetacrilat blanc i negre

49 x 201 x 6 cm

MACVAC



Anònim

Clavicordi (Darrer quart S. XVIII- Primer terç S. XIX)

Fusta, metall

82 x 150 x 47 cm

Museu de BBAA. Propietat Diputació Provincial de Castelló



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



MUSEU
de Belles Arts de Castelló

