

**sum**useu de Vilafamés  
**ma**  
**y sigue**









**sum**useu de Vilafamés  
**ma**  
**y sigue**



**sum**useu de Vilafamés  
**ma**  
**y sigue**



**MUA. Museu Universitat d'Alacant**  
Exposició març-mai 2021



La Universitat d'Alacant té una llarga i compromesa trajectòria en la divulgació de la creació artística contemporània, afermada el 1999 amb la inauguració del Museu de la Universitat d'Alacant. És per això que per a nosaltres és una satisfacció acollir en aquest espai de reflexió, de generació de coneixement i de projecció de l'art més actual, la selecció realitzada per a l'ocasió pel Museu d'Art Contemporani Vicent Aguilera Cerni de Vilafamés (Castelló).

Entre les obres que hi ha atresorat en els seus més de 50 anys d'història, han estat seleccionades 29 peces, que funcionen com a ambaixadores d'excepció d'un museu que està avalat per la condició de pioner en l'exhibició d'art contemporani a la Comunitat Valenciana. Entre elles, una dels nostres fons propis, fet que crea un agermanament fructífer que considerem essencial en aquests temps complexos.

El Museu de Vilafamés, creat l'any 1969 per Vicent Aguilera Cerni (1920-2005), una de les figures de major projecció internacional del segle XX en l'àmbit de la literatura artística, la investigació i la crítica d'art, ha preparat una selecció d'obres amb vocació de representativitat que ens permet albirar la riquesa i la qualitat d'una col·lecció que arranca amb les avantguardes dels anys 50 i arriba fins a l'actualitat.

El MUA, pròxim en la voluntat divulgativa, investigadora i educativa, comparteix amb el Museu de Vilafamés el fort compromís amb la defensa dels ideals del seu creador: mirar el passat, construir el present i intuir el futur. Espere que gaudisquen amb la mostra, i desitge que l'aposta del crític valencià per l'art més social i arrelat en el seu temps, l'afany renovador i l'esperit emprenedor ens servisca de guia i d'estímul.

Amparo Navarro Faure  
Rectora de la Universitat d'Alacant



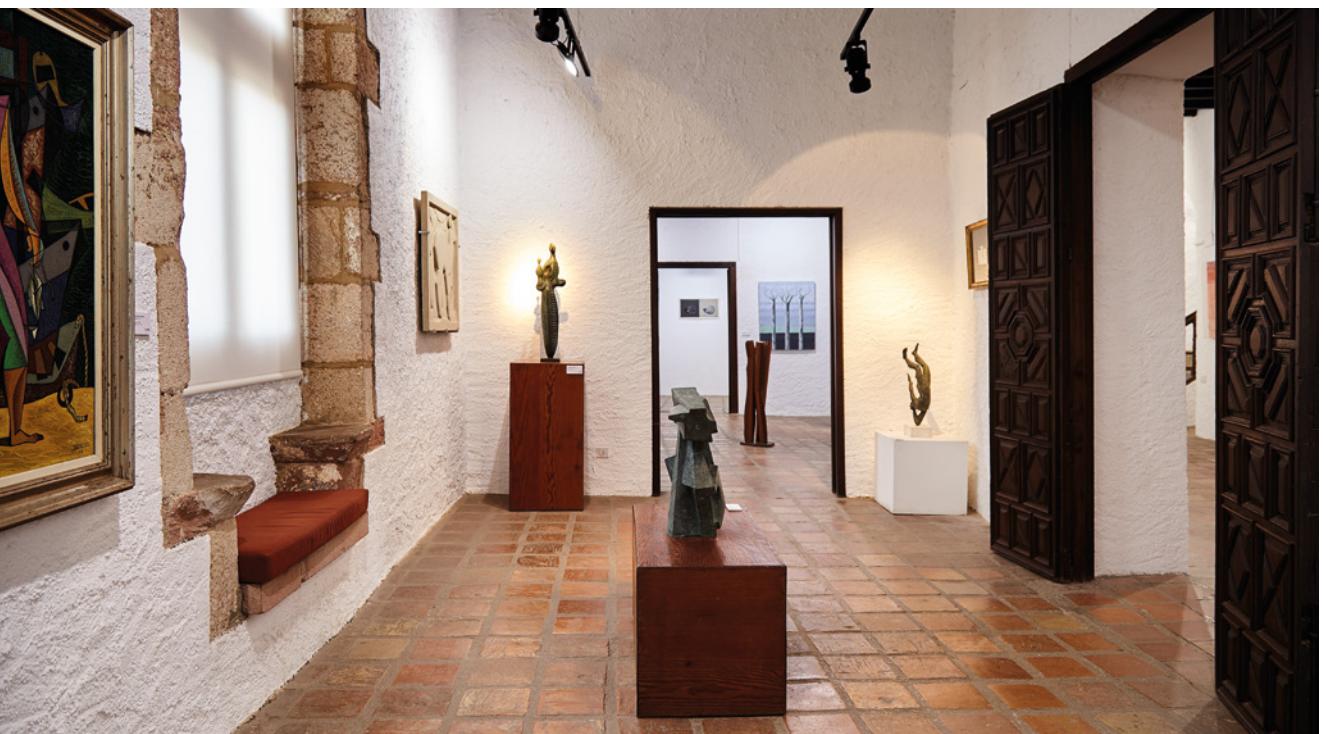
La Universidad de Alicante cuenta con una larga y comprometida trayectoria en la divulgación de la creación artística contemporánea, afianzada en 1999 con la inauguración del Museo de la Universidad de Alicante. Es por ello que para nosotros es una satisfacción acoger en este espacio de reflexión, de generación de conocimiento y de proyección del arte más actual, la selección realizada para la ocasión por el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (Castellón).

Entre las obras que han atesorado en sus más de 50 años de historia, se han seleccionado 29 piezas que funcionan como embajadoras de excepción de un museo que viene avalado por su condición de pionero en la exhibición de arte contemporáneo en la Comunidad Valenciana. Entre ellas hay una de nuestros fondos propios, creando así un hermanamiento fructífero que consideramos esencial en estos tiempos complejos.

El Museo de Vilafamés, creado en 1969 por Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), una de las figuras de mayor proyección internacional del siglo XX en el ámbito de la literatura artística, la investigación y la crítica de arte, ha preparado una selección de obras con vocación de representatividad, que nos permite vislumbrar la riqueza y calidad de una colección que arranca con las vanguardias de los años 50 y alcanza hasta la actualidad.

El MUA, cercano en su voluntad divulgativa, investigadora y educativa, comparte con el Museu de Vilafamés el fuerte compromiso con la defensa de los ideales de su creador: mirar al pasado, construir el presente e intuir el futuro. Espero que disfruten con la muestra, y deseo que la apuesta del crítico valenciano por el arte más social y enraizado en su tiempo, su afán renovador y su espíritu emprendedor nos sirva de guía y estímulo.

**Amparo Navarro Faure**  
Rectora de la Universidad de Alicante



A Vilafamés, província de Castelló, es troba un dels museus més singulars d'Espanya. La seua localització geogràfica, al marge dels circuits més tradicionals de l'art, fa que per a moltes personnes siga un desconegut. I no obstant això posseeix una col·lecció única en un edifici únic. Mereix una i repetides visites, igual que el poble que l'alberga, un lloc on la història troba vestigis que van des de la pintura rupestre esquemàtica fins a les últimes manifestacions artístiques, passant, entre altres, per empremtes medievals o barroques.

El Museu compta amb tres cognoms: «Art contemporani», «Vicente Aguilera Cerni» i «Vilafamés». Art contemporani perquè aquest temps creatiu és el que alberga el Centre, encara que possiblement ara li convindria, a més, la postilla de «modern»; Vicente Aguilera i Cerni perquè és el nom del seu creador, aqueix crític d'art que va saber veure la idoneïtat d'aquest lloc per a crear aquesta experiència nova; i Vilafamés perquè sense aquesta localitat el Museu seria molt diferent.

Un dels objectius, que ens hem proposat des del nostre poble i des del nostre centre artístic, és que les obres del Museu viatgen, que puguen ser coneוגudes i reconegudes en altres llocs. En aquest sentit, hem decidit posar-nos en camí i hui arribem al Museu de la Universitat d'Alacant, al qual agraïm el seu càlid acolliment al nostre projecte de difusió. Aquest espai és un lloc idoni per a recalar. El seu interès per convertir-se en lloc d'aprenentatge i debat, a l'una que en socialitzador del coneixement artístic, ha quedat provat amb el temps.

L'exposició que motiva aquest catàleg reuneix peces molt heterogènies, com a heterogeni és, necessàriament, un museu que aspira a reunir les tan diverses tendències de l'art modern i contemporani. Els uneix, per descomptat, la seua qualitat, i diríem que la seua valentia a l'hora del seu plantejament i execució. Des de la més antiga datada en els anys trenta del passat segle fins a la més recent, de la dècada que ens acaba de deixar, totes són un clar exponent del que ha succeït i està succeint en un art que encara hui pot rebre l'apel·latiu d'avantguarda.

Abel Ibáñez, alcalde de Vilafamés i  
Rosalía Torrent, directora del Museu de Vilafamés



En Vilafamés, provincia de Castellón, se encuentra uno de los museos más singulares de España. Su localización geográfica, al margen de los circuitos más tradicionales del arte, hace que para muchas personas sea un desconocido. Y sin embargo posee una colección única en un edificio único. Merece una y repetidas visitas, al igual que el pueblo que lo alberga, un lugar donde la historia encuentra vestigios que van desde la pintura rupestre esquemática hasta las últimas manifestaciones artísticas, pasando, entre otras, por huellas medievales o barrocas.

El Museo cuenta con tres apellidos: «Arte contemporáneo», «Vicente Aguilera Cerni» y «Vilafamés». Arte contemporáneo porque este tiempo creativo es el que alberga el Centro, aunque posiblemente ahora le convendría, además, la apostilla de «moderno»; Vicente Aguilera Cerni porque es el nombre de su creador, ese crítico de arte que supo ver la idoneidad de este lugar para crear esta experiencia nueva, y Vilafamés, porque sin esta localidad el Museo sería muy otro.

Uno de los objetivos, que nos hemos propuesto desde nuestro pueblo y desde nuestro centro artístico, es que las obras del Museo viajen, que puedan ser conocidas y reconocidas en otros lugares. En este sentido, hemos decidido ponernos en camino y hoy llegamos al Museo de la Universidad de Alicante, al que agradecemos su cálida acogida a nuestro proyecto de difusión. Este espacio es un lugar idóneo para recalcar. Su interés por convertirse en lugar de aprendizaje y debate, a la par que en socializador del conocimiento artístico, ha quedado probado con el tiempo.

La exposición que motiva este catálogo reúne piezas muy heterogéneas, como heterogéneo es, necesariamente, un museo que aspira a reunir las tan diversas tendencias del arte moderno y contemporáneo. Les une, desde luego, su calidad, y diríamos que su valentía a la hora de su planteamiento y ejecución. Desde la más antigua fechada en los años treinta del pasado siglo hasta la más reciente, de la década que nos acaba de dejar, todas son un claro exponente de lo que ha sucedido y está sucediendo en un arte que todavía hoy puede recibir el apelativo de vanguardia.

Abel Ibáñez, alcalde de Vilafamés y  
Rosalía Torrent, directora del Museu de Vilafamés



## El museu de la diferència

La vida perd el seu encant, i també la seva dignitat, quan, davant la incertesa d'aquest futur sempre per arribar, renúncia a la capacitat de somiar amb millorar el món. Es compleix ara mig segle del somni d'un grup de persones que volien, amb art, canviar un demà que es presumia indefinidament igual, violentament igual, terriblement igual.

Quan l'artista i secretària del Museu Beatriz Guttmann va dedicar la seva tesi doctoral al Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés el va qualificar de «Fet insòlit». Efectivament, el que una localitat petita com Vilafamés acollís un espai d'aquestes característiques es podia qualificar amb aquesta paraula: «insòlit». Si a Espanya ja era difícil, a inicis de la dècada de 1970, sostenir projectes d'aquest tipus, iniciar-lo a Vilafamés (i amb la dimensió que va aconseguir amb el temps) es pot qualificar d'extraordinari. El Museu és, encara avui, un fet excepcional en el conjunt de l'Estat Espanyol, tant pel lloc en el qual s'enclava com per la col·lecció que alberga.

I és que no només és un museu, és un poble sencer. Les institucions dedicades a l'art, els centres, els museus, aporten més a les ciutats, als ciutadans, que la pura activitat artística. L'art existeix en l'espai com la llengua en la parla dels seus usuaris. Si una llengua no és parlada, no existeix. Si l'art no ocupa espai, no és.

El MACVAC es troba al Palau de l'Batlle, un palau del gòtic civil valencià, construït a mitjan el segle XV i reformat al segle XVIII, que va ser residència oficial de l'administrador real, i seu del representant de l'Ordre de Montesa. És un museu obert de manera permanent a canvis i incorporacions, és un cos viu, amb seccions encara per construir, amb noves obres que mostrar, tot el contrari d'un cementiri o un mausoleu iconogràfic. El Museu de Vilafamés va néixer d'acord a un somni cultural amb data de renovació, i no de caducitat. És un recinte obert, una col·lecció en permanent ebullició.

Des de la seva creació, els artistes que van acudir entusiasmats a la crida del crític d'art Vicente Aguilera Cerni es van mostrar disposats a donar la batalla cultural per la llibertat i el canvi en un entorn polític i social, el de l'últim franquisme, que romanía a l'espera de l'agonia de Franco i el seu entramat dictatorial. Eren artistes immersos en la pressió d'un poble que no suportava més viure al marge d'Europa i el parlamentarisme democràtic.

El MACVAC, en els anys de la seva inauguració i posteriors ampliacions, va mantenir en actiu aquesta vocació de matèria cultural viva. Amb el pas del temps, per les dificultats administratives de disposar de pressupostos adequats i les inevitables desaparicions del seu director fundador i de nombrosos artistes que

van intervenir en el desenvolupament del projecte, el museu ha anat adquirint, sense apartar-se de la seva promesa fundacional, també un caràcter de museu històric, representatiu de tendències i moviments estètics.

Aguilera Cerni va voler concedir als artistes una intervenció decisiva pel que fa a les obres que havien de representar-los i en quant a la seva eventual renovació, va reivindicar una cultura contemporània que encara s'estava conformant, evitant la caiguda en un museu-sepulcre i els enormes desemborsaments per la compra dels seus fons, eludint també així la marginació dels artistes. I com a valor afegit, va situar la possibilitat d'incidir socialment en una comunitat rural empobrida al crear noves oportunitats de treball per a rehabilitar el seu centre històric, i per atendre turísticament als nous visitants.

La col·lecció del Museu, a diferència de la resta d'institucions dedicades a l'art contemporani, no es basa en un sol artista o tendència, sinó que recull un ampli ventall de corrents i autors. Així, si els museus d'art estan organitzats al voltant d'una col·lecció d'obres, el patrimoni del MACVAC està compost de qüestionaments, de pensaments. En aquest sentit, es tracta d'un museu totalment original. L'objectiu és que les persones siguin arrabassades de la seva vivència quotidiana, de les seves maneres habituals de pensar, dels seus llocs comuns per experimentar. El museu assumeix un paper didàctic i ideològic indiscretible. A causa d'aquestes especials particularitats del contingut i continent, el MACVAC està considerat com un referent en l'àmbit de l'art contemporani, comptant amb un gran prestigi tant a nivell nacional com internacional.

Els orígens del Museu es remunten a 1968, quan Vicente Aguilera Cerni va arribar a Vilafamés per visitar al seu oncle Francisco Cerni, que vivia en aquesta petita localitat de l'interior de Castelló. El poble i el seu entorn va captivar a Vicente Aguilera, que va proposar a les autoritats locals la creació d'un museu d'art contemporani. La idea va ser ben acollida per la corporació municipal i l'alcalde de llavors, Vicente Benet. En aquest moment va néixer un vincle inseparable entre el futur Museu d'Art Contemporani i el poble que l'acull, Vilafamés.

El 1969 es va realitzar una Exposició amb 15 obres d'art al Museu del Vi de Vilafamés (actualment Sala Quatre Cantons), amb la particularitat que els artistes havien de ser de la localitat o tenir casa a Vilafamés. El 28 d'agost d'aquest any es va signar l'acta fundacional.

La premissa imposta als artistes per poder exposar o tenir obra al Museu continuava sent mantindre casa a Vilafamés. Així, molts artistes van començar a comprar i restaurar cases al casc antic del municipi. Els veïns, per la seva banda, van arribar a cedir més de 70 cases gratuïtament perquè els artistes puguin ocupar-les de manera temporal.

El 30 d'agost de 1970 es van aprovar els primers estatuts del Museu, que van possibilitar el començament de la constitució dels seus fons artístics mitjançant acords amb més artistes. Vicente Aguilera Cerni, valent-se del seu prestigi i amistat amb molts d'ells, va enviar centenars de cartes donant a conèixer la creació del museu i demanant col·laboració per a la formació del fons museístic a través de la cessió o donació d'obra. Els artistes van respondre favorablement a la petició i el 1971 arribaren les primeres obres d'artistes no residents.

La Diputació Provincial de Castelló es va encarregar de comprar el Palau del Bayle, així com de sufragar les despeses de condicionament de l'edifici. El 18 d'agost de 1972, el Museu d'Art Contemporani de Vilafamés va obrir les seves portes a l'actual seu, amb 150 obres.

En l'actualitat, el MACVAC, manté la política de no adquirir obra, nodrint-se únicament de donacions i cessions que es trien amb molta cura atenent la representativitat, la qualitat i el respecte a la pròpia trajectòria de la institució.

Avui, mig segle després i potser més que mai, és necessària la disruptió, la diferència, la divergència i l'art; cal agitar ments, fer-les reaccionar davant de la fòbia a enfrontar-nos als problemes centrals de la nostra existència. Vivim en un present continu i igual que ha de ser qüestionat per la diferència. Perquè els humans som éssers fràgils, conscients de la nostra finitud, sí, però encara somiem amb un món millor.

Joan Feliu  
Gestor del MACVAC



## **El museo de la diferencia**

La vida pierde su encanto, y también su dignidad, cuando, ante la incertidumbre de ese futuro siempre por llegar, renuncia a la capacidad de soñar con mejorar el mundo. Se cumple ahora medio siglo del sueño de un grupo de personas que querían, con arte, cambiar un mañana que se presumía indefinidamente igual, violentamente igual, terriblemente igual.

Cuando la artista y secretaria del Museo Beatriz Guttmann dedicó su tesis doctoral al Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés lo calificó de «Hecho insólito». Efectivamente, el que una localidad pequeña como Vilafamés acogiera un espacio de estas características se podía calificar con esa palabra: «insólito». Si en España ya era difícil, a inicios de la década de 1970, sostener proyectos de este tipo, iniciarlos en Vilafamés (y con la dimensión que alcanzó con el tiempo) se puede calificar de extraordinario. El Museo es, todavía hoy, un hecho excepcional en el conjunto del Estado Español, tanto por el lugar en el que se enclava como por la colección que alberga.

Y es que no solo es un museo, es un pueblo entero. Las instituciones dedicadas al arte, los centros, los museos, aportan más a las ciudades, a los ciudadanos, que la pura actividad artística. El arte existe en el espacio como la lengua en el habla de sus usuarios. Si una lengua no es hablada, no existe. Si el arte no ocupa espacio, no es.

El MACVAC se encuentra en el Palau del Batlle, un palacio del gótico civil valenciano, construido a mediados del siglo XV y reformado en el siglo XVIII, que fue residencia oficial del administrador real, y sede del representante de la Orden de Montesa. Es un museo abierto de manera permanente a cambios e incorporaciones, es un cuerpo vivo, con secciones todavía por construir, con nuevas obras que mostrar, todo lo contrario de un cementerio o un mausoleo iconográfico. El Museo de Vilafamés nació de acuerdo a un sueño cultural con fecha de renovación, y no de caducidad. Es un recinto abierto, una colección en permanente ebullición.

Desde su creación, los artistas que acudieron entusiasmados a la llamada del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni se mostraron dispuestos a dar la batalla cultural por la libertad y el cambio en un entorno político y social, el del último franquismo, que permanecía a la espera de la agonía de Franco y su entrampado dictatorial. Eran artistas inmersos en la presión de un pueblo que no soportaba más vivir al margen de Europa y el parlamentarismo democrático.

El MACVAC, en los años de su inauguración y posteriores ampliaciones, mantuvo en activo esa vocación de materia cultural viva. Con el paso del tiempo,

por las dificultades administrativas de disponer de presupuestos adecuados y las inevitables desapariciones de su director fundador y de numerosos artistas que intervinieron en el desarrollo del proyecto, el museo ha ido adquiriendo, sin apartarse de su promesa fundacional, también un carácter de museo histórico, representativo de tendencias y movimientos estéticos.

Aguilera Cerni quiso conceder a los artistas una intervención decisiva en cuanto a las obras que tenían que representarles y en cuanto a su eventual renovación, reivindicó una cultura contemporánea que todavía se estaba conformando, evitando la caída en el museo-sepulcro y los enormes desembolsos para la compra de sus fondos, eludiendo también así la marginación de los artistas. Y como valor añadido, situó la posibilidad de incidir socialmente en una comunidad rural empobrecida al crear nuevas oportunidades de trabajo para rehabilitar su centro histórico y para atender turísticamente a los nuevos visitantes.

La colección del Museo, a diferencia del resto de instituciones dedicadas al arte contemporáneo, no se basa en un sólo artista o tendencia, sino que recoge un amplio abanico de corrientes y autores. Así, si los museos de arte están organizados alrededor de una colección de obras, el acervo del MACVAC está compuesto de cuestionamientos, de pensamientos. En ese sentido, se trata de un museo totalmente original. El objetivo es que las personas sean arrebatadas de su vivencia cotidiana, de sus modos habituales de pensar, de sus lugares comunes para experimentar. El museo asume un papel didáctico e ideológico indiscutible. Debido a estas especiales particularidades del contenido y continente, el MACVAC está considerado como un referente en el ámbito del arte contemporáneo, contando con un gran prestigio tanto a nivel nacional como internacional.

Los orígenes del Museo se remontan a 1968, cuando Vicente Aguilera Cerni llegó a Vilafamés para visitar a su tío Francisco Cerni, que vivía en esta pequeña localidad del interior de Castellón. El pueblo y su entorno cautivó a Vicente Aguilera, que propuso a las autoridades locales la creación de un museo de arte contemporáneo. La idea fue bien acogida por la corporación municipal y el alcalde de entonces, Vicente Benet. En este momento nació un vínculo inseparable entre el futuro Museo de Arte Contemporáneo y el pueblo que lo acoge, Vilafamés.

En 1969 se realizó una Exposición con 15 obras de arte en el Museo del Vino de Vilafamés (actualmente Sala Quatre Cantons), con la particularidad que los artistas debían ser de la localidad o tener casa en Vilafamés. El 28 de agosto de ese año se firmó el acta fundacional.

La premisa impuesta a los artistas para poder exponer o tener obra en el Museo continuaba siendo mantener casa en Vilafamés. Así, muchos artistas

empezaron a comprar y restaurar casas en el casco antiguo del municipio. Los vecinos, por su parte, llegaron a ceder más de 70 casas de manera gratuita para que los artistas pudieran ocuparlas temporalmente.

El 30 de agosto de 1970 se aprobaron los primeros estatutos del Museo, que posibilitaron el comienzo de la constitución de sus fondos artísticos mediante acuerdos con más artistas. Vicente Aguilera Cerni, valiéndose de su prestigio y amistad con muchos de ellos, envió cientos de cartas dando a conocer la creación del museo y pidiendo colaboración para la formación del fondo museístico a través de la cesión o donación de obra. Los artistas respondieron favorablemente a la petición y en 1971 llegaron las primeras obras de artistas no residentes.

La Diputación Provincial de Castellón se encargó de comprar el Palacio del Bayle, así como de sufragar los gastos de acondicionamiento del edificio. El 18 de agosto de 1972, el Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés abrió sus puertas en la actual sede, con 150 obras.

En la actualidad, el MACVAC, mantiene la política de no adquirir obra, nutriéndose únicamente de donaciones y cesiones que se eligen con extremo cuidado atendiendo a la representatividad, la calidad y el respeto a la propia trayectoria de la institución.

Hoy, medio siglo después y quizá más que nunca, es necesaria la disruptión, la diferencia, la divergencia y el arte; es necesario agitar mentes, hacerlas reaccionar frente a la fobia a enfrentarnos a los problemas centrales de nuestra existencia. Vivimos en un presente continuo e igual que debe ser cuestionado por la diferencia. Porque los humanos somos seres frágiles, conscientes de nuestra finitud, sí, pero aún soñamos un mundo mejor.

Joan Feliu  
Gestor del MACVAC



## **SUMMA y SIGUE. El Museu de Vilafamés**

A Vilafamés, una xicoteta, bonica i interessant població de l'interior de Castelló, se situa un dels centres artístics amb més personalitat de la Comunitat Valenciana, el Museu d'Art Contemporani Vicent Aguilera i Cerni (MACVAC). Un espai expositiu diferent, amb un valuós i variat conjunt artístic, que ara trasllada algunes de les seues obres al Museu de la Universitat d'Alacant amb motiu de la mostra «Summa y Sigue. El Museu de Vilafamés». Una proposta expositiva que pretén ser un reflex de la realitat artística que s'ofereix en aquest insòlit lloc.

Els inicis del museu tenen una relació directa amb la seu ubicació geogràfica i amb el context històric en què es va ordinar, els quals, d'una forma o una altra, han marcat l'evolució del seu conjunt artístic, i li han donat la seu raó de ser. Es tracta d'un espai artístic configurat a la fi dels anys seixanta del segle passat com a conseqüència de la fascinació que sentia el seu fundador, Vicent Aguilera i Cerni, per Vilafamés. Una fascinació que, unida al coneixement de les manifestacions artístiques del seu temps, desencadenà la gesta del primer museu d'art contemporani de la Comunitat Valenciana.

Per a poder entendre la col·lecció hem de retrotraure'ns a aquests inicis, al moment en el qual es van establir les bases sobre les quals es va fundar el Museu. Aquests pressupòsits venen de la mà d'Aguilera, i expliquen la diferència d'aquest espai expositiu en relació a uns altres, de continguts, en principi, similars. Un espai que bevia del seu context històric, i que es va declarar «popular» en la primera de les seues denominacions. Allunyat de qualsevol nucli de bullícia, estava pensat per a gaudir de l'art i de l'entorn immediat, però també per a reflexionar sobre la pròpia essència i debatre sobre la seu funció; unes característiques que van marcar els ideals inaugurals del Museu i que avui són inherents a la col·lecció.

El caràcter compromés la dimensió social, alhora que els extensos contactes d'Aguilera Cerni amb els artistes del seu temps, van marcar la personalitat del MACVAC. Amb el pas dels anys, el museu no ha canviat l'essència, fins i tot ha perfilat la seu identitat; i avui continua sent un instrument de comunicació entre l'art i l'ésser humà. Un compromís que representa la culminació de la labor que, al llarg de la seu vida, va desenvolupar el mateix Aguilera Cerni.

Amb el mateix pretext i també de la seuà mà, apareix en la dècada dels setanta la revista de crítica i teoria artística *Suma y sigue del arte contemporáneo*, una publicació que sorgeix amb un caràcter ambiciós, i que ompli, igual que ho

va fer el Museu, un buit dins del marc artístic valencià i de l'Espanya d'aquell moment. En tots dos casos, els projectes sorgeixen amb unes pautes clares i amb el suport d'uns pocs, convertint-se prompte en grans referents de l'art del segle passat.

I és precisament aquesta revista la que ha motivat el títol de la nostra mostra. A la paraula «Suma» li hem afegit una m, per a remarcar el seu caràcter additiu, i hem inclòs el nom amb el qual és conegut el nostre centre. Així ens trobem amb: «Summa y sigue. El Museu de Vilafamés», termes que es conjuguen i complementen perfilant el caràcter del Museu que coneixem avui en dia. Un espai que conté una col·lecció fruit de la suma del treball de molts i moltes artistes que l'han convertit en un referent del nostre panorama museístic.

Una conseqüència directa de la voluntat del MACVAC és arribar més enllà de la seua pròpia ubicació, aprofitant l'oportunitat de realitzar exposicions temporals fora de les parets del Museu. L'eixida a l'exterior de les diferents peces ha permés donar a conèixer la seua col·lecció, i ha complit així amb la dimensió social defensada pel seu fundador al llarg de la seua vida. Prova d'això és la proposta expositiva que es planteja per a la Universitat d'Alacant, una selecció d'obres diferents entre si, però totes elles amb un distintiu comú: són obres d'artistes que formen part del Museu atípic de Vilafamés. Un conjunt de propostes que determinen l'ànima d'aquest espai.

La selecció de les obres està en sintonia amb les dimensions de l'espai expositiu, lloc i edifici emblemàtics dins de la Universitat d'Alacant i focus de difusió de l'art contemporani. Una construcció que, com bé defineix el seu arquitecte, es mostra com una caixa rotunda dins d'un espai excavat, fins i tot a simple vista inaccessible, que juga amb els massissos i buits, un lloc d'admiració, aprenentatge, meditació i repòs.

En conseqüència, l'exposició mostra peces d'unes dimensions grans que dialoguen amb la volumetria de l'espai, formant-ne part, i proporcionant un recorregut artístic que mostra la personalitat del Museu de Vilafamés. Però, a més, s'inclouen altres obres de xicotet format, fugint de fòrmules tancades. També s'ha jugat a establir un fil entre les peces més «clàssiques» del centre, i altres que ara s'han incorporat a les seues sales.

Donada la identitat i el caràcter de l'exposició, resulta complicat traçar un discurs amb un únic fil conductor, així que, encara que en aquesta presentació les obres s'abordaran de forma aïllada, s'intentarà establir nexes entre elles. Així, començarem amb treballs de clara dimensió social. Dins d'aquest grup s'inclou la preciosa pintura de **Ricardo Bastid** *La huída*, de 1953. Una obra que

forma part d'un conjunt de tres peces donades al Museu de Vilafamés, i que revelen el caràcter del treball de l'autor. Es tracta d'un quadre dur i rellevant, que evidencia tot el dolor de la postguerra espanyola, una constant en la pintura de Bastid que, igual que altres companys, va patir la persecució franquista, i va haver de marxar fora del seu país. Aquests fets es reflecteixen perfectament en la pintura, on el dolor i la supervivència són cicatrius d'uns fets que, sens dubte, van partir la seu vida en dues meitats.

També Josep Renau Berenguer, un dels cartellistes més creatius i rotunds de la Guerra Civil Espanyola, va patir els infortunis de l'exili. Va ser a més, durant el període bèl·lic, director general de Belles arts. En aquesta ocasió podem veure *Mamita Yunai*, de 1967, clar exponent de l'estètica crítica que el va guiar durant tota la seu vida. L'obra forma part d'una sèrie de fotomuntatges que l'autor va concebre per a un telefilm de la Deutsches Fernsehfunk de la República Democràtica Alemanya, que tenia la intenció d'analitzar el ressorgiment del nazisme en aquell sector alemany. En relació al seu treball, l'artista deia: «Més que una vertadera acció narrativa dins de la realitat, és una arenga política trasplantada a imatges»<sup>1</sup>. Les seues sèries de fotomuntatges en color, en els quals practica un crua crítica a la política internacional, formen part del millor de la nostra història artística recent.

També és una denúncia l'obra de Concha Jerez *Expediente policial roto y, sin embargo, archivado*, de 1976. Aquesta composició, que actualment està en custòdia al Museu de Vilafamés, forma, no obstant això, part de la col·lecció del Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago de Chile, sorgit de forma solidària entorn del president. El depòsit temporal de l'obra està directament relacionat amb el cop militar de Pinochet en 1973, i la desactivació del somni igualitari que va instaurar Allèn a Xile. Concha Jerez, que va créixer durant molt de temps a l'exili, va voler que aquesta obra estiguera en aquell museu. En aquest sentit, cal establir un paral·lelisme amb l'exili del nostre país, aquell que van viure Bastid i Renau. En aquest cas, ens trobem amb un expedient policial que mai acaba de desaparéixer, i condiciona les vides dels qui es van atrevir a qüestionar l'arbitrarietat i la violència.

D'aquestes tres obres ens dirigim cap a altres tres, totes elles amb una figura central que representa un personatge femení, i totes elles realitzades en volum escultòric. La primera és de Rafael Pérez Contel, no té títol i se situa entorn de l'any 1930. L'artista es va formar al taller imatger de Vicente Gerique, a València,

---

1 Forment, Albert (1997) *Josep Renau: Història d'un fotomuntador*. Catarroja: Afers, p. 299

i tal vegada per això la peça mostra un enorme component religiós, perquè perfectament podríem identificar la dona com Santa Marta, basant-nos en la iconografia que representa la serp que l'acompanya. L'obra es configura a través de constants pròpies centrades en el diàleg entre la massa i el buit, el buit i el volum. Una peça on queda latent la sintonia de l'autor amb l'avantguarda, especialment amb el cubisme, tal com es posa de manifest en la seua geometria de volums superposats, i la configuració escultòrica a través d'elements senzills i moderats.

Enfront de la sobrietat concisa de l'obra anterior, la de **Nassio Bayarri**: *Mujer de Vega*, de 1984, s'estén en dinàmiques organicistes. La peça, confeccionada d'acer patinable i acer inoxidable, es configura a través de formes geomètriques arredonides dins la seua particular teoria del *Cosmoísmo*<sup>2</sup>. Per a Nassio, la geometria és l'única essència que permet conéixer el món i la seua altra dimensió. Un llenguatge que interioritza després del seu trasllat als Estats Units en 1963, i assumeix a partir de 1967 amb la redacció d'un manifest en el qual sosté les bases de la teoria *cosmoista* abans enunciada. En aquest sentit, recorre a la geometria, perquè únicament a través d'ella podrem ser capaços de conéixer el món. Un món incert, ple d'inquietuds, que suscita preguntes universals com ara qui som i on anem.

Seguint amb les escultures, es proposa també per a la mostra una de les més importants del pintor i escultor **Alberto Sánchez**, *Maternidad*, que es desenvolupa durant un llarg procés que va des de 1929-1972. Així, ens hem de remuntar més de noranta anys arrere per a trobar el monòlit de la Maternitat, peça central d'un grup escultòric anomenat *Monumento a los niños*. En aquest cas, la peça és una rèplica en bronze de l'original realitzada en pedra calcària de Novelda, i que per primera vegada defineix les formes biomòrfiques pròpies de l'Escola de Vallecas<sup>3</sup>. Per a la concepció de l'obra, l'autor fa una referència al món vegetal i a la seua forma de creixement a través de la disagregació en branques. Però a més, utilitza el buit com una forma simbòlica, referència al si de la dona, en el qual es desenvolupa la vida humana. En aquest cas, el cos del xiquet apareix com una nova branca que creix i es va separant de l'arbre, la mare.

Ens desplaçem ara cap a l'art abstracte de tall geomètric, tendència de la qual el Museu de Vilafamés té una excel·lent col·lecció, i veiem en primer lloc la

---

2 Mir, Patricia (2016). «Luces en la penumbra. Análisis de las corrientes artísticas de la colección del MACVAC». *Diferents. Revista de museos*, nº 1, pp. 72-96.

3 Brihuega, Jaime (2015). «El fulgor de un epílogo. Dos obras de la última etapa de Alberto». *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 9, pp. 165-192.

interessant mirada que proposa **Elena Asins** en *Estructuras ópticas*. El quadre, de 1968, ens mostra l'excepcional treball d'una de les referents plàstiques més sòlides del nostre país, un exemple optical-art que se sosté en l'experimentació computacional per a la seu concepció. Amb una línia d'investigació clara i molt particular, l'autora ha rebutjat sempre qualsevol pretext comercial que se li poguera atribuir a la seu obra, i deixa com a herència un ampli espectre de treballs de diferents formats i mitjans. En aquest cas, una peça caracteritzada per la seu singularitat, experimentació i radicalitat.

**Luis Badosa Conill** ofereix també la seu pròpia visió espacial a través de *Contraste lumínico en estructuras del Grand Palais o estética del hierro*, obra datada en 1976. El pintor català reflecteix en aquest treball les sensacions que viu en traslladar-se a Bilbao, concretament al barri de San Francisco, on passarà la resta de la seu vida. L'arquitectura de la seu nova llar reflectia per a ell l'interior d'una fàbrica. Sota aquesta empremta desenvolupa aquesta obra, motivada per l'interès de les macroestructures industrials i la seu influència en la pintura del segle XX. El Grand Palais parisenc, al qual al·ludeix el títol, es vincula amb els procediments industrials iniciats en el XIX, que van arribar al seu zenit amb la construcció de palaus on l'esquelet de ferro i acer quedava a la vista dels nous públics.

La pintura geomètrica de **Wences Rambla**, per la seu part, es vincula també amb un component emocional, en aquest cas el reflex de la pròpia infància. L'obra *Alpino*, de 2018, és una combinació de formes i colors que immediatament activen la nostra capacitat de record i suggeriment. El quadre està compost per un conjunt de traces horizontals de tonalitats diferents, que ens conviden a endinsar-nos en la imaginació més profunda, i ens remunten a un temps passat viscut. Un joc de colors, amb unes tonalitats que s'identifiquen perfectament, que en aquest cas desperten experiències relacionades amb l'etapa escolar: la trama de colors dels llapis alpinos que, en aquell moment, formaven part del nostre espai més immediat.

Podem establir certs paralelismes entre l'obra de Rambla i la de **María Aranguren**, *Cama*, de 2012, perquè en ambdues la composició geomètrica horitzontal és el seu *leitmotiv* i el rigor constructiu és màxim. Les dues, a més, se sostenen en el món quotidià. Aranguren explora les possibilitats visuals que transmeten un xicotet elenc d'elements. En aquest sentit, la gran expressivitat de la seu obra, així com el contingut metafòric que conté, posen de manifest una dimensió pròpia, individual, espiritual i fins i tot mística, amb la intenció de mostrar allò ocult. Una peça compacta, on el fil conductor se centra en la geometria i el color, i on la seu composició es troba estretament vinculada amb

els suports que utilitza, que, a més, li serveixen de suport compositiu i enllaç amb propostes artístiques més actuals.

Les fórmules geomètriques troben ressò en altres tres obres –aquesta vegada escultòriques– incorporades a aquesta exposició. La primera és *Libro abierto*, de 2010, l'autora del qual és **María Dolores Mulá**. La seuça peça volàtil suposa una traducció plàstica i un acostament a l'esperit de Miguel Hernández. En aquest cas, elabora un treball delicat, profund, en el qual juga amb la transparència de les perforacions en l'opacitat de l'acer patinable, mostrant l'ànima d'un poeta que va morir en la soledat d'una cel·la, i aconsegueix la hibridació entre dos disciplines que tan bé dialoguen: l'escultura i la poesia. La geometria ací juga amb l'«escriptura» inventada per l'artista per al·ludir les paraules que va deixar el poeta.

Dins de les propostes escultòriques per a l'exposició, incloses en aquest ordre geomètric espiritual, no podia faltar una obra d' **Ángeles Marco**, en aquest cas *Estructura*, de la sèrie «Suplemento al vacío», de 1996. En la seuca doble faceta com a docent i artista, Marco va ser un dels referents més importants de la generació de creadors que van protagonitzar la renovació de l'escultura a Espanya en els anys vuitanta i noranta. Ací, l'artista reflexiona sobre la idea derridiana de suplement, allò que s'afig; però, a més, analitza el simbolisme i les qualitats estèticoformals dels materials, amb els quals reforça la seuça expressió de vertigen i transitorietat. Una experiència visual, en què la llum juga un paper fonamental que condueix a l'observador cap a un territori desconegut, incert i desafiador.

Una peça geomètrica tan rigorosa com bella és *Endinsada et creus infal·lible*, de 2008. El seu autor és **Sebastià Miralles**. Aquesta obra de l'artista valencià, admirador del constructivisme rus, reflecteix la seuça devoció per les formes clares i el joc de simetries i asimetries, que es mostren com si foren conseqüència de l'atzar. Una peça enigmàtica, sòbria, que solament en acostar-nos ens revela que és de fusta, una obra que arreplega la poètica pròpia de Miralles, plena de significacions, tantes que, sumades, ens porten paradojalment a l'enigma.

Abandonem la geometria més pura i seguim no obstant això amb l'escultura a través d'una peça de **Joan Callergues**, un autor que es caracteritza per la seuça multidisciplinarietat, i de qui arrepleguem *Estructura per un somni*, de 2017. La seuça obra persevera en la creació d'un espai personal, en el qual qüestiona tècniques i processos, desdibuixa fronteres, experimenta noves tècniques i materials, i proposa nous llenguatges com a resultat propi de la seuça investigació, intuïció i personalitat. Al cap i a la fi, ell, fa ja temps que «no pinta quadres: ara realitza objectes en els quals la pintura és un ingredient més dels

seus singulars muntatges híbrids. Les obres en les quals treballa des de fa anys es desvinculen del marc pictòric que tanca una història; del tradicional quadre-finestra que ha guiat, fins fa ben poc, la història de la pintura»<sup>4</sup>.

La fusta, que era el component bàsic de l'obra anterior, s'imposa de forma excepcional a *Como una llaga*, obra d'Ana Navarrete, datada en 1991. Un gegantesc cervell de fusta llisca des de la paret fins a terra, lloc en el qual adquireix una forma vegetal, i uneix ambdues estructures mitjançant una corda plastificada. Imponent, és impossible que passem davant de l'obra sense sentir-nos al·ludits, sense pensar en el que hi ha a l'interior dels nostres propis caps. Impossible també no pensar en els solcs de les anous, còpies en miniatura de les nostres masses pensants. Irònica i contundent, aquesta obra ens enfronta amb les nostres pròpies febleses, perquè al cap i a la fi ens parla del que som i del que deixarem, amb el temps, de ser: individus pensants, al cap i a la fi tenim data de caducitat.

La proposta escultòrica d'**Angiola Bonanni**, *L'Amor i el Temps*, de 2014, encara que té components ben diferents als de l'obra anterior, comparteix no obstant això la capacitat de connectar amb els observadors. La pregunta s'imposa: qui beurà en aquestes copes impossibles de teles i filferros de pua? per què es bategen amb la paraula amor i amb la paraula temps? L'art, com sabem, gaudeix d'una capacitat de suggeriment que fa que qualsevol de nosaltres puga donar les nostres pròpies respostes. Si aprofundírem en el treball de Bonanni, veuriem que sempre li ha interessat la paradoxa, i ha estat patent en els seus treballs al llarg dels anys; obres que, d'altra banda, assenyalen connexions geomètriques en plàstics i fustes pintades, alhora que presenten un arrelament feminista.

Hi ha diverses peces, en aquesta mostra, amb vocació d'instal·lació. Una d'elles és la d'Ana Navarrete, una altra és la de **Maribel Domènech**, que, amb el nom de *Dependencia*, es data en 1997. L'obra aprofita el poder narratiu de l'acció de teixir, una acció secularment vinculada a les dones, i que les artistes feministes arrepleguen com a desafiatament i bandera. Està composta per dos fundes corpòries, dues peces indivisibles unides pels peus i les mans, penjades en el buit, el vincle de les quals representa perfectament el concepte de supeditació, d'equilibri o desequilibri. No poden desplaçar-se una sense l'altra ja que la seua connexió és vital. Una peça escultòrica en la qual podem llegir una clara referència a les dones, al seu cos, i al tancament en l'espai quotidià al qual s'han vist relegades al llarg de la seua existència.

---

4 Torrent, Rosalía (2015) *Callergues. Innocència perduda*. Catàleg. Vila-real, el Convent, p.13.

També amb caràcter d'instal·lació, dins de la seu vocació escultòrica i emocionalment artesanal, se situa la peça de **Pilar Sala**, *Covachas*, de 1994. Des de sempre, aquesta artista ha treballat a l'espai que uneix l'ésser humà amb la naturalesa, un mitjà que aquest últim ha volgut dominar o, en alguns casos, tan sols canalitzar, difuminant cada vegada més els límits entre allò natural i allò artificial. En aquest context, art i naturalesa es fonen a les mans de Sala, que descobreix enfocaments personals i sorprenents del tractament de les textures vegetals, i crea peces tridimensionals com la que es mostra, a través de la unió i entreteixit de substàncies naturals oposades. Una proposta artística que ens mostra el seu sentiment més profund i vital, a través de l'insòlit de les seues creacions.

Decididament, les obres de **José Beas**, *Brujo* i *Homúnculo*, de 2015, tenen un caràcter d'instal·lació. En realitat són dues obres diferents, sumades l'una a l'altra, i que a més admeten una nova addició: la de xicotetes figures emmarcades que arrepleguen el gest de l'home que s'alcen en vertical. L'autor s'ha interessat sempre per la fotografia i el videoart, amb una bona dosi d'enigma a totes i cadascuna de les seues peces. En el cas d'aquesta obra, resulta interessant remarcar el seu acostament gràfic a la vídeo-escultura i la pintura en moviment. Tot això, allunyat-se de les formes vídeo-narratives. Això ens permet entendre que l'autor no és un simple narrador, sinó un productor de figures disperses que, més que marcar una temporalitat, tenen una funció contemplativa, similar a l'observació que fem de qualsevol cadència repetitiva, com l'observació de les ones de la mar.

Les tonalitats grisenques de l'obra anterior, es repliquen també en altres obres de l'exposició, com la de **Maribel Nazco** en *Formes a i b*, de 1975, que configuren un grup de treballs a mig camí entre l'abstracció i la figuració. El concepte de «escultopintura» i un gran component experimental defineixen la trajectòria professional de l'artista. La peça en concret pertany a l'etapa en la qual l'artista va experimentar amb materials metà·l·lics, època que va quedar liquidada per a centrar-se únicament en la pintura. Durant els anys setanta, moment al qual pertany aquesta obra, l'artista es va interessar per treballs dinàmics, caracteritzats per textures terroses i composicions mixtes de diferents elements, dins dels quals se'n trobaven alguns en suports de quadre tan poc comuns com els metà·l·lics.

També en grisos apareix l'obra d'**Hugo Alonso**, *Espejo*, de 2015. En aquest cas, el treball representa una fusió entre la recerca de les diferents opcions expressives del seu temps –electrònica, cinema, fotografia, vídeo, eines digitals– i una realitat artificial que sovint fa referència a escenes o situacions cinematogràfiques, de

les quals l'autor s'aprofita per a crear espais inexistent, inconcebibles, fins i tot irrationals. Així, provoca una vacil·lació entre la presència i l'absència que desperta una tensió recurrent, principalment per la indeterminació que produeix mirar-la. Alonso coneix perfectament les tècniques tradicionals, però en lloc de l'ús de colors i pinzells, se n'aprofita de les possibilitats que tenen l'acrílic i l'aerògraf per a crear aquests espais plens de buit<sup>5</sup>.

Igualment els grisos, i també els negres, li serveixen a José Caballero per a delinear la seu proposta abstracta datada en 1972, *Espacio y círculo*. L'artista representa un dels pocs autors espanyols que va aconseguir l'abstracció matèrica des d'una base surrealista, cosa que s'evidencia en obres com aquesta, on conviu el gest més audaç amb un cert enigma de fons. És una composició que es redueix a l'essencial, on apareix la forma per excel·lència que marcarà el llenguatge de Caballero: el cercle. Grans o xicotets, representen per a ell el món, i en ell, entre altres coses, les desigualtats. En qualsevol cas, en les seues obres queda latent, d'una forma o una altra, el seu afany per la investigació i una marcada gestualitat.

Les obres que ens queden per presentar es mouen totes elles en el camp pictòric, però no totes descansen tranquil·lament en el seu marc, ja que algunes incorporen els objectes o la matèria més excessiva, tornant-nos a lliscar novament en el camp de l'escultopintura. És el cas de les dues peces de Teresa Cháfer, *Jocs de representació I i II*, totes dues de 2002. Les avantguardes històriques van determinar la fi de les convencions, i entre els seus recursos, dadàs i surrealistes van incloure objectes o materials diversos en quadres que inicialment haurien d'haver contingut tan sols pintura. En aquesta línia apareixen aquests dues obres. Però no és tan sols el material el tret peculiar que les caracteritza. Hi ha alguna cosa en elles que ens posa en guàrdia: què estan representant? quin joc anòmal i perturbador hi ha en aquests jocs que tanquen amb filferro d'arç les seues figures centrals? Són aquests uns treballs antitètics de l'afable, sinònims d'inquietud, carregats de significats no certament plaents.

De Rafael Monagas ha viatjat fins a Alacant l'obra que té per títol *Tierras VIII*, i és de 1977. Igual que la de Teresa Cháfer, algun dels seus components s'eleva –aquesta vegada en forma de matèria– sobre la superfície que li serveix de fons. És la terra en tota la seu potència, amb la seu textura i els seus colors, amb la puixança que n'emana. La peça reflecteix el caràcter analític i estudiós del seu autor, reforçada per reflexos i estímuls innats, en la qual la llum juga un

---

5 <https://theartmarket.es/invertir-artistas-del-presente-hugo-alonso/> (24-I-2021).

paper fonamental per a descriure percepcions sinceres de l'artista. Una obra, el tema de la qual parla de l'horitzó i el temps, i que no casualment també forma part, igual que la peça de Concha Jerez, del Museo de la Solidaridad Salvador Allèn de Chile.

*Jeringuilla*, de **Teresa Gancedo**, va estar també realitzada en 1977. Es tracta d'una obra que pertany a la seua primera etapa, en la qual va apostar per la figuració, en un temps controlat per llenguatges abstractes. Igual que en la resta de les seues obres d'aquest moment, el dibuix pren una especial rellevància, i es conjuga amb la presència de fotos i materials diversos, en els quals els tons grisencs predominen per damunt dels més enèrgics. Un temps en l'obra de Gancedo en el qual el sofriment i el dolor, tant interior com físic, es converteix en un tema recurrent, a través de xeringues o tisores que al·ludeixen al mal, o nínxols i cementeris evocant la mort.

Un any de distància separa les dues obres anteriors de la de **Concha Benedito**, datada en 1978, sense títol. La peça es presenta amb formes difuminades, amagades, de les quals només es pot dilucidar una part, com si d'un simple esbós es tractara, encara que en realitat reflecteix una organització i una trama perfectament pensades. Una obra enèrgica, amb uns cavalls d'arrel futurista que discorren frenètics per la superfície del llenç, trencadora, dins de la peculiar manera d'expressar-se d'aquesta artista, que va fer de la gestualitat un dels seus majors aliats.

Finalitzarem el nostre recorregut amb el treball de dos artistes molt pròxims al MUA, perquè tots dos han exposat a les seues sales, es tracta de **Joan Castejón** i **Pepe Azorín**. L'obra del primer es diu *Turno de noche* i és de 1975. L'autor, un dels principals representants del moviment de renovació plàstica valenciana, ens presenta una obra amb una lectura que ens proposa endinsar-nos en espais on perdre's, on trobar-se en el cel del misteri. L'obra reflecteix un discurs inherent a l'autor, centrat en l'ús de la imatge fantàstica com a tema recurrent, a través de la representació de situacions ambigües, somiades, monstres horribles, imatges perturbadores i elements equívocs. Una obra que es construeix amb figures que transvasen les pròpies formes, i configura un escenari que es fon amb el més recòndit de qui el contempla, i desperta la seuva curiositat i sorpresa, gràcies al joc de categories estètiques que lliisquen cap al sinistre.

Per part seu, **Pepe Azorín** és un mestre del dibuix i un potent constructor d'espais pictòrics. La seuva obra *Cos d'arrel XXII* de 2009 es caracteritza per la fusió de diferents traços amb resultats potents, vigorosos i impactants que, en aquest cas, es reflecteix perfectament en la peça que ens presenta. Amb una gran expressivitat, l'obra revela el mestratge volumètric en el tractament de les

formes, com a singularitat pròpia i resultat d'una anàlisi exhaustiva, de gran qualitat plàstica, pròpia d'un esperit evolucionista.

Com hem pogut veure, estem davant d'una mostra que subratlla la diversitat d'obres i plantejaments artístics que conformen el Museu d'Art Contemporani Vicent Aguilera i Cerni de Vilafamés. Una col·lecció diferent, en un lloc *Lluny del Cànon*, que pretén acostar-se per un temps al Museu de la Universitat d'Alacant.

**José Miguel Molines Cano**  
Universitat Jaume I de Castelló



## **SUMMA y SIGUE. El Museo de Vilafamés**

En Vilafamés, una pequeña, bonita e interesante población del interior de Castellón, se ubica uno de los centros artísticos con más personalidad de la Comunitat Valenciana, el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni (MACVAC). Un espacio expositivo diferente, con un valioso y variado conjunto artístico, que ahora traslada algunas de sus obras al Museo de la Universidad de Alicante con motivo de la muestra «Summa y Sigue. El Museo de Vilafamés». Una propuesta expositiva que pretende ser un reflejo de la realidad artística que se ofrece en ese insólito lugar.

Los inicios del museo tienen una relación directa con su ubicación geográfica y con el contexto histórico en el que se urdió, los cuales, de una forma u otra, han marcado la evolución de su conjunto artístico, y le han dado su razón de ser. Se trata de un espacio artístico configurado a finales de los años sesenta del pasado siglo como consecuencia de la fascinación que sentía su fundador, Vicente Aguilera Cerni, por Vilafamés. Una fascinación que, unida al conocimiento de las manifestaciones artísticas de su tiempo, desencadenarían la gesta del primer museo de arte contemporáneo de la Comunitat Valenciana.

Para poder entender la colección debemos retrotraernos a estos inicios, al momento en el que se sentaron las bases sobre las que se fundó el Museo. Estos presupuestos vienen de la mano de Aguilera, y explican la diferencia de este espacio expositivo en relación a otros, de contenidos, en principio, similares. Un espacio que bebía de su contexto histórico, y que se declaró «popular» en la primera de sus denominaciones. Alejado de cualquier núcleo de bullicio, estaba pensado para disfrutar del arte y de su entorno inmediato, pero también para reflexionar sobre su esencia y debatir sobre su función; unas características que marcaron los ideales inaugurales del Museo y que hoy son inherentes a la colección.

El carácter comprometido y la dimensión social, a la par que los extensos contactos de Aguilera Cerni con los artistas de su tiempo, marcaron la personalidad del MACVAC. Con el paso de los años, el museo no ha cambiado su esencia, incluso ha perfilado su identidad; y hoy sigue siendo un instrumento de comunicación entre el arte y el ser humano. Un compromiso que representa la culminación de la labor que, a lo largo de su vida, desarrolló el propio Aguilera Cerni.

Con el mismo pretexto y también de su mano, aparece en la década de los setenta la revista de crítica y teoría artística *Suma y sigue del arte contemporáneo*,

una publicación que surge con un carácter ambicioso, y que consigue, al igual que lo hizo el Museo, un hueco dentro del marco artístico valenciano y de la España de aquel momento. En ambos casos, los proyectos surgen con unas pautas claras y con el apoyo de unos pocos, convirtiéndose pronto en grandes referentes del arte del siglo pasado.

Y es precisamente esta revista la que ha dado pie al título de nuestra muestra. A la palabra «Suma» le hemos añadido una m, para remarcar su carácter aditivo, y hemos incluido el nombre con el cual es conocido nuestro centro. Así nos encontramos con: «Summa y Sigue. El Museu de Vilafamés», términos que se conjugan y complementan perfilando el carácter del Museo que conocemos hoy en día. Un espacio que contiene una colección fruto de la suma del trabajo de muchos y muchas artistas que lo han convertido en un referente de nuestro panorama museístico.

Una consecuencia directa de la voluntad del MACVAC es llegar más allá de su propia ubicación, aprovechando la oportunidad de realizar exposiciones temporales fuera de las propias paredes del Museo. La salida al exterior de las diferentes piezas ha permitido dar a conocer su colección, cumpliendo así con esa dimensión social defendida por su fundador a lo largo de su vida. Prueba de ello es la propuesta expositiva que se plantea para la Universidad de Alicante, una selección de obras distintas entre sí, pero todas ellas con un distintivo común: son obras de artistas que forman parte del Museo atípico de Vilafamés. Un conjunto de propuestas que determinan el alma de este espacio.

La selección de las obras está en sintonía con las dimensiones del espacio expositivo, lugar y edificio emblemáticos dentro de la Universidad de Alicante y foco de difusión del arte contemporáneo. Una construcción que, como bien define su propio arquitecto, se muestra como una caja rotunda dentro de un espacio excavado, incluso a simple vista inaccesible, que juega con los macizos y vacíos, un lugar de admiración, aprendizaje, meditación y reposo.

En consecuencia, la exposición muestra piezas de unas dimensiones grandes que dialogan con la volumetría del espacio, formando parte del mismo, y proporcionando un recorrido artístico que muestra la personalidad del Museo de Vilafamés. Pero, además, se incluyen otras obras de pequeño formato, huyendo de fórmulas cerradas. También se ha jugado con establecer un hilo entre las piezas más «clásicas» del centro, y otras que ahora se han incorporado a sus salas.

En consecuencia, dada la identidad y el carácter de la exposición, resulta complicado trazar un discurso con un único hilo conductor, así que, aunque

en esta presentación las obras se abordarán de forma aislada, se intentará establecer nexos entre ellas. Así, comenzaremos con trabajos de clara dimensión social. Dentro de ellas se incluye la preciosa pintura de **Ricardo Bastid**, *La huída*, de 1953. Una obra que forma parte de un conjunto de tres piezas donadas al Museo de Vilafamés, y que desvelan el carácter del trabajo del autor. Se trata de un cuadro duro y relevante, que evidencia todo el dolor de la posguerra española, una constante en la pintura de Bastid que, al igual que otros compañeros, sufrieron la persecución franquista, teniendo que marchar fuera de su país. Estos hechos se reflejan perfectamente en la pintura, donde el dolor y la supervivencia son cicatrices de unos hechos que, sin duda, partieron su vida en dos.

También **Josep Renau Berenguer**, uno de los cartelistas más creativos y rotundos de la Guerra Civil Española, sufrió los infortunios del exilio. Fue además, durante ese bélico periodo, director general de Bellas Artes. En esta ocasión podemos ver *Mamita Yunai*, de 1967, claro exponente de la estética crítica que le guio durante toda su vida. La obra forma parte de una serie de fotomontajes que el autor concibió para un *telefilm* de la Deutsches Fernsehfunk de la República Democrática Alemana, que tenía la intención de analizar el resurgimiento del nazismo en ese sector alemán. En relación a su trabajo, el artista decía: «Más que una verdadera acción narrativa dentro de la realidad, es una arenga política transplantada a imágenes»<sup>1</sup>. Sus series de fotomontajes a color en los que practica un cruda crítica a la política internacional, forman parte de lo mejor de nuestra historia artística reciente.

También es una denuncia la obra de **Concha Jerez**, *Expediente policial roto y, sin embargo, archivado*, de 1976. Esta composición, que actualmente está en custodia en el Museo de Vilafamés, forma parte de la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago de Chile, surgido de forma solidaria en torno al presidente. El depósito temporal de la obra está directamente relacionado con el golpe militar de Pinochet en 1973, y la desactivación del sueño igualitario que instauró Allende en Chile. Concha Jerez, que creció durante mucho tiempo en el exilio, quiso que esta obra estuviese en aquel museo. En este sentido, cabe establecer un paralelismo con el exilio de nuestro propio país, aquel que vivieron Bastid y Renau. En este caso, nos encontramos con un expediente policial que nunca acaba de desaparecer, condicionando las vidas de quienes se atrevieron a cuestionar la arbitrariedad y la violencia.

---

1 Forment, Albert (1997) *Josep Renau: Història d'un fotomuntador*. Catarroja: Afers, p. 299

De estas tres obras nos dirigimos hacia otras tres, todas ellas con una figura central que representa a un personaje femenino, y todas ellas realizadas en volumen escultórico. La primera es de **Rafael Pérez Contel**, no tiene título y se sitúa en torno al año 1930. El artista se formó en el taller imaginero de Vicente Gerique, en Valencia, y tal vez por ello la pieza muestra un enorme componente religioso, pues perfectamente podríamos identificar a la mujer como Santa Marta, apoyándose en la iconografía que representa la serpiente que la acompaña. La obra se configura a través de constantes propias centradas en el diálogo entre la masa y el vacío, el hueco y el volumen. Una pieza donde queda latente la sintonía del autor con la vanguardia, especialmente con el cubismo, tal como se pone de manifiesto en su geometría de volúmenes superpuestos, y la configuración escultórica a través de elementos sencillos y comedidos.

Frente a la sobriedad concisa de la obra anterior, la de **Nassio Bayarri**: *Mujer de Vega*, de 1984, se extiende en dinámicas organicistas. La pieza, confeccionada de corten y acero inoxidable, se configura a través de formas geométricas redondeadas dentro su particular teoría del Cosmoísmo<sup>2</sup>. Para Nassio, la geometría es la única esencia que permite conocer el mundo y su otra dimensión. Un lenguaje que interioriza después de su traslado a Estados Unidos en 1963, y asume a partir de 1967 con la redacción de un manifiesto en el que sostiene las bases de la teoría cosmoísta antes enunciada. En este sentido, recurre a la geometría, porque únicamente a través de ella podremos ser capaces de conocer el mundo. Un mundo incierto, lleno de inquietudes, que suscita preguntas universales tales como quiénes somos y a dónde vamos.

Siguiendo con las esculturas, se propone también para la muestra una de las más importantes del pintor y escultor **Alberto Sánchez**, *Maternidad*, que se desarrolla durante un largo proceso que va desde 1929-1972. Así, nos tenemos que remontar más de noventa años atrás para encontrar el monolito de la Maternidad, pieza central de un grupo escultórico llamado *Monumento a los Niños*. En este caso, la pieza es una réplica en bronce de la original realizada en piedra caliza de Novelda, y que por primera vez define las formas biomórficas propias de la Escuela de Vallecas<sup>3</sup>. Para la concepción de la obra, el autor hace un guiño al mundo vegetal y a su forma de crecimiento a través de la disagregación en ramas. Pero además, utiliza el vacío como una forma simbólica,

---

2 Mir, Patricia (2016). «Luces en la penumbra. Análisis de las corrientes artísticas de la colección del MACVAC». *Diferents. Revista de museos*, nº 1, pp. 72-96.

3 Brihuega, Jaime (2015). «El fulgor de un epílogo. Dos obras de la última etapa de Alberto». *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 9, pp. 165-192.

referencia al seno de la mujer, en el que se desarrolla la vida humana. En este caso, el cuerpo del niño aparece como una nueva rama que crece y se va separando del árbol, la madre

Desplazándonos ahora hacia el arte abstracto de corte geométrico, tendencia de la cual el Museo de Vilafamés tiene una excelente colección, veremos en primer lugar la interesante mirada que propone **Elena Asins** en *Estructuras Ópticas*. El cuadro, de 1968, nos muestra el excepcional trabajo de una de las referentes plásticas más sólidas de nuestro país, un ejemplo optical-art que se apoya en la experimentación computacional para su concepción. Con una línea de investigación clara y muy particular, la autora rechazó siempre cualquier pretexto comercial que se le pudiese atribuir a su obra, dejando como herencia un amplio espectro de trabajos de distintos formatos y medios. En este caso, una pieza caracterizada por su singularidad, experimentación y radicalidad.

**Luis Badosa Conill** ofrece también su propia visión espacial a través de *Contraste lumínico en estructuras del Grand Palais o estética del hierro*, obra fechada en 1976. El pintor catalán refleja en este trabajo las sensaciones que vive al trasladarse a Bilbao, concretamente al barrio de San Francisco, donde pasaría el resto de su vida. La arquitectura de su nuevo hogar reflejaba para él el interior de una fábrica. Bajo esta impronta desarrolla esta obra, motivada por el interés de las macroestructuras industriales y su influencia en la pintura del siglo XX. El Grand Palais parisino, al que alude su título, se vincula con los procedimientos industriales iniciados en el XIX, que llegaron a su cémit con la construcción de palacios donde el armazón de hierro y acero quedaba a la vista de los nuevos públicos.

La pintura geométrica de **Wences Rambla**, por su parte, se vincula también con un componente emocional, en este caso el reflejo de la propia infancia. La obra *Alpino*, de 2018, es una combinación de formas y colores que inmediatamente activan nuestra capacidad de recuerdo y sugerencia. El cuadro está compuesto por un conjunto de trazas horizontales de tonalidades distintas, que te invitan a adentrarte en la imaginación más profunda, y te remonta a un tiempo pasado vivido. Un juego de colores, con unas tonalidades perfectamente reconocibles, que en este caso despiertan experiencias relacionadas con la etapa escolar: la trama de colores de los lápices alpinos que, en aquel momento, formaban parte de nuestro espacio más inmediato.

Podemos establecer ciertos paralelismos entre la obra de Rambla y la **María Aranguren**, *Cama*, de 2012, pues en ambas la composición geométrica horizontal es su *leitmotiv* y el rigor constructivo es máximo. Las dos, además, se apoyan en lo cotidiano. Aranguren explora las posibilidades visuales que transmiten un pequeño elenco de elementos. En este sentido, la gran expresividad de su

obra, así como el contenido metafórico que contiene, ponen de manifiesto una dimensión propia, individual, espiritual e incluso mística, con la intención de mostrar aquello oculto. Una pieza compacta, cuyo hilo conductor se centra en la geometría y el color, y cuya composición se encuentra estrechamente vinculada con los soportes que utiliza, que, además, le sirven de apoyo compositivo y enlace con propuestas artísticas más actuales.

Las fórmulas geométricas encuentran eco en otras tres obras –esta vez escultóricas– incorporadas a esta exposición. La primera es *Libro Abierto*, de 2010, cuya autora es **María Dolores Mulá**. Su volátil pieza supone una traducción plástica y un acercamiento al espíritu de Miguel Hernández. Para ello, elabora un trabajo delicado, profundo, en el que juega con la trasparencia de las perforaciones en la opacidad del acero corten, mostrando el alma de un poeta que murió en la soledad de una celda, logrando una hibridación entre dos disciplinas que dialogan tan bien: la escultura y la poesía. La geometría aquí, juega con la «escritura» inventada por la artista para aludir a las palabras que dejó el poeta.

Dentro de las propuestas escultóricas para la exposición, incluidas en este orden geométrico espiritual, no podía faltar una obra de **Ángeles Marco**, en este caso *Estructura*, de la serie «Suplemento al vacío», de 1996. En su doble faceta como docente y artista, Marco fue uno de los referentes más importantes de la generación de creadores que protagonizaron la renovación de la escultura en España en los años ochenta y noventa. Aquí la artista reflexiona sobre la idea derridiana de suplemento, aquello que se añade; pero, además, analiza el simbolismo y las cualidades estético-formales de los materiales, con los que refuerza su expresión de vértigo y transitoriedad. Una experiencia de lo visual, donde la luz juega un papel fundamental que conduce al observador hacia un territorio desconocido, incierto y desafiante.

Una pieza geométrica tan rigurosa como bella es *Endinsada et creus infal·lible*, de 2008. Su autor es **Sebastià Miralles**. Esta obra del artista valenciano, admirador del constructivismo ruso, refleja su devoción por las formas claras y el juego de simetrías y asimetrías, que se muestran como si fuesen consecuencia del azar. Una pieza enigmática, sobria, que solamente al acercarnos nos desvela que es de madera, una obra que recoge la poética propia de Miralles, llena de significaciones, tantas que, sumadas, nos llevan paradójicamente al enigma.

Abandonando la más pura geometría, seguimos sin embargo con la escultura a través de una pieza de **Joan Callergues**, un autor que se caracteriza por su multidisciplinariedad, y de quien recogemos *Estructura per un somni*, de 2017. Su obra persevera en la creación de un espacio personal, en el que cuestiona técnicas y procesos, desdibuja fronteras, experimenta nuevas

técnicas y materiales, y propone nuevos lenguajes como resultado propio de su investigación, intuición y personalidad. Al fin y al cabo, él, hace ya tiempo que «no pinta cuadros: ahora realiza objetos en los que la pintura es un ingrediente más de sus singulares montajes híbridos. Las obras en las que trabaja desde hace años se despegan del marco pictórico que encierra una historia; del tradicional cuadro-ventana que ha guiado, hasta hace bien poco, la historia de la pintura»<sup>4</sup>

La madera, que era el componente básico de la obra anterior, se impone de forma excepcional en *Como una llaga*, obra de **Ana Navarrete**, fechada en 1991. Un gigantesco cerebro de madera se desliza desde la pared hasta el suelo, lugar en el que adquiere una forma vegetal, unidas ambas estructuras mediante una cuerda plastificada. ImpONENTE, es imposible que pasemos ante él sin sentirnos aludidos, sin pensar en lo que hay el interior de nuestras propias cabezas. Imposible también no pensar en los surcos de las nueces, copias en miniatura de nuestras masas pensantes. Irónica y contundente, esta obra nos enfrenta con nuestras propias debilidades, pues al fin y al cabo nos habla de lo que somos y de lo que dejaremos, con el tiempo, de ser: individuos pensantes, al fin y al cabo tenemos fecha de caducidad.

La propuesta escultórica de **Angiola Bonanni**, *El Amor y el Tiempo*, de 2014, aunque tiene componentes bien distintos a los de la obra anterior, comparte sin embargo la capacidad de conectar con los observadores. La pregunta se impone: ¿quién beberá en estas copas imposibles de telas y alambres de púa? ¿Por qué se bautizan con la palabra amor y con la palabra tiempo? El arte, como sabemos, goza de esa capacidad de sugerencia que hace que cualquiera de nosotros podamos dar nuestras propias respuestas. Si ahondáramos en el trabajo de Bonanni, veríamos que siempre le ha interesado la paradoja, patente en sus trabajos a lo largo de los años; obras que, por otra parte, señalan conexiones geométrica en plásticos y maderas pintadas, a la par que un arraigo feminista.

Hay varias piezas, en esta muestra, con vocación de instalación. Una de ella será la de Ana Navarrete, otra es la **Maribel Domènech**, que, con el nombre de *Dependencia*, se data en 1997. La obra aprovecha el poder narrativo de la acción de tejer, esa acción secularmente vinculada a las mujeres, y que las artistas feministas recogen como desafío y bandera. Está compuesta por dos fundas corpóreas, dos piezas indivisibles unidas por los pies y las manos, pendidas en el vacío, cuyo vínculo representa perfectamente el concepto de

---

4 Torrent, Rosalía (2015) *Callergues. Innocència perduda*. Catálogo. Vila-real, el Convent, p.13.

supeditación, de equilibrio o desequilibrio. No pueden desplazarse una sin la otra puesto que su conexión es vital. Una pieza escultórica en la que podemos leer una clara referencia a las mujeres, a su cuerpo, y al encierro en el espacio cotidiano al que se ha visto relegada a lo largo de su existencia.

También con carácter de instalación, dentro de su vocación escultórica y emocionalmente artesanal, se sitúa la pieza de **Pilar Sala**, *Covachas*, de 1994. Desde siempre, esta artista ha trabajado en ese espacio que une al ser humano con la naturaleza, un medio que este último ha querido dominar o, en algunos casos, tan solo encauzar, difuminando cada vez más los límites entre lo natural y lo artificial. En este contexto, arte y naturaleza se funden en las manos de Sala, que descubre enfoques personales y sorprendentes del tratamiento de las texturas vegetales, creando piezas tridimensionales como la que se muestra, a través de la unión y entrelazado de sustancias naturales encontradas. Una propuesta artística que nos muestra su sentimiento más profundo y vital, a través de lo insólito de sus creaciones.

Decididamente, la obra de **José Beas**, *Brujo y homúnculo*, de 2015, tiene un carácter de instalación. En realidad son dos obras diferentes, sumadas la una a la otra, y que además admiten una nueva adición: la de pequeñas figuras enmarcadas que recogen el gesto del hombre que se alzan en vertical. El autor se ha interesado siempre por la fotografía y el videoarte, con una buena dosis de enigma en todas y cada una de sus piezas. En el caso de esta obra, resulta interesante remarcar su acercamiento gráfico a la video-escultura y la pintura en movimiento. Todo ello, alejándose de las formas video narrativas. Algo que nos permite entender que el autor no es un simple narrador, sino un productor de figuras dispares que, más que marcar una temporalidad, tienen una función contemplativa, similar a la observación que hacemos de cualquier cadencia repetitiva, como la observación de las olas del mar.

Las tonalidades en grises de la obra anterior, se replican también en otras obras de la exposición, como la de **Maribel Nazco** en *Formas a y b*, de 1975, que configuran un grupo de trabajos a medio camino entre la abstracción y la figuración. El concepto de «escultopintura» y un gran componente experimental definen la trayectoria profesional de la artista. La pieza en concreto pertenece a la etapa en la que la artista experimentó con materiales metálicos, época que quedó zanjada para centrarse únicamente en la pintura. Durante los años setenta, momento al que pertenece esta obra, la artista se interesó por trabajos dinámicos, caracterizados por texturas terrosas y composiciones mixtas de diferentes elementos, dentro los que se encontraban algunos en soportes de cuadro tan poco comunes como los metálicos.

También en grises aparece la obra de **Hugo Alonso**, *Mirror*, de 2015. En este caso, el trabajo representa una fusión entre la búsqueda de las diferentes opciones expresivas de su tiempo—electrónica, cine, fotografía, video, herramientas digitales— y una realidad artificial que a menudo hace referencia a escenas o situaciones cinematográficas, de las que el autor se aprovecha para crear espacios inexistentes, inconcebibles, incluso irrationales. Así, provoca una vacilación entre la presencia y la ausencia que despierta una tensión recurrente, principalmente por la indeterminación que produce mirarla. Alonso conoce perfectamente las técnicas tradicionales, pero en lugar del uso de colores y pinceles, se vale de las posibilidades que tienen el acrílico y el aerógrafo para crear estos espacios llenos de vacío<sup>5</sup>.

Igualmente los grises, y también los negros, le sirven a **José Caballero** para delinear su propuesta abstracta fechada en 1972 *Espacio y Círculo*. El artista representa a uno de los pocos autores españoles que alcanzó la abstracción matérica desde una base surrealista, algo que se evidencia en obras como ésta, donde conviven el gesto más audaz con un cierto enigma de fondo. Es una composición que se reduce a lo esencial, donde aparece la forma por excelencia que marcará el lenguaje de Caballero: el círculo. Grandes o pequeños, representan para él el mundo, y en él, entre otras cosas, las desigualdades. En cualquier caso, en sus obras queda latente, de una forma u otra, su afán por la investigación y una marcada gestualidad.

Las obras que nos queda por presentar se mueven todas ellas en el campo de lo pictórico, pero no todas descansan tranquilamente en su marco, puesto que algunas incorporan los objetos o la materia más excesiva, volviéndonos a deslizar nuevamente en el campo de la escultopintura. Es el caso de las dos piezas de **Teresa Cháfer** *Jocs de representació I y II*, ambas de 2002. Las vanguardias históricas determinaron el fin de las convenciones, y entre sus recursos, dadás y surrealistas incluyeron objetos o materiales diversos en cuadros que inicialmente debieran haber contenido tan solo pintura. En esta línea aparecen estas dos obras. Pero no es tan solo el material el rasgo peculiar que las caracteriza. Hay algo, en ellas, que nos pone en guardia: ¿qué están representando? ¿qué juego anómalo y perturbador hay en estos juegos que encierran con alambre de espino sus figuras centrales? Son estos unos trabajos antítesis de lo apacible, sinónimos de inquietud, cargados de significados no ciertamente placenteros.

---

5 <https://theartmarket.es/invertir-artistas-del-presente-hugo-alonso/> (24-I-2021).

De **Rafael Monagas** ha viajado hasta Alicante la obra que tiene por título *Tierras VIII*, y es de 1977. Al igual que la de Teresa Cháfer, alguno de sus componentes se elevan –esta vez en forma de materia– sobre la superficie que le sirve de fondo. Es la tierra en toda su potencia, con su textura y sus colores, con la pujanza que de ella emana. La pieza refleja el carácter analítico y estudioso de su autor, reforzada por reflejos y estímulos innatos, en la cual la luz juega un papel fundamental para describir percepciones sinceras del artista. Una obra, cuyo tema habla de horizonte y el tiempo, y que no casualmente también forma parte, al igual que la pieza de Concha Jerez, del Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Chile.

*Jeringuilla*, de **Teresa Gancedo**, estuvo también realizada en 1977. Se trata de una obra que pertenece a su primera etapa, en la que apostó por la figuración, en un tiempo controlado por lenguajes abstractos. Al igual que en el resto de sus obras de este momento, el dibujo toma una especial relevancia, y se conjuga con la presencia de fotos y materiales diversos, en los que los tonos grisáceos predominan por encima de los más enérgicos. Un tiempo en la obra de Gancedo en el que el sufrimiento y el dolor, tanto interior como físico, se convierte en un tema recurrente, a través de jeringuillas o tijeras que aluden al daño, o nichos y cementerios evocando la muerte.

Un año de distancia separa las dos obras anteriores de la de **Concha Benedito**, fechada en 1978, sin título. La pieza se presenta con formas difuminadas, escondidas, de las que solo se puede dilucidar parte, como si de un simple boceto se tratara, aunque en realidad refleja una organización y una trama perfectamente pensadas. Una obra enérgica, con unos caballos de raigambre futurista que discurren frenéticos por la superficie del lienzo, rompedora, dentro de la peculiar forma de expresarse de esta artista, que hizo de la gestualidad uno de sus mayores aliados.

Vamos a finalizar nuestro recorrido con el trabajo de dos artistas muy cercanos al MUA, pues ambos han expuesto en sus salas, se trata de **Joan Castejón** y Pepe Azorín. La obra del primero se llama *Turno de noche* y es de 1975. El autor, uno de los principales representantes del movimiento de renovación plástica valenciana, nos presenta una obra cuya lectura propone adentrarse en espacios donde perderse, donde encontrarse en el cielo del misterio. La obra refleja un discurso inherente al autor, centrado en el uso de la imagen fantástica como tema recurrente, a través de la representación de situaciones ambiguas, soñadas, engendros horribles, imágenes perturbadoras y elementos equívocos. Una obra que se construye con figuras que transvasan las propias formas, y configura un escenario que se funde con lo más recóndito de quien lo contempla,

despertando su curiosidad y asombro, gracias al juego de categorías estéticas que se deslizan hacia lo siniestro

Por su parte, **Pepe Azorín** es un maestro del dibujo y un potente constructor de espacios pictóricos. Su obra *Cos d'arrels XII* de 2009 se caracteriza por la fusión de diferentes trazos con resultados potentes, vigorosos e impactantes que, en este caso, se refleja perfectamente en la pieza que nos presenta. Con una gran expresividad, la obra revela la maestría volumétrica en el tratamiento de las formas, como singularidad propia y resultado de un análisis exhaustivo, de gran calidad plástica, propia de un espíritu evolucionista.

Como hemos podido ver, estamos ante una muestra que subraya la diversidad de obras y planteamientos artísticos que conforman el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés. Una colección diferente, en un lugar *Lejos del Canon*, que pretende acercarse por un tiempo al Museo de la Universidad de Alicante.

José Miguel Molines Cano  
Universitat Jaume I de Castelló

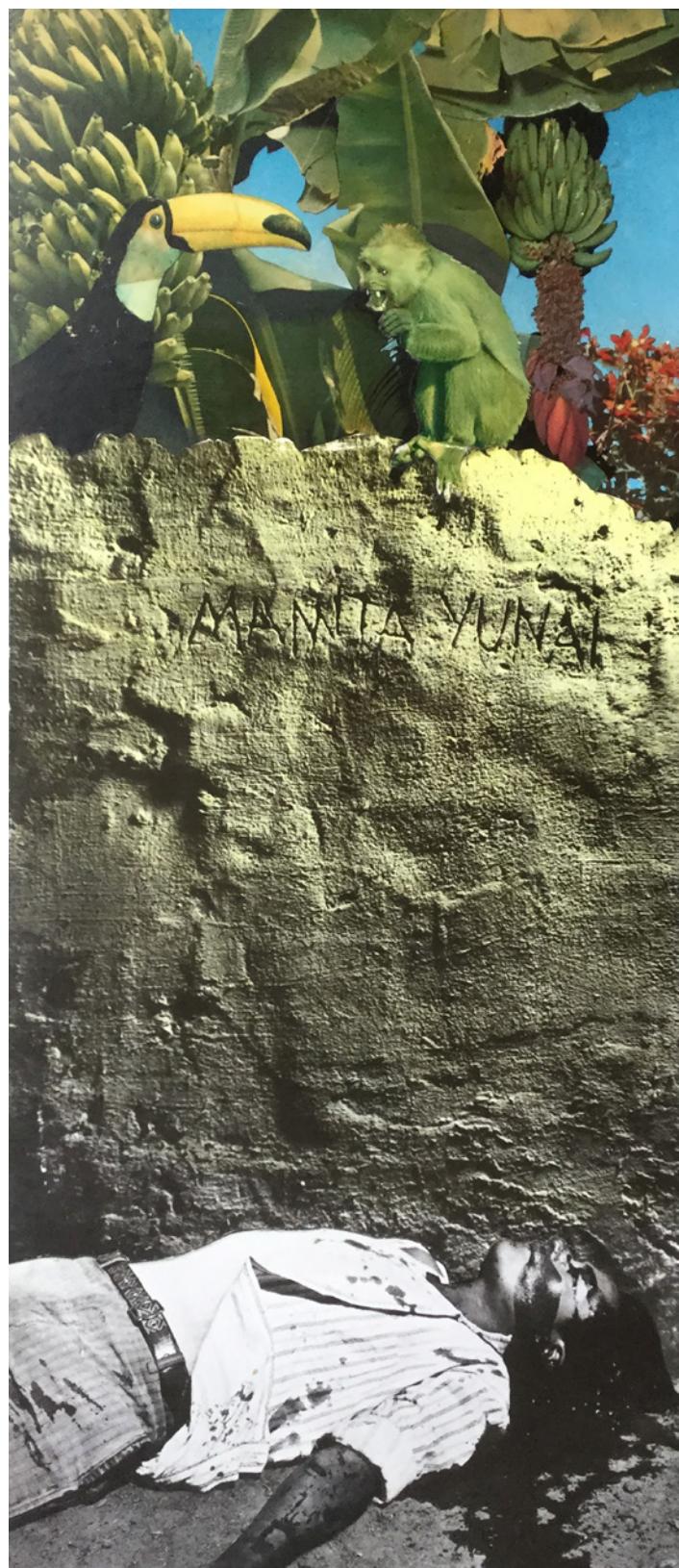


**OBRES**





Ricardo Bastid Peris: *La huida*, 1953. Óleo sobre lienzo, 101 x 121 cm



Josep Renau Berenguer: *Mamita Yunai*, 1967. Fotocomposición sobre tabla, 82 x 35 cm



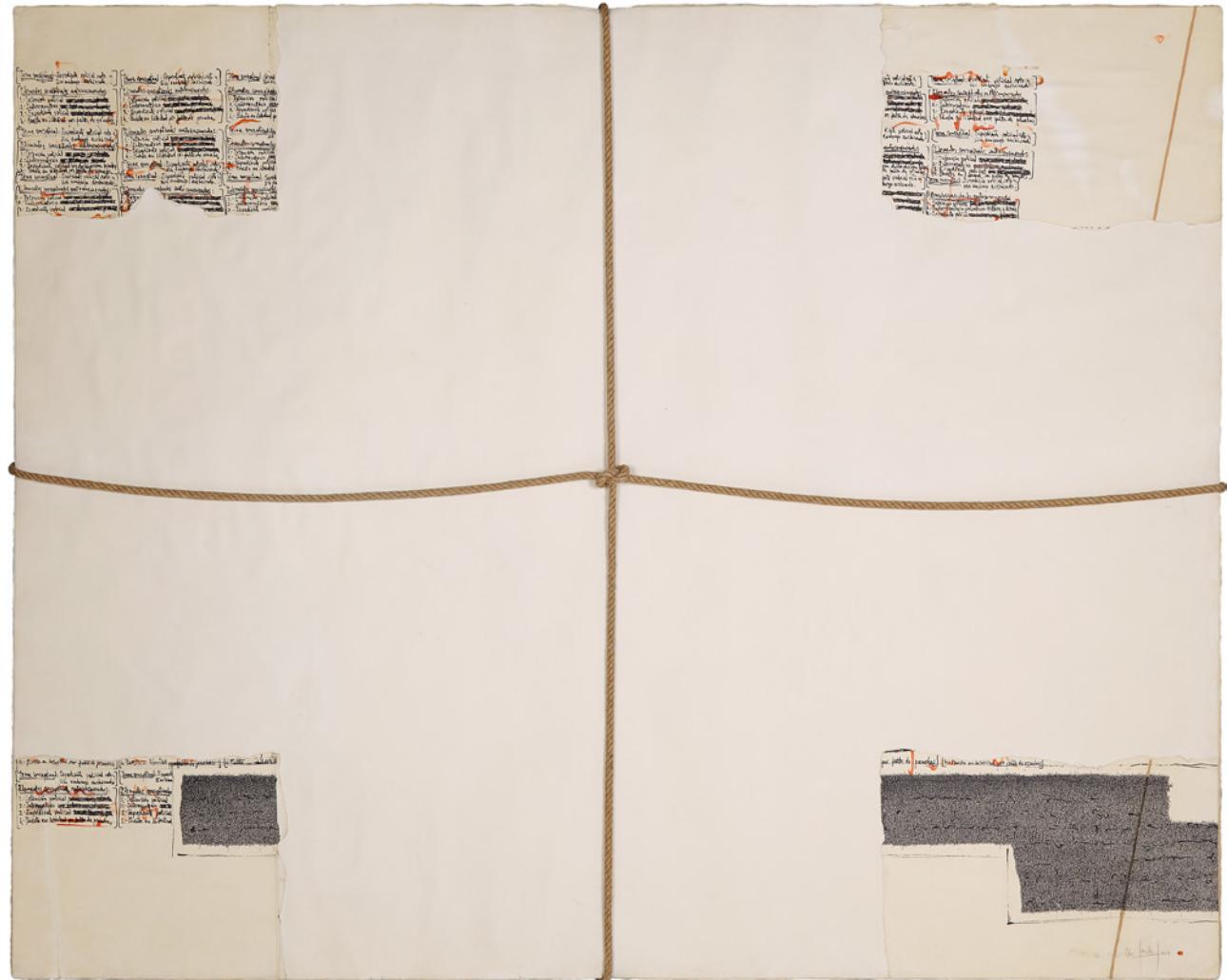
Joan Callergues: *Estructura per a un somni*, 2017. Madera y briduras de plástico, 142 x 50 x 90 cm



Joan Castejón: *Turno de noche*, 1975. Acrílico sobre lienzo, 114 x 146 cm



Rafael Santana Monagas: *Tierra VIII*, 1977. Técnica mixta sobre tabla, 163 x 133 x 13 cm



Concha Jerez: *Expediente policial roto y, sin embargo, archivado*, 1976.  
Técnica mixta (cartón, tinta, cuerda y cinta de tela), 125 x 155 cm



Maribel Domènech: *Dependencia*, 1997. Cable eléctrico tejido y fotografía prueba de autor,  
170 x 150 x 50 cm (escultura) y 100 x 70 cm (fotografía)



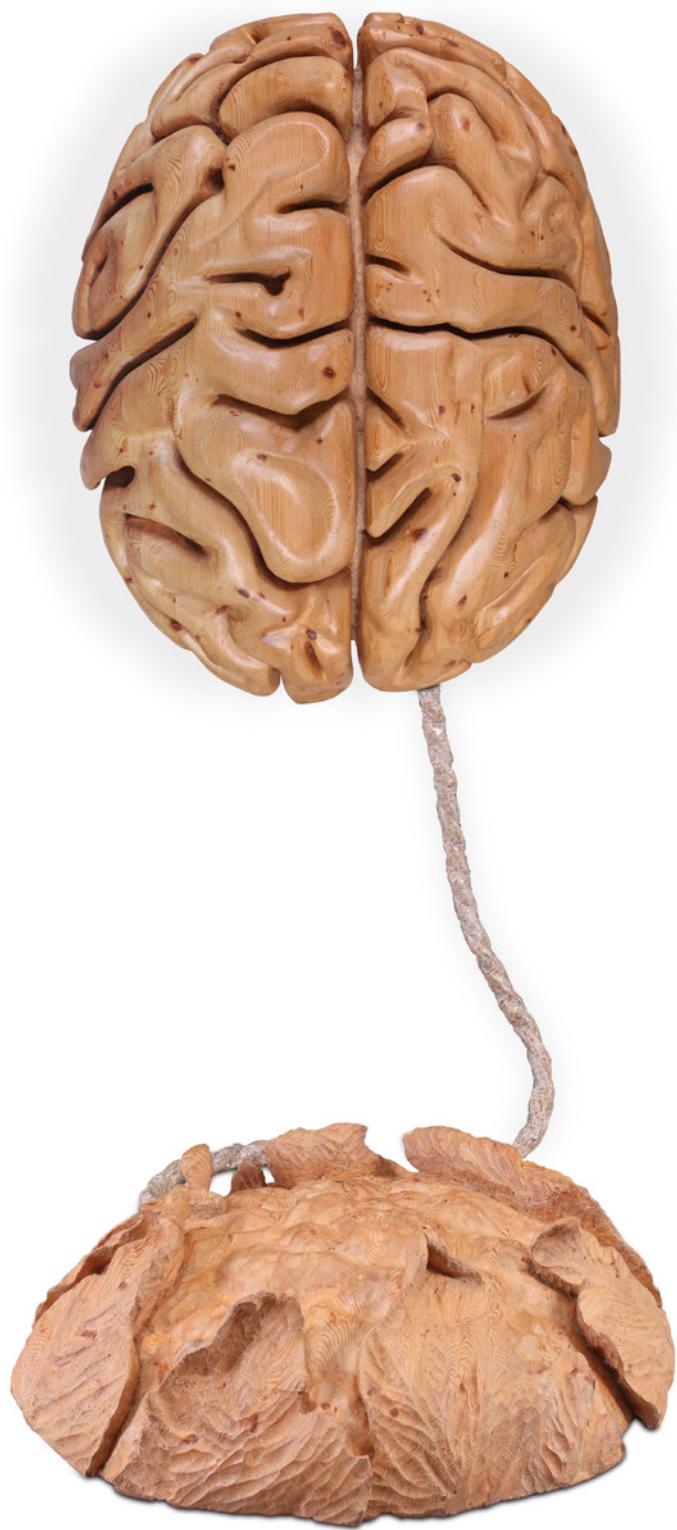
José Díaz Azorín: *Cos d'Arrel XXII*. Díptico, 2009. 170 x 260 cm



Pepe Beas Barnes: *Brujo y homúnculo*. Serie «Runa Uturunco», 2015.  
Fotografía impresa sobre tela y fotografía sobre vinilo y metacrilato, 120 x 800 cm (tela) y 150 x  
200 cm (piezas de metacrilato montadas)



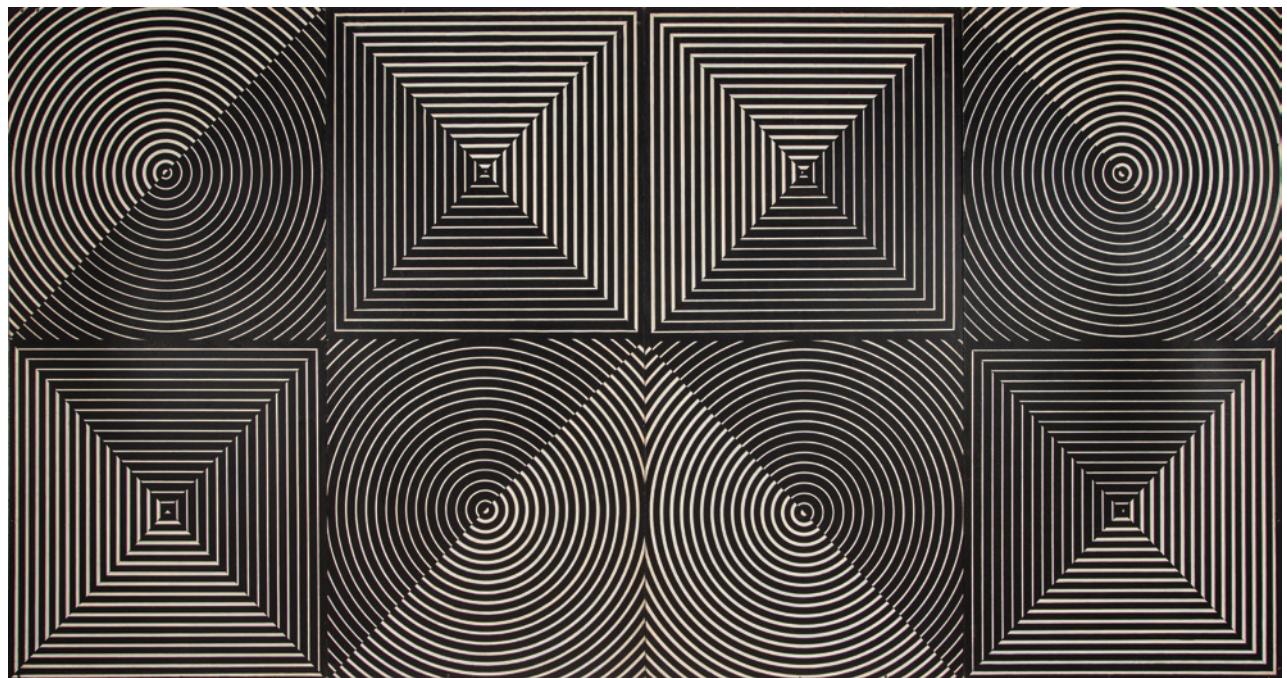
Concha Benedito: *S/T*, 1978. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm



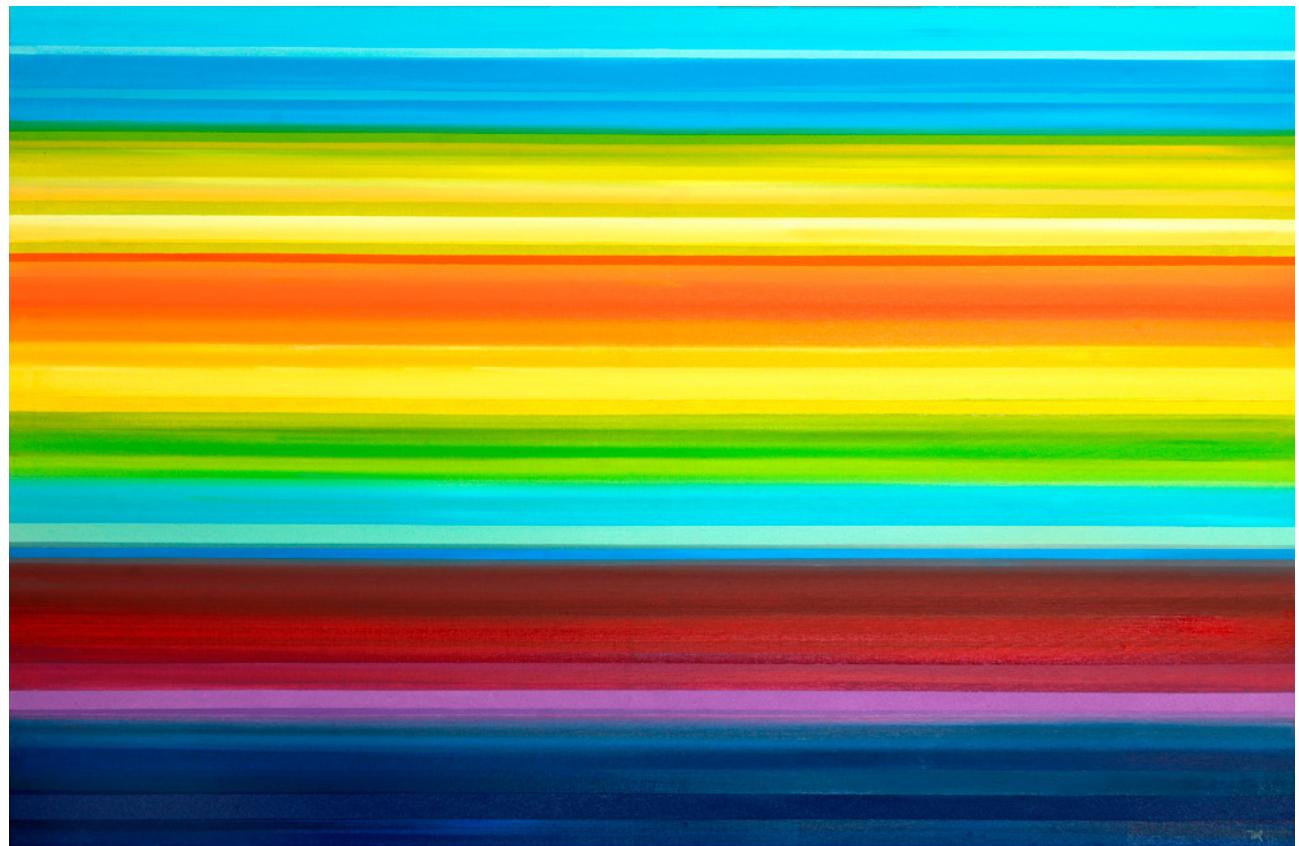
Ana Navarrete Tudela: *Como una llaga*, 1991.  
Madera tallada y cuerda plastificada, 200 x 100 x 150 cm



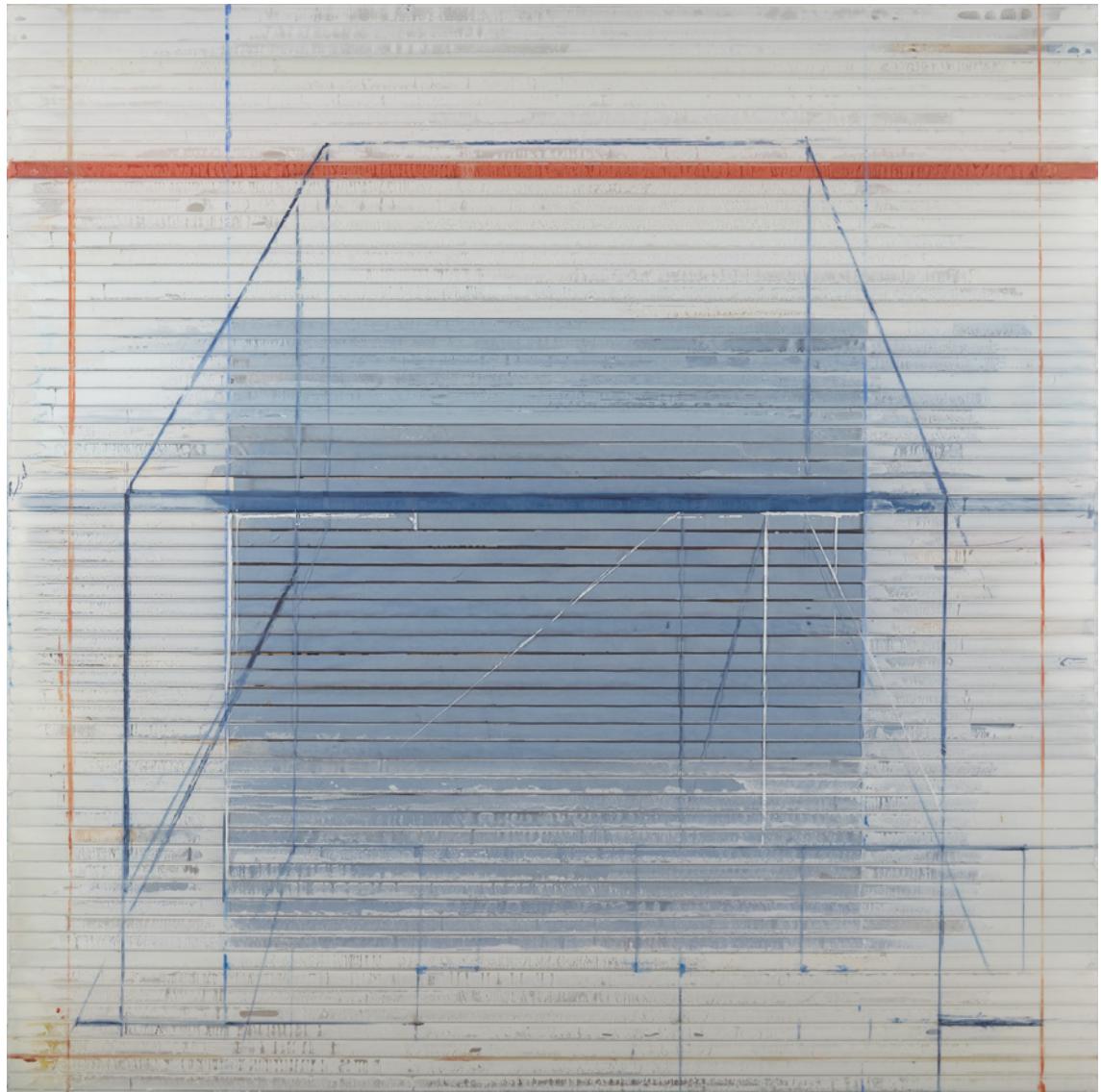
Luis Badosa Conill: *Contraste lumínico en estructuras del «Grand Palais» o Estética del hierro*, 1976. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm



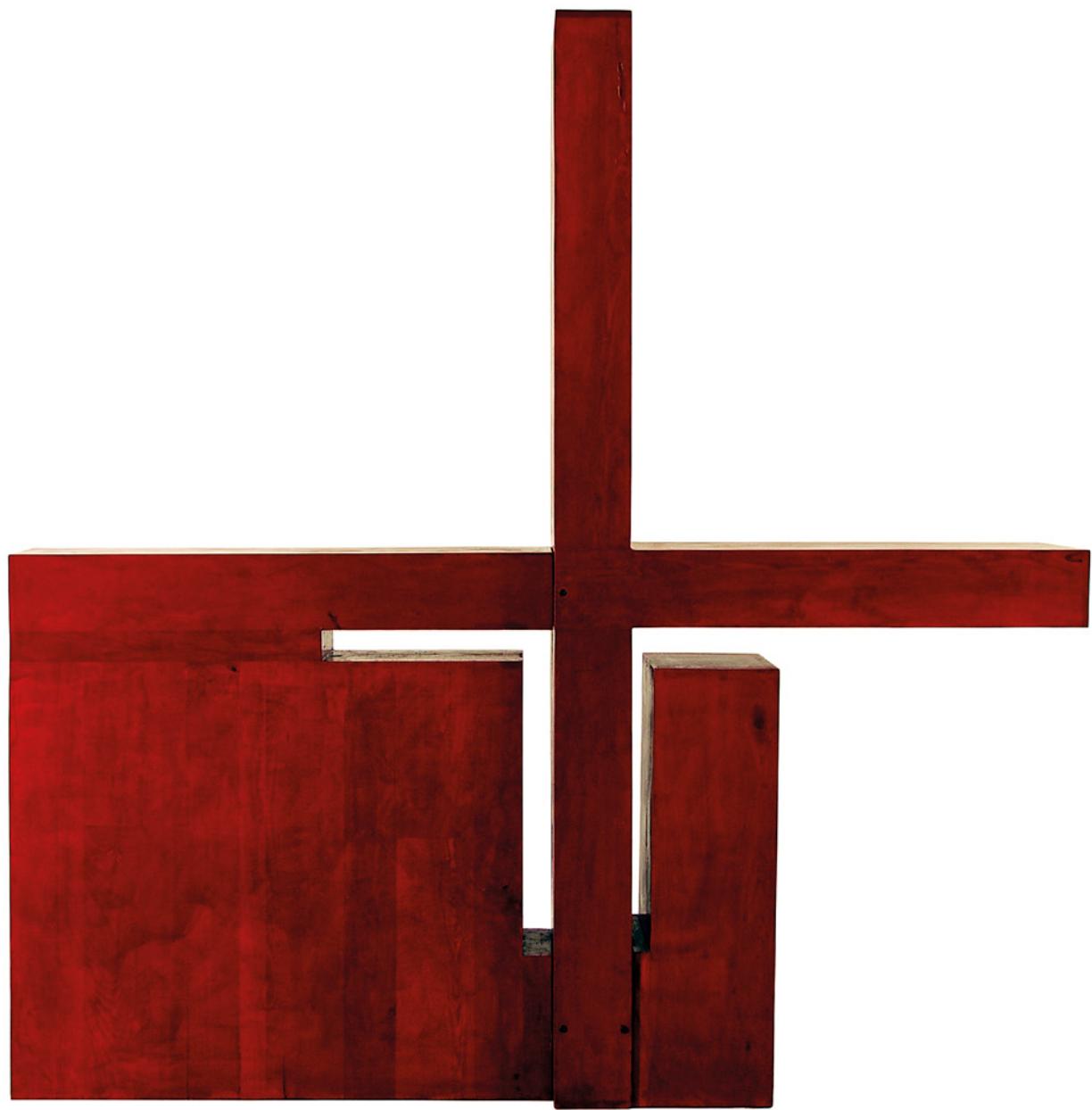
Elena Asins Rodríguez: *Estructuras ópticas*, 1968. Acrílico sobre madera, 198 x 380 cm



Wences Rambla: *Alpino*, 2018. Óleo sobre lienzo, 97 x 146 cm



María Aranguren: *Cama*, 2012. Técnica mixta sobre policarbonato celular, 125 x 125 cm



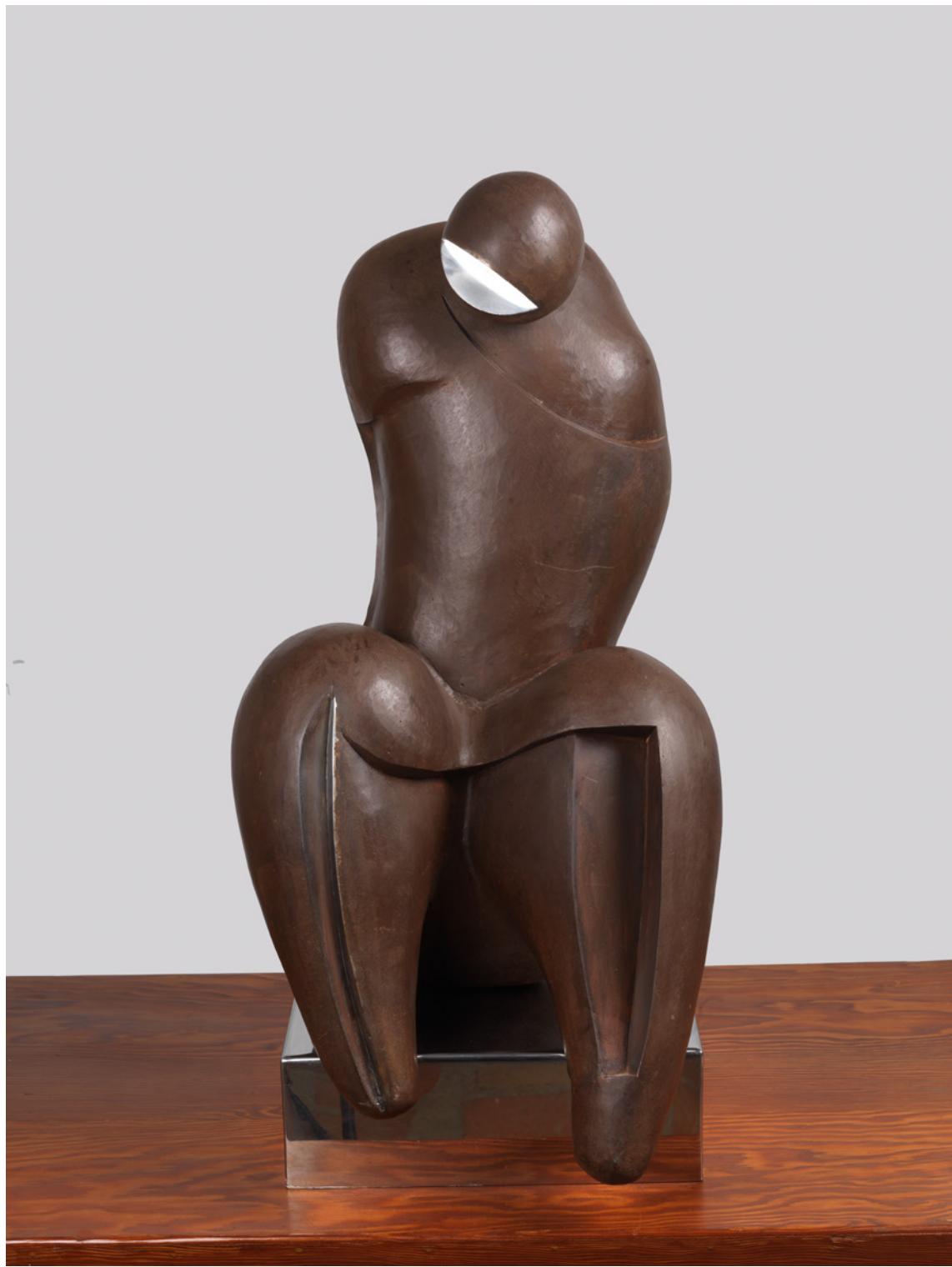
Sebastià Miralles Puchol: *Endinsada et creus infal·lible*, 2008.  
Madera de fresno lacada, 210 x 206 x 35 cm



Rafael Pérez Contel: *S/T*, ca. 1930. Bronce, 68 x 14 x 14 cm



Alberto Sánchez Pérez: *Maternidad*, 1929-1972. Bronce, 83 x 22 x 14 cm



Nassio Bayarri Lluch: *Mujer de Vega*, 1984. Acero Corten e inoxidable, 72 x 35 x 35 cm



Teresa Cháfer Bixquert: *Jocs de representació I, entre la realitat i la ficció*, 2002.  
Técnica mixta sobre chapa, 47 x 47 x 7 cm



Teresa Cháfer Bixquert: *Jocs de representació II, entre la realitat i la ficció*, 2002.  
Técnica mixta sobre chapa, 47 x 47 x 7 cm



Teresa Gancedo: *Jeringuilla*, 1977. Técnica mixta y collage sobre lienzo. Políptico, 62 x 70 cm



Maribel Nazco: *Formas a y b*, 1975. Collage de aluminio. Díptico, 77 x 110 cm



José Caballero: *Espacio y círculo*, 1972. Técnica mixta sobre tabla, 100 x 70 cm



Hugo Alonso: *Mirror*, 2015. Esmalte sobre aluminio, 75 x 155 cm



Pilar Sala: *Covachas*, 1994. Texturas vegetales, cañas de bambú y ramas, 150 x 200 x 250 cm



Angiola Bonanni: *El amor y el tiempo*, 2014.

Tela metálica, alambre, malla de nailon, alambre de púas, friselina y colas, 20 x 14 x 14 cm  
(cada objeto)



Ángeles Marco Saturnino: *Estructura*. Serie «Suplemento al vacío», 1996.  
Hierro y pintura metálica, 98 x 82 x 23 cm



María Dolores Mulá Hernández: *Libro abierto*, 2010. Perforaciones sobre acero Corten, 51 x 64 x 64 cm

**MUA. Museu Universitat d'Alacant**

Exposició març-mai 2021

President de la Junta Rectora del MACVAC  
Abel Ibáñez Mallasén

Directora del MACVAC  
Rosalía Torrent Esclapés

Rectora de la Universitat d'Alacant  
Amparo Navarro Faure

Vicerrectora de Cultura, Esport i Extensió Universitària  
Catalina Iliescu Gheorghiu

**Organitza**

Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés  
Vicerectorat de Cultura, de la Universitat d'Alacant  
Museu de la Universitat d'Alacant

**Col·labora**

Diputació de Castelló

**Comissariat**

Jose Miguel Molines Cano

**Coordinació tècnica de la Universitat d'Alacant**

Sofía Martín Escribano

**Coordinació tècnica del MACVAC**

Joan Feliu Franch

**Muntatge expositiu**

Personal tècnic del MUA i Servei de manteniment de la UA

**Transport**

Art-Exprès

**Assegurances**

Willis Towers Watson

**Artistes participants**

Hugo Alonso, María Aranguren, Elena Asins, Pepe Azorín, Luis Badosa Conill, Ricardo Bastid Peris, Nassio Bayarri, Pepe Beas Barnes, Concha Benedito, Angiola Bonanni, José Caballero, Joan Callergues, Joan Castejón, Teresa Cháfer Bixquert, Maribel Domènech, Teresa Gancedo, Concha Jerez, Ángeles Marco Saturnino, Sebastià Miralles Puchol, Rafael Monagas, María Dolores Mulá, Ana Navarrete Tudela, Maribel Nazco, Rafael Pérez Contel, Wences Rambla, Josep Renau Berenguer, Pilar Sala, Alberto Sánchez.

**Catàleg:****Edició**

MACVAC y Diputació de Castelló

**Textos**

Jose Miguel Molines Cano, Rosalía Torrent Esclapés, Joan Feliu Franch

**Disseny y maquetació**

Drip Studios

**Fotografies**

Gabriel Ahís, Eduardo Alapont, Paco Alcántara, Pepe Beas, Noé Bermejo, Angiola Bonanni, Joan Callergues, José Díaz Azorín, Pascual Mercé, Àlex Pérez, Pilar Sala, Sensaaccion SC.

**Impressió**

Diputació de Castelló

**Dipòsit Legal**

CS-55-2021

**ISBN**

978-84-09-27922-7

© Dels textos: els/les autors/es.

© De les obres: els/les artistes.

© María Aranguren, Pepe Beas, Concha Benedito, José Caballero, Joan Castejón, Teresa Gancedo, Alberto Sánchez, Rafael Santana Monagas, VEGAP, Vilafamés, 2021

© De l'edició: Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.









DIPUTACIÓ  
D  
E  
CASTELLÓ



MAC  
vilafamés  
museu d'art contemporani Vicent Aguilera Cerni

