

La Sala Parpalló en el Centre Cultural La Beneficència (1995-1999)

Manuel Muñoz Ibáñez

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia
manuelmuib@hotmail.com

RESUMEN

Durante el periodo 1995-1999 la Sala Parpalló se ubicó en el Centre Cultural la Beneficència de Valencia, compartiendo el lugar con los espacios del Museo de Prehistoria, el Museo de Etnología y el IVEI. En la investigación se expone una ficha técnica de cada una de las 57 exposiciones de producción propia realizadas en el periodo y una selección de los estudios teóricos que las acompañaron; mostrándose cronológicamente según los procedimientos empleados. El trabajo concluye con el constructo teórico que fundamentó la programación de la Sala: 1) La Sala Parpalló como proyecto integrado; 2) Estudios y exposiciones en torno al Imaginario Cultural Valenciano; 3) Análisis de la crisis posmoderna; y 4) La creación contemporánea como prolongación de la Teoría de la Vanguardia.

Palabras clave: Sala Parpalló / Imaginario Cultural / Posmodernidad / Vanguardia.

ABSTRACT

During the period 1995-1999, the Sala Parpalló was located in the Beneficència Cultural Center of Valencia, sharing the place with the spaces of the Museum of Prehistory, the Museum of Ethnology and the IVEI. In the investigation it exposed a technical file for each of the 57 self-produced exhibitions carried out in the period and a selection of the studies that accompanied them: the files are displayed chronologically according to the procedures used. The work concludes with the analysis of the objectives that were mainly all the programming: 1) Sala Parpalló as an integrated project; 2) Studies and exhibitions around the Valencian Cultural Imaginary; 3) Analysis of the postmodern crisis; and 4) Contemporary creation as an extension of the Avant-garde Theory.

Keywords: Sala Parpalló / Cultural Imaginary / Postmodernity / Vanguard.

PROPUESTA INVESTIGADORA

Se procede a desarrollar un trabajo de investigación acerca del periodo señalado (1995-1999), una vez cumplidos los veinte años desde su culminación. Incluye la totalidad de las muestras que tuvieron lugar en la Sala Parpalló durante el mismo, con la finalidad de elaborar un constructo analítico que contribuya a esclarecer las claves de los conceptos teóricos que las fundamentaron y los objetivos que en su momento las pudieron justificar.

El material utilizado para este trabajo ha sido muy diverso, procedente en su totalidad de producciones propias de la Sala Parpalló. Las exposiciones fueron previamente aprobadas por la Comisión de Cultura de la Diputación de Valencia, entidad pública de la cual dependía, tanto la misma, como la totalidad del Centre Cultural la Beneficència, donde estaba ubicada. La documentación consultada ha incluido los catálogos de las muestras realizadas durante el periodo estudiado, pero, asimismo, folletos de mano, afiches, invitaciones, carteles, imágenes, documentos, referencias de prensa y distintas memorias, en las que se reflejan una muy diversa cantidad de datos. De entre los catálogos publicados, se han incluido aquellos de la “Colección Imagen”, con una numeración específica, como continuación a una iniciativa procedente del periodo anterior, que incorporaba los de mayor interés, conformando una publicación con identidad autónoma. Al existir un Área de Difusión y un personal especializado con dedicación didáctica exclusiva y permanente, sus datos también han sido incorporados en la “Adenda”.

El método empleado para el estudio es como sigue: en una parte inicial, se han vinculado cronológicamente las exposiciones en función de cada uno de los procedimientos artísticos, de tal suerte, que se permita visualizar con facilidad la coherencia existente en la sucesión de cada uno de los discursos. Aquellas exposiciones ubicadas en la Sala, que no fueron específicamente producidas por su propio equipo de trabajo, es decir, las que fueron incluidas como parte de una itinerancia o producción

externa, han sido incorporadas con una ficha indicativa, otorgándoles un doble significado: por un lado, como partícipes de una selección propia, pero, asimismo, como exponente relacional de la Institución con los distintos ámbitos culturales que las promovieron. La existencia de abundante documentación sobre el periodo estudiado, ha permitido incluir datos sobre la coexistencia de distintas exposiciones en el tiempo, lo cual servirá para dilucidar los objetivos y su proyección social. Asimismo, se ha tenido muy en cuenta la ubicación de la Sala Parpalló como parte integrante del Centre Cultural la Beneficència, cuya dirección era coincidente. Sin embargo, tanto la programación de la Sala Parpalló, como la de los museos de Etnología, de Prehistoria, y del IVEI, fueron autónomas, bajo direcciones independientes; si bien se conjugaron, a efectos de difusión y de optimización de los servicios.

De cada una de las exposiciones, se ha incluido una ficha técnica que aporta: título, fechas de celebración, comisariado y obras. Respecto al catálogo: su inclusión en la “Colección Imagen”, lenguas en las que fue editado; nº de páginas y relación de autores; extrayéndose de cada uno de los textos, aquellos párrafos que se han considerado significativos para el esclarecimiento de los conceptos teóricos que las justificaron; si bien, esta apreciación investigadora puede ser interpretable. Siempre que ha sido posible, se han incorporado párrafos completos para facilitar el desarrollo de los conceptos expresados. De igual modo, se han incluido las imágenes de las portadas de todos los catálogos y una selección de obras significativas con el propósito de contribuir a una mejor comprensión de la totalidad del proyecto.

En una segunda parte, se ha elaborado un amplio “Constructo”, en el que se desarrollan los conceptos teóricos que justificaron la programación. En el epígrafe inicial: 1) “La Sala Parpalló como proyecto integrado”, se aborda su coherencia dentro del proyecto “Centre Cultural la Beneficència”. Sucesivamente: 2) Estudios y exposiciones en torno al Imaginario Cultural Valenciano; 3) Análisis de la crisis posmoderna; y 4) La creación contemporánea como prolongación de la Teoría de la Vanguardia. Terminando con una “Adenda”.

INTRODUCCIÓN

Como ha sido ampliamente publicado, la conexión del arte valenciano de la posguerra con la Vanguardia europea tuvo lugar en el año 1949, cuando Eusebio Sempere expuso una muestra de pintura no-figurativa en la Sala Mateu de Valencia. Eran aquéllos, unos años de penuria pero, asimismo, de desconexión informativa, que se extendieron durante el periodo autárquico de la dictadura hasta 1951 tras la toma de posesión de Joaquín Ruiz Giménez al frente del Ministerio de Educación. En ese momento se propicia un cierto clima de tolerancia que posibilita el inicio de los movimientos estudiantiles. Al mismo tiempo se experimenta una evidente apertura en el campo de las artes plásticas, que tuvo su punto de arranque con la celebración en Madrid de la I Bienal Hispanoamericana de Arte comenzando una etapa de conexión y progreso en ese ámbito.

Unos años antes ya se había configurado en Valencia un grupo constituido por jóvenes activos dispuestos a superar las limitaciones impuestas por un cierto casticismo y un retorno a la creación postsorollista: el “Grupo Z” (1947-1950), bajo la iniciativa de Manolo Gil y de José Vento¹. Fue durante las décadas siguientes cuando el contacto progresivo con la modernidad propició la aparición de distintos colectivos interesados por intercambiar experiencias y realizar exposiciones que aproximasen a los ciudadanos al entorno del arte contemporáneo. En este ámbito surgieron el “Grupo Los Siete” (1950-54) (Castellano, Genovés, Sempere, Michavila y otros); el “Grupo Parpalló” (1956-1965), auspiciado por Vicente Aguilera Cerni (Manolo Gil, Jacinta Gil, Nassio Bayarri, Agustín Albalat, Genovés, Michavila y otros); y con posterioridad Antes del Arte (1968): Yturralde, Ramón de Soto, Jorge Teixidor y Eusebio Sempere.

En ese contexto fue surgiendo un incipiente mercado y durante las dos décadas siguientes comenzaron a aparecer galerías comerciales en las que se mostraban, no solo los trabajos de los creadores autóctonos, sino, asimismo, los de figuras del ámbito nacional e internacional, convirtiéndose en un interesante muestrario de importancia informativa, habida cuenta de que eran los espacios en los que se llegaba a percibir una buena parte del arte contemporáneo realizado durante aquellos años y en cuyo seno se planteaban también tertulias y debates: Val i 30 (1966); Theo (1971); Punto (1972); Lezama (1974); Palau (1980); Temple (1983)². Cabe recordar la gran importancia del arte valenciano de los sesenta y de las dos sucesivas décadas, convertidas en una verdadera edad de plata del siglo XX: Equipo Crónica, Equipo Realidad, Genovés, Anzo, Eusebio Sempere, Manuel Hernández Mompó, Andrés Cillero, Nassio Bayarri, Genaro Lahuerta, Francisco Lozano, Carmen Calvo, Miquel Navarro, Manuel Boix, Artur Heras, Rafael Armengol, Andreu Alfaro, Joaquín Michavila, y José María Yturralde, entre otros.

Sin embargo, las instituciones públicas aún tardaron unos años en configurar espacios específicos dedicados a las muestras contemporáneas, y fue en ese ámbito cuando en 1980 la Diputación de Valencia decide crear la Sala Parpalló, ubicada inicialmente en un espacio reducido en la calle de Landerer, junto al Teatro Escalante,

¹ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura valenciana de la posguerra*. València: Servei de Publicacions. Universitat de València, 1994, pp. 107-116.

² HERAS, Artur (dir.). *R que R: 13 propuestas de Galerías de Arte en Valencia*. (Celebrada en Valencia, Sala Parpalló, 1989). Valencia: Diputación de Valencia, 1989.

en el seno del barrio del Carmen. Inserto, pues, en la trama urbana tradicional en la que durante décadas estuvo ubicada la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

La entidad provincial encargó la dirección de la Sala a Artur Heras, un pintor acreditado, que se dispuso a realizar una difusión artística de calidad, alternando la producción artística local con la foránea, y proponiendo muestras sobre conceptos objetivos, incluyendo procedimientos muy diversos: pintura, fotografía, obra gráfica, escultura; asociando periodos distintos bajo supuestos teóricos fundamentados. Un año más tarde la Diputación creó el Premi Alfons Roig, de convocatoria anual, instituido para reconocer a toda una trayectoria creativa, acompañado de becas destinadas a jóvenes creadores, que después exponían su obra en la propia Sala. En un ámbito en el que los ayuntamientos democráticos prodigaron la creación de concursos y de galardones, éste de la Diputación se mantuvo siempre como de un elevado prestigio que se extendió, asimismo, durante el periodo en el que la Sala mantuvo su actividad en el Centre Cultural de la Beneficència. Alfons Roig, había sido un teórico introductor del arte contemporáneo en sus enseñanzas en la Escuela de Bellas Artes y tras su fallecimiento (1987) la propia Sala Parpalló le organizó una exposición homenaje en el Palau dels Scala con el título “Alfons Roig i els seus amics” (1988) con obras de los artistas próximos y de aquellas procedentes de su propia colección particular: Kandinsky, Richter, Picasso, Vasarely, Sempere, Millares, Soria y otros³.

La actividad expositiva de aquellos años iniciales fue muy importante, puesto que, además de proporcionar la definitiva apuesta institucional por el arte contemporáneo, mantuvo unas peculiaridades distintas a las presentadas en las galerías comerciales. A este respecto, cabe reflejar un párrafo del análisis que realizó el crítico e historiador Kevin Power: “En lo que se refiere a su representación o comunicación de la actividad artística de los ochenta a nivel internacional destacaría los siguientes aspectos: su espléndida revisión de numerosas figuras clave de la fotografía contemporánea desde los años treinta en adelante, que comenzó con Walker Evans para después seguir con Robert Frank, August Sander, Bresson, la fotografía contemporánea japonesa, Robert Capa, Lissete Model, Witkin, Dennis Hopper y la joven fotografía europea; la atención que ha prestado a figuras “marginales” y relacionadas con Fluxus como son Vostell, Reiner o Ben Vautier; y sus excursiones esporádicas en la obra de figuras internacionales como Wentworth o Boisman”⁴. Es decir, la Sala, durante aquel periodo, se muestra claramente dispuesta a la internacionalización de los contenidos y a una especial atención por los ámbitos estéticos transmitidos a través de la imagen.

Además de los autores citados, también expusieron durante aquel periodo, reconocidos creadores valencianos: Manolo Gil, Hernández Mompó, Eusebio Sempere, Alfaro, Soria, Valdés, Miquel Navarro, Armengol, Ángeles Marco, Yturralde o Carmen Calvo. En el periodo transicional correspondiente al cambio de dirección, se ubicaron en la Sala tres muestras, programadas previamente: *Sala Parpalló 15/41* (mayo- julio, 1995) con catálogo y textos de Pablo Ramírez y Kevin Power, que incluyó a los autores

3 RAMÍREZ, Pablo. *Memoria de un Premio*. HERAS, Artur (dir.). *Parpalló 15/41* (Celebrada en Valencia, Sala Parpalló, mayo- agosto 1995). Valencia: Diputación de Valencia, 1995, pp. 8-15.

4 POWER, Kevin. *Los ochenta: la diversificación de su espectro*. HERAS, Artur (dir.). *Parpalló 15/41* (Celebrada en Valencia, Sala Parpalló, mayo- agosto 1995). Valencia: Diputación de Valencia, 1995, pp. 16-43.

premiados o becados con los galardones “Alfons Roig”; *Huellas* (julio-septiembre, 1995) que recogió una selección de los fondos de Arte Contemporáneo adquiridos por la Diputación Provincial, de la que no se editó catálogo; y *Nit Estellada* (julio-septiembre, 1995) constituida por una selección de obras de la donación de Alfons Roig, que, de alguna manera, tenían como horizonte el sentido religioso y humano, o participaban del impulso espiritual.

Durante aquella época se configuraron una serie de publicaciones-catálogo, bajo el título de “Colección Imagen”, que comenzó con la dedicada a Walker Evans y terminó durante el periodo inicial dirigido por Artur Heras, con el número 34 correspondiente a la obra de Miguel Calatayud. Es resaltable en este punto que, aunque se produjo el cambio de director (julio 1995), no se tradujo en ruptura, como se puede constatar a través de las consideraciones que siguen: 1º.- Se mantuvo intacto todo el equipo precedente: Publicaciones: Josep Monter; Administración: Remedios Cardona; Montaje: José Tamarit; Mantenimiento: Vicent Calafat; y Difusión: Margarita Garín. Además de la Administración General del Centre Cultural, que durante todo el periodo estuvo a cargo de Carmen Ninet. Entretanto, se contó con el apoyo de los servicios técnicos de cultura dirigidos por Marta Conesa 2º.- Además de las expuestas en la transición, se respetaron las exposiciones previamente programadas: “Astrid Klein-Ángela Grauerholz” y “Ese oscuro interior”. 3º.- Se conservó la “Colección Imagen”. En el periodo motivo de este estudio (1995-1999), esta colección se prolongará desde el número 35, dedicado a la fotografía de “Astrid Klein-Ángela Grauerholz”, hasta el 64, dispuesto para la de Robert Mapplethorpe, comienzo y final de colecciones, asimismo, fotográficas, mostrando el interés de la nueva dirección por mantener los criterios de la presencia de la imagen en muestras de alta calidad. 4º.- Se mantuvo la convocatoria anual del Premi Alfons Roig, a toda una biografía artística (Michavila, Yturralde, Soledad Sevilla y Enric Mestre), y la convocatoria de las Becas Alfons Roig para jóvenes creadores valencianos. 5º.- Se continuó programando exposiciones de fotografía de ámbito nacional e internacional a lo largo de todo el periodo, como extensión de las prioridades de los años anteriores.

EXPOSICIONES EN EL PERIODO 1995-1999

IMAGEN

Astrid Klein-Ángela Grauerholz

Como prolongación de la trayectoria previa de la Sala durante aquellos años, adquirieron asimismo un gran significado, las muestras vinculadas con la imagen. La primera de ellas (octubre-noviembre 1995), presentó a las autoras citadas previamente: Astrid Klein y Ángela Grauerholz. La exposición ofreció la obra de Astrid Klein: “Salidas II”, trabajo fotográfico en doce partes, y dos instalaciones; así como los trabajos de Ángela Grauerholz, consistente en nueve retratos. El comisariado correspondió a Rosa Olivares y Gregor Nusser; entretanto Mario Teres se ocupó del ámbito de Astrid Klein.

CATÁLOGO: OLIVARES, Rosa; NUSSER, Gregor; TERES, Mario. *Astrid Klein-Ángela Grauerholz*. Valencia: Diputación de Valencia, 1995.

Colección: Imagen; 35. Editado en castellano y alemán. 119 páginas.

Los textos fueron de Rosa Olivares: “Cuestiones de memoria, sueño e ilusión”

(pp. 10-31); de Christina Scherer: “Entretiempos” (pp. 34-45); y de Paulette Gagnon: “Ángela Grahuerholtz, creando ambigüedades de tiempo y experiencia” (pp. 48-59). Olivares reflexiona: “En la utilización de la fotografía se unen sus intereses, aunque Graurholtz se recree en lo aparentemente banal, en esas imágenes vacías que son miradas en el preciso momento en el que parece que nadie las está observando. Aunque Klein recupere fotografías anónimas, imágenes de los medios de comunicación...(y) analiza, aumenta, fragmenta imágenes reales, que pertenecen al archivo del tiempo real y las retraiga a su originario negativo, en un proceso que tiene mucho que ver con la solarización”. “Pareciera que el trabajo de las dos rondas sobre el concepto de lo ilusorio, de las imágenes recibidas a través del sueño o de la imaginación, aquellas sensaciones visuales que se formalizan viendo un cuadro. En un flash de una película, en una imagen nunca vista, pero siempre recordada”. “Cuestiones de memoria, sueño e ilusión” (p. 15).

Christina Scherer: “En los trabajos de Astrid Klein la condición del hombre peligra, es insegura. Imagen y retrato pierden la claridad de sus contornos. Las imágenes son a menudo siluetas humanas esquemáticas, que se pierden en retículas, o superficies que parecen autodevorarse destructivamente en la superficie de la foto” (p. 25).

Paulette Gagnon: “El tema de la imagen es de escasa o nula importancia. Lo que les atañe a la artista y a su práctica es la noción de ambivalencia, que a su vez introduce ambigüedad y la duda como las dos constantes que imperan en su obra fotográfica” (p. 49).

Emmanuel Sougez. Antología (1889-1972)

Se trata de la muestra “Emmanuel Sougez. Antología (1889-1972)” (ochenta y cuatro obras fotográficas) que fue expuesta entre el 18 de octubre y el 1 de diciembre de 1996, siendo el coordinador de la misma José Ramón Cancer Matinero.

CATÁLOGO: CANCER MATINERO, José Ramón y otros. *Emmanuel Sougez. Antología (1889-1972)*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 41. Editado en castellano y valenciano. 231 páginas.

Se incluyeron textos en el catálogo de Marie-Loup Souguez: “Presentación”; Carlos Pérez Siquiet: “Emmanuel Sougez y la fotografía española de los años 50” (pp. 15-17); Juan Manuel Bonet: “Emmanuel Sougez, una vida con la fotografía (pp. 19-43); y de José R. Cancer: “Emmanuel Sougez el hombre que hacía fotos” (pp. 45-50). El texto de Carlos Pérez Siquiet, refiere al respecto: “Esta visión pura, esta poesía de la materia no da la verdadera dimensión de su obra. Su depurada técnica con positivados personales, su maestría en el control y dominio del procedimiento fotográfico, su fuerza de penetración, contribuyeron a transmitirnos la poesía de las cosas inanimadas, que alcanzó su mayor trascendencia en sus inconfundibles *naturalezas muertas*, siempre vivas en la intemporalidad de nuestra memoria” (p. 16).

Juan Manuel Bonet analiza en su texto: “Se trata en todos los casos de lo que este artista perfeccionista y dueño de una técnica infalible calificaba, con un vocabulario muy de ex pintor, de composiciones. ‘Componer es, para la vida de la obra humana, una acción esencial’, escribía en 1933”, “La luz, preferentemente natural y no excesivamente violenta, y las sombras que la luz crea, son otras protagonistas principalísimas de esa zona de la obra de Sougez” (p. 26).

Del análisis crítico de José R. Cancer Matinero, cabe entresacar: “Pero además de la calidad técnica, de la definición precisa y en ocasiones preciosista con que

Sougez nos muestra sus temas, hay que destacar la elegancia compositiva de este autor, identificativa de una especial sensibilidad, de una concepción reflexiva del espacio y acorde con la idiosincrasia del medio empleado. Cada uno de los elementos ocupa el lugar adecuado, transmitiendo sereno equilibrio” (p. 49).

Hannah Collins. In the course of time. A worldwide case of homesickness

La siguiente muestra, “Hannah Collins. In the course of time. A worldwide case of homesickness”, fue presentada entre el 12 de junio y el 20 de julio de 1997, y se compuso de veinte fotografías de grandes dimensiones: hasta 233x525 cm. (Factory, 1996), en las que plantea una “arqueología de la supervivencia” por medio de imágenes entresacadas en las periferias de algunas ciudades europeas: Cracovia, Silesia, o Varsovia.

CATÁLOGO: LEGALLAIS, Catherine; CALLE, Román de la. *Hannah Collins. In the course of time. A worldwide case of homesickness*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 48. Editado en castellano, valenciano e inglés. 109 páginas.

Se incluyeron textos de Catherine Legallais: “A worldwide homesickness” (pp. 13-29); y de Román de la Calle: “Las miradas de Ana Collins. Reflexiones entre lo Público y lo privado” (pp. 31-37).

En su texto, Legallais cita: “Con insistencia habla ella del nomadismo, del exilio, de la experiencia de los efectos de la conmoción cultural. El extranjero, el nómada puede ser excluido, el no asimilable, pero es también irreductible, inconformista, aquél cuya extranjería se resiste al anonimato social.” (p. 19) “La figura del nómada es también la del poeta la del creador” (p. 20); “Tanto en sus imágenes como en sus escritos, Collins habla de una forma de resistencia interior, mitad fragilidad y mitad potencia, y de lucha por la supervivencia, tanto material como mental y cultural, partiendo de la aridez de las cosas” (p. 20).

Román de la Calle expone: “Por ambos motivos –el deseo de ver y la necesidad de dar a ver- la mirada fotográfica –en cuanto puerta privilegiada de la conciencia- a menudo se arroga, para sí, la tarea de establecer un puente entre el sujeto individual y el mundo circundante, moviéndose, consecuentemente, en una amplia zona de indeterminación, abierta siempre entre ambos extremos” (p. 31). “Sin duda entre el complejo proceso de ver y la comprometida acción de *mostrar* se desarrolla, con especial plenitud, el quehacer fotográfico de Ana Collins. Pero, como sabemos, también en el hecho de mostrar (*donner à voir*) se incluye indefectiblemente la conformadora actividad de selección y acotamiento que supone, interpretativamente, el tránsito sutil –pero definitivo- entre la estricta imitación y la expresión perfecta de la realidad” (p. 33).

Desde la imagen

Exposición presentada entre el 30 de julio y el 28 de septiembre de 1997, en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, rastreando la trayectoria de jóvenes artistas activos en Valencia y vinculados a la Facultad en su etapa de formación. Cincuenta y una obras (imágenes fotográficas e instalaciones). En esta circunstancia construida a través de distintos autores: Alex Francés, Carmen Gandía, Daniel García Andujar, Chema de Luelmo, Mira Bernabeu, Anna Moner/Sebastià Carratalà y Pedro Ortuño. Los comisarios fueron Pep Benlloch y Jose Luis Clemente.

CATÁLOGO: BENLLOCH, Pep y otros. *Desde la imagen*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.



Fig. 1.- Catálogos: Imagen/Escultura e Instalaciones: Entre mans; Ouka Lele. La magia de les dones; 1898, Las fotografías cubanas; Desde la imagen; Emmanuel Sougez. Antología (1889-1972); Astrid Klein-Ángela Grauerholz; Robert Mapplethorpe; Hannah Collins. In the course of time. A worldwide case of homesickness; Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo; Alfaro Eros; Enric Mestre. Construir formas-fingir espacios; Soledad Sevilla: Casas concéntricas. Una instalación sobre La Albufera.

Editado en castellano y valenciano. 91 páginas.

Textos de Joan Llavería i Arasa: Introducción (p. 12); Pep Benlloch y José Luis Clemente: “Imágenes desde la fotografía” (pp. 15- 22); y Enric Mira Pastor: “Un rumor afuera” (pp. 29-34). Texto introductorio de Joan Llavería i Arasa: “Para nosotros, desde la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, es un motivo de esperanzada satisfacción el colaborar con el Centre Cultural de la Beneficència. Con esta colaboración cumplimos el compromiso social que toda institución pública ha de tener en su cometido” (p. 12).

Pep Benlloch y Jose Luis Clemente refieren: “La exposición *Desde la Imagen* plantea un recorrido por la obra de una serie de jóvenes artistas que, vinculados en su etapa de formación a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, vienen trabajando acerca del procesamiento de la imagen fotográfica y magnética a partir de elementos diversos” (p. 18).

Enric Mira Pastor refiere en su texto: “En términos de historia del arte, podemos afirmar que la condición de “afuera”, en el que se despliega la práctica y el lenguaje artístico posmodernos, ha estado dada por la naturaleza y la función social del medio fotográfico” (p. 24). Seguidamente, en un epígrafe titulado “Voces de un rumor”, realiza comentarios analíticos sobre los distintos autores.

Entre mans

“Entre mans” fue la siguiente muestra relativa a la fotografía que se presentó durante los meses de mayo y junio de 1998, comisariada por Mateo Gamón y Michel Dieuzaide. Se trató de una exposición colectiva (ochenta autores), cuyo tema común eran las manos. Entre ellos, fotógrafos valencianos: José García Poveda, Paco Jarque, José Aleixandre, y numerosos del ámbito nacional e internacional: Sergio Belinchón, Joan Fontcuberta, Sebastiao Salgado, Jean Dieuzaide, Alicia d’Amico y Sara Facio, Michel Lozano, y otros.

CATÁLOGO: GAMÓN, Mateo y otros. *Entre mans*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 54. Editado en castellano, valenciano y francés. 127 páginas.

Los textos fueron de Dominique Roux: “La mano vista por la fotografía” (pp. 12-13), y de Michel Dieuzaide: “De mano a manos” (pp. 15-21). En el catálogo se incluyeron poemas de Josep Vicens Foix, Aloysius Bertrand, Juan Gil Albert, Vicente Aleixandre, Ramón Andrés, Ángel González y Octavio Paz (pp. 23-35).

Escribe Dominique Roux: “De *La mano del banquero* de Felix Nadar a los autorretratos de John Coplans o de Anette Messenger, pasando por los soberbios retratos de manos de Alfred Steiglitz hizo de su compañera, la pintora Georgia O’Keeffe, su permanencia testimonial que el interés de los fotógrafos no ha cesado de situar estos extraños útiles con que la naturaleza nos dotó al extremo de los brazos. Es sobre estas manos, incluidas o separadas del cuerpo por el encuadre que las encierra, sobre las que hemos querido poner el acento...Esta exposición nos proporciona la ocasión de mostrar las imágenes de la Colección Château d’Eau pero también de aquellas otras colecciones institucionales o de Galerías privadas, sin olvidar a los numerosos fotógrafos que han accedido a confiarnos sus imágenes” (p. 12).

Entretanto Dieuzaide, insiste: “La fotografía no ha escapado a la búsqueda de los creadores alrededor de este tema...es ella junto con el pensamiento lo que nos hace hombres en medio del Universo” (p. 21).

Poema de Octavio Paz: “Tatuaje escolar tinta china y pasión//Anillos palpitantes// Oh mano collar al cuello ávido de la vida//Pájaro de presa y caballo sediento// Mano llena de ojos en la noche del cuerpo// Pequeño sol y río de frescura //Mano que das el sueño y das la resurrección” (p. 35).

El Che de Alberto Korda

En un periodo breve de tiempo (1-12 de julio, 1998) la Sala Parpalló expuso la colección: “El Che de Alberto Korda”, una muestra de gabinete, a cuya inauguración asistió el autor, y en la que se presentaron una selección de las imágenes más relevantes de entre las que había realizado durante sus viajes acompañando al político cubano. Lógicamente, entre ellas, destacaba, asimismo, una de las copias del famoso retrato de Ernesto Che Guevara tomado el 5 de marzo de 1960, mientras contemplaba el cortejo fúnebre de los muertos en el atentado terrorista del barco *La Coubre*. Alberto Korda participó en un coloquio público relacionado con su trabajo artístico. La muestra no tuvo comisario/s.

CATÁLOGO: No se editó catálogo.

1898, Las fotografías cubanas

“1898, Las Fotografías Cubanas” es una muestra que fue presentada el 22 de septiembre de 1998, hasta finales de noviembre de 1998. Comisariada por Josep Vicent Monzó y Antoni Paricio. El indudable interés de esta exposición, se fundamentaba en que se trataba de un patrimonio casi desconocido, custodiado en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, compuesto por copias originales (ochenta) realizadas con el método de la impresión a la albúmina, por autores nativos.

CATÁLOGO: MONZÓ, Josep Vicent y otros. *1898, Las fotografías cubanas*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 56. Editado en castellano y valenciano. 167 páginas.

Los textos son de Josep Vicent Monzó y Antoni Paricio: “Las fotografías cubanas de 1898” (pp. 9-13); Javier Tusell: “La Guerra del 98: La Perspectiva Española” (pp. 15-37); Eliades Acosta Matos: “El 98, Cuba y Filipinas: La misma guerra” (pp. 27-37), y de Enrique de la Uz: “Crónica tardía sobre la fotografía cubana” (pp. 39-47).

Del texto de Josep Vicent Monzó y Antoni Paricio: “Dada la importancia de esta colección –escriben los autores- hemos optado por no ampliar nuestra selección de imágenes procedentes de otros archivos, españoles o norteamericanos”, “La exposición está dividida en cinco grandes apartados, en los que se puede ir comprobando nuestras tesis sobre el diferente seguimiento de la contienda llevado a cabo por los distintos bandos en conflicto. En un primer grupo, hemos seleccionado aquellas imágenes relacionadas con los diferentes aspectos de la vida social y urbana de la Habana, en la década anterior al conflicto, cuando todavía era considerada como la tercera capital de España”, “El segundo grupo reúne imágenes de las tropas cubanas que reflejan escenas, tanto de la vida cotidiana de los soldados en los campamentos como en los campos de batalla”; “En el tercer grupo, hemos situado las imágenes de las fuerzas españolas y norteamericanas”, “En la cuarta sección se agrupan fotografías que reflejan los diversos aspectos del conflicto naval”, “La última sección reúne diversas escenas cuyo protagonismo forma parte del protocolo obligatorio de los epílogos bélicos” “Estas ochenta fotografías originales, y muy poco conocidas, deseamos que sirvan de

ayuda para la mejor comprensión de este capítulo común en la historia de nuestros pueblos y para estrechar más los mutuos lazos de unión” (p.11).

Javier Tusell: “La Guerra del 98: La perspectiva española”. De su texto histórico cabe entresacar: “Como es lógico, el impacto del 98 fue mucho mayor en el terreno de la política internacional. España cambió su configuración geoestratégica desde ser los restos de un Imperio a ambos lados del Atlántico a convertirse en una nación con limitados intereses en el mundo internacional derivados de su exclusiva posición geográfica en el Mediterráneo occidental” (p. 22).

De lo expuesto por Elíades Acosta Matos, cabe destacar: “Depende de nosotros que transformemos la misma guerra, en una misma esperanza compartida. Depende de nosotros que la luz de la verdad resplandezca definitivamente sobre aquella colisión tenazmente mantenida en las sombras y en las ambigüedades. Depende de nosotros que, esta vez los mambises y los patriotas filipinos si puedan entrar en Santiago y Manila. Solo cuando esto ocurra, habremos derrotado y exorcisado definitivamente a los fantasmas que hace un siglo nos atormentan y mutilan: sólo entonces, de verdad, habrá concluido para nosotros la Guerra del 98” (p. 37).

El catálogo incluye el estudio de Enrique de la Uz, de la Sección de Fotografía de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos. Del mismo cabe destacar: “Naturalmente no pueden fotografiarse las acciones de una guerra de guerrillas en la que es el Ejército Libertador el que decide donde y cuando ataca. En su precariedad, por no decir pobreza, tampoco los mambises podían mantener fotógrafos” (p. 44), “Aquí, el soldado tuvo que esperar la paz para lograr el testimonio fotográfico de su heroísmo: imágenes de hombres descalzos que posan erguidos y dignos, casi solemnes, para la cámara de algún fotógrafo de pueblo, pobre en utillería y cortinajes...son los mambises que combatieron sin sueldo y sin parque, vencedores de a pie” (p. 147).

Ouka Lele. La magia de les dones

Con motivo del Día Internacional de la Mujer (8 de marzo), se inauguró una muestra fotográfica de Ouka Lele: “La magia de les dones”, compuesta de diecinueve obras de formato mediano. Permaneció expuesta entre el 11 y el 28 de febrero de 1999. Comisarias: Katia Uchán y Ana Doménech.

CATÁLOGO: UCHÁN, Katia; DOMÉNECH, Ana. *Ouka Lele. La magia de les dones*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Editado en castellano y valenciano. 29 páginas.

Texto de la propia autora de las imágenes a modo de breve Introducción. Del mismo se ha extraído el párrafo que sigue: “En esta exposición dedicada a las mujeres, algunos secretos de la magia femenina asoman tras los colores y las formas, de las fotografías impregnadas” (p. 9).

Géneros y tendencias en los albores del siglo XXI

Fue la exposición presente en la Sala Parpalló entre el 6 de julio y el 29 de agosto de 1999. Representó una amplia selección de la Colección Pública de Fotografía del Ayuntamiento de Alcobendas (Madrid). Sin comisario/s.

Se adjuntó un folleto explicativo con un texto de Manuel Sonseca, Conservador de la Colección. En el mismo refleja: “Con una base sólida, formada por las imágenes

de Cualladó, Schommer, Pérez Siquier y Català Roca, sin las cuales no sería posible entender la evolución de la fotografía de nuestro país, la colección incorpora lo más representativo de cada género y las tendencias que en ellos cohabitan: la documentación social, el retrato, la fotografía de evocación, las naturalezas muertas y el paisaje en sus diversas representaciones, conviven con la experimentación de tintes pictorialistas o el discurso más conceptual. La colección también apuesta, como no podía ser de otro modo, por la incorporación a sus fondos de jóvenes artistas”, “En definitiva, un compendio de géneros y tendencias que conforman un conjunto plural con anhelo de ser una referencia visual, un poso para la historia dentro de la cultura universal”. La muestra presentó obras de 40 autores, entre ellos: Català Roca, Cualladó, Fontcuberta, García Alix, García Roderó, Schommer, Canogar, Cánovas, Ceballos, Genovés, Herráez, Pérez Siquier y otros.

CATÁLOGO: No se editó catálogo.

Robert Mapplethorpe

Robert Mapplethorpe fue la extensa muestra que se expuso durante el periodo comprendido entre el 16 de septiembre y el 28 de noviembre de 1999. En la primera serie se incluyeron dieciocho autorretratos; seguidamente una amplia sucesión de retratos de Patti Smith (quince); sucesivamente, retratos de Isabella Rosellini, Andy Warhol, Doris Saatchi, William Burroughs, Cindy Sherman, Sam Wagstaff, Lysa Lyon, Arnold Schwarzenegger, David Hockney y otros. En total, se presentaron ciento trece fotografías, además de una colección de trece imágenes de sexo, cuya presencia fue exigida por la Fundación, autorizando que se mostraran en una sala contigua, de visita opcional y con una indicación expresa, advirtiendo de su contenido. Comisariado: Christian Caujolle.

CATÁLOGO: CAUJOLLE, Christian; REVENGA, Luis. *Robert Mapplethorpe*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 64. Editado en castellano, valenciano, e inglés. 200 páginas. Reprodujo las obras, todas procedentes de la Fundación Mapplethorpe de Nueva York.

El texto del estudio: “Un clásico en tiempos del Pop” (pp. 13-20) es de Christian Caujolle, director de la Agencia Vu y de la Galería del mismo nombre. Al que acompaña, otro, de Luis Revenga: “Obsesión y pasión por el arte” (pp. 29-33).

Del texto de Caujolle son los párrafos que siguen: “Durante toda su vida, Robert Mapplethorpe ha realizado en el mismo momento y en paralelo, desnudos, retratos, autorretratos, imágenes de sexo y fotografías de flores que existen desde los comienzos, aunque no cobre importancia hasta 1977. Conviene asimismo recordar que, buen conocedor de la historia de la fotografía, particularmente sensible a los retratos del siglo pasado y a Nadar, que coleccionó, sentía pasión por la perfección de una estética grecorromana que le llevaría a realizar el retrato de Hermes en blanco (1988), la imagen de Antinno de luz estriada en un decorado de refinadas telas (1987), a inmortalizar el rictus de un diablo italiano en bronce (1988), la serenidad de un busto negro en bronce (1988) o un Ícaro yacente, poco antes de su muerte (1989)”. “Más allá de sus gustos sexuales, la elección de los cuerpos negros o de los culturistas no es sino la muestra de la búsqueda de una perfección de las proporciones y del dibujo de la musculatura, de la pátina de las pieles sobre las que la luz, a veces difuminada y otras sensual y taladrada con estridencias y brillos, subraya la arquitectura de una perfección de acuerdo con los cánones clásicos”. “La elección de los motivos no es evidentemente neutra...Que

una orquídea o una cala sean fotografiados con evidentes connotaciones eróticas, que evoquen los sexos a la vez masculinos y femeninos, son signos que tienen que ver con el discurso general sobre el cuerpo, la sexualidad y el placer que fundamentan el conjunto de su obra” (pp. 15-16). “Hoy al mirar de nuevo una obra de la quedan por explorar muchos aspectos, tengo la sensación de que Mapplethorpe era tal vez el único fotógrafo de un movimiento cuyos grandes nombres han practicado mucho, y sobre todo utilizado, la fotografía” (p. 20).

Luis Revenga comenta en su escrito los avatares de una visita de Mapplethorpe a España -al que conoció-, y sus contactos con Fernando Vijande que en 1984 expuso en su galería: “Black Flowers”, una colección de sus imágenes florales entre el 15 de febrero y el 15 de marzo de 1984. Añadiendo detalles de cómo el fotógrafo norteamericano contactó aquí a Javier González Porto que se convirtió en su ayudante durante tres años. A su texto pertenecen estos párrafos muy significativos: “Un entorno, una vida que se refleja en su obra y que nos transmite directamente sus obsesiones sexuales y algunos temas de gran interés en nuestro tiempo: sexo, pasión, y fama. Fotografías en las que el autor siempre está implicado. Fotografías que desnudan sus deseos, cuerpo a cuerpo, sin cortejo, ni misterio, ni amor...Cuerpos que resaltan su pasión de escultor: luces y sombras que acentúan volúmenes. Cuerpos, retratos en blanco y negro como si fueran de piedra o bronce, que irradian una gran fuerza y belleza” (p. 29).

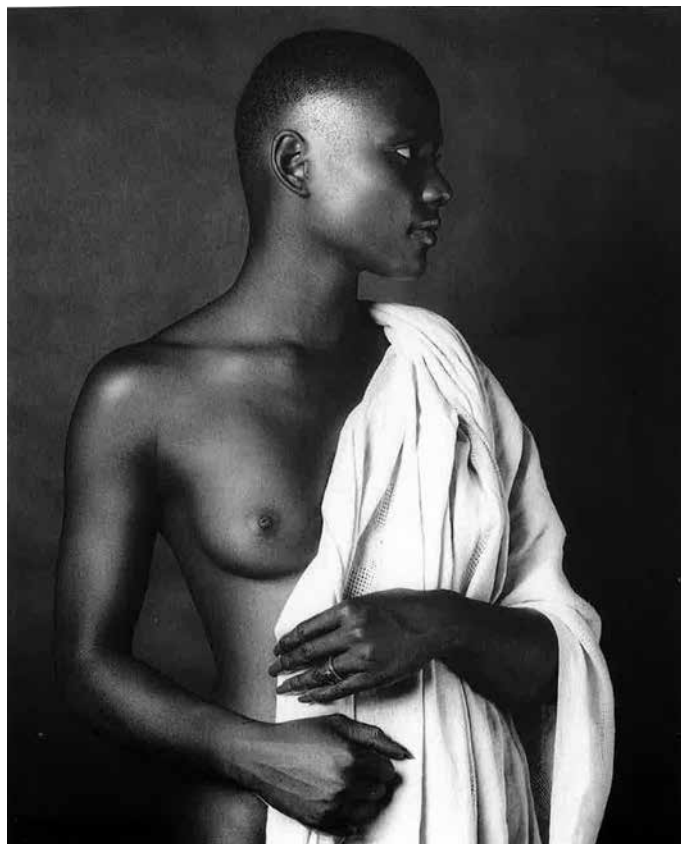


Fig. 2.- Robert Mapplethorpe. *Ada*, 1982.

IMAGEN Y TECNOLOGÍA

Ciberart 1996 y 1997

Durante el periodo analizado, se incluyeron en la Sala Parpalló, dos eventos vinculados con la experimentación (sin comisario/s). El primero de ellos, formaba parte de un proyecto más amplio promovido por la Universidad Politécnica de Valencia: CIBERART que tuvo lugar entre el 4 y el 10 de noviembre de 1996, en el que se incluía el I Congreso Internacional sobre Realidad Virtual y la II Muestra Internacional de Infografía. El desarrollo incluyó muestras tecnológicas de vanguardia y en la Sala se realizó una videoinstalación de Miquel Jordá que estuvo expuesta entre el 5 y el 10 de noviembre.

Una segunda muestra vinculada con las tecnologías emergentes, se programó entre el 8 y el 23 de noviembre de 1997, en la siguiente edición de CIBERART: “Body maps, artifacts of touch” de Thecla Schiphorst.

CATÁLOGO: No se editó catálogo.

ESCULTURA E INSTALACIONES

Alfaro Eros

“Alfaro Eros” se mostró durante el periodo del 21 de mayo al 10 de julio de 1996. El comisariado estuvo a cargo de José Martín Martínez y los estudios fueron escritos por él mismo y por Francisco Calvo Serraller. Se mostraron treinta y nueve obras en el interior de las salas y otras de grandes dimensiones: “Ángel” (1994), en el interior de la capilla desacralizada en aquel periodo pendiente de restauración, que se podía observar, iluminada, a través de una amplia mirilla de una de las puertas del espacio; y, otras cuatro, ubicadas al aire libre en los patios: tres de acero, y una de mármol de Carrara: “Sturm und Drang” de 320 x 450 x 62 cm. y 13 toneladas de peso, instalada a modo de obra que irrumpe desde el interior del propio suelo de uno de los patios. Además, se incluyeron collages, dibujos y bocetos.

CATÁLOGO: MARTÍN MARTÍNEZ, José; CALVO SERRALLER, Francisco. *Alfaro Eros*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 38. Editado en valenciano, castellano e inglés. 186 páginas.

Los textos fueron de Francisco Calvo Serraller: “Les Arts de Venus” (pp. 13-22) y de José Martín Martínez: “Eros y el goig de la mirada” (pp. 25-46).

Del texto del comisario José Martín Martínez (versión en castellano): “Se trataría, tal vez, de invitar a un recorrido que rememore, en sus diversas estancias, un mito platónico que se ha contado con variantes distintas, pero siempre con el mismo propósito: vincular el nacimiento del arte, precisamente, con el deseo engendrado en el eros amoroso” “Pues bien: como hemos dicho, la exposición parte de esa concreción temática y transcurre por los diversos modos desde los que se ha asediado ese deseo por parte de un artista de obra aún abierta” (p. 145).

“Porque también es preciso saber (como el mismo Goethe escribió a Ackerman el 18 de abril de 1827) que “aunque la belleza es un fenómeno originario que jamás consigue manifestarse”, su esplendor puede hacerse visible en las innumerables creaciones distintas del espíritu que no se resigna a no seguir buscando su plenitud” (p. 146).

“Esta exposición también densifica esta idea, la otra cara de Eros, su *demon*: poseer (con los ojos antes que nada) y apetecer.” (p. 146).

“Llega ahora a su plenitud esa querencia de Alfaro por la belleza de las formas naturales, de una belleza sensual que hasta entonces había discurrido como una pulsión íntima y subterránea” (p. 150).

Francisco Calvo Serraller en “Las Artes de Venus” refiere: “Como veremos: Alfaro, desde un punto de vista material, técnico y estético, se ha alimentado de esta tradición de las dos Venus, así como también ha estado poseído por esa misma pasión dramática de animación muy berniniana, pero lo ha hecho tensando ese lenguaje heredado desde la perspectiva excéntrica por la que peregrina la modernidad” (p. 140).

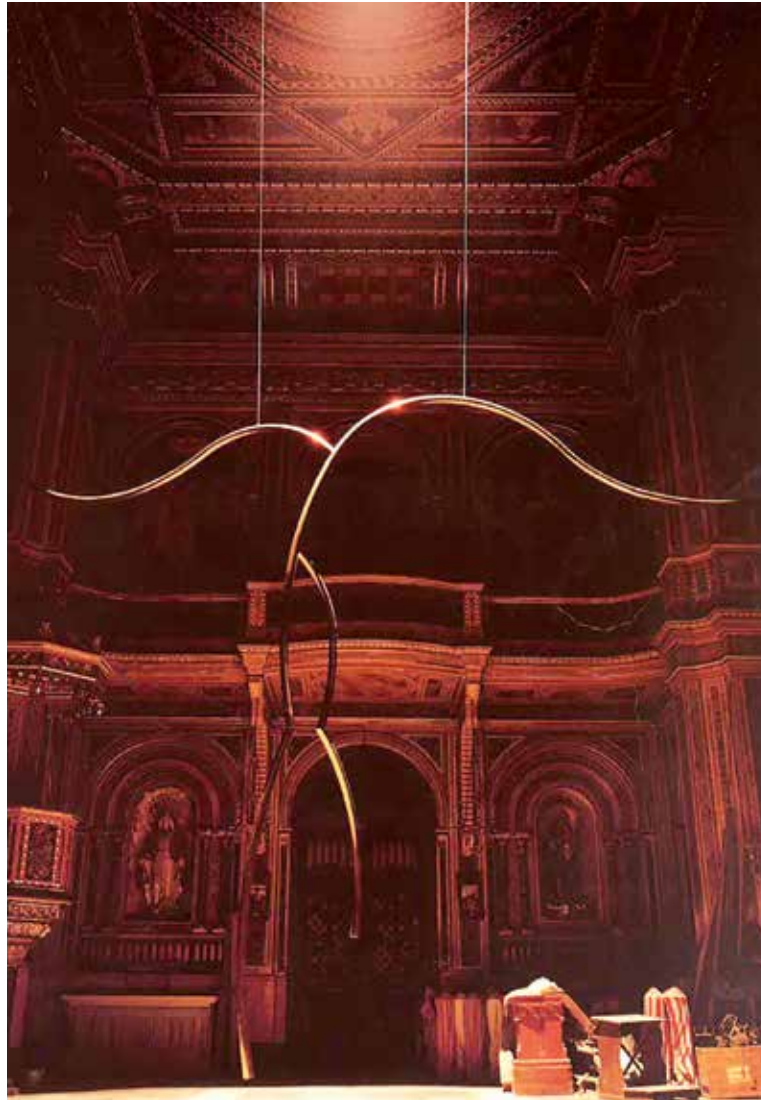


Fig. 3.- Andreu Alfaro. *Ángel*, 1994. Latón, 183 x 173 x 108 cm

Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo

La instalación realizada y montada directamente por la autora. Se presentó entre el 12 de junio y el 20 de julio de 1997; no figuró específicamente ningún comisario. La muestra se compuso de tres espacios distintos: en la primera parte, se incluyeron piezas separadas, fijadas en los muros, a modo de introducción, o instalación de baja intensidad; en la segunda, una amplia instalación de grandes cojines de terciopelo rojo apilados y oprimidos por puntales metálicos fijados en el techo, sobre un suelo de plomo. En la tercera parte, piezas escultóricas aisladas de tejidos densos de carácter eminentemente simbólico.

CATÁLOGO: BOSCH, Gloria; COROMINAS, M^a José; NAVALÓN, Natividad. *Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 47. Editado en castellano y valenciano. 99 páginas.

Los textos del catálogo fueron escritos por Gloria Bosch: "Asomarse a las cosas sin nombre" (pp. 13-26); M^a José Corominas Madurell: "Mi cuerpo: aliviadero y miedo" (pp. 67-75); y por la propia autora, Natividad Navalón: "Mi cuerpo: aliviadero y miedo" (p. 78).

Gloria Bosch: "Desnudar la palabra y la imagen. Si las palabras han perdido su valor, si los nombres y las definiciones caminan sobre la inestabilidad de una gran tela de araña atada a dos montañas, que queda suspendida en el abismo (como en la ciudad calviniana de Ottavia), no puede extrañarnos que alguien haya cuestionado los nombres de las cosas" (p. 13).

Corominas escribe en su texto: "Desde sus primeros trabajos esta artista se ha preocupado en desarrollar el planteamiento de la soledad, la memoria, el aislamiento del ser humano, el sentimiento... Posteriormente esta investigación vital la conduciría también a la reflexión sobre el vacío, el espacio, la desigualdad o la marginación. Realidades que por descarnadas resultan más necesarias de ser resaltadas a través de la obra de arte, situándolas como puntos de reflexión a través de la estética y de la valoración de aspectos que con mucha frecuencia resultan casi imperceptibles, pero que no por ello deben considerarse como menos interesantes" (p. 68).

Natividad Navalón destaca sobre su propio trabajo de esta muestra: "La huella comenzó en un paseo por el tiempo de la inaccesibilidad, búsqueda en el recuerdo de un ser, búsqueda en la soledad de esa añoranza hacia los lugares de aislamiento. Un ejercicio sutil, femenino, en el que se intenta el rescate de elementos cotidianos desde una memoria tintada, afectiva, quedando presentados a modo de fragmentos de la realidad. Memoria tintada con referentes embaucadores, dulces, prometedores, horma que al calzar nos deja atrapadas, y sumisas nos eleva en una nube ensoñadora cuyo vertido está en el ¿fueron felices? Es entonces cuando ese ser mujer en la soledad y en la memoria, es invadido paulatinamente por el murmullo exterior, por una sociedad, que intrusa, va tachando y cercando, va haciendo consciente su cuerpo. En la escena aparece entonces un grito ahogado, un intento de mostrar ese lugar de impotencia frente al falso deber de la incursión, la constante lucha por la no-violación de la intimidad, que es precisamente lo que nos va tejiendo el cerco. Hablar de marginación es hablar de desigualdad y es precisamente esa diferencia convertida en discriminación, en prejuicio, lo que en muchos casos busca en la soledad, su medio de expresión, de reconocimiento" (p. 78).



Fig. 4.- Natividad Navalón. *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*, 1997. Segunda parte. Instalación Centro Cultural la Beneficència. Sala Parpalló. València

Ibarrola “En el interior del bosque”

La exposición fue presentada entre el 23 de octubre y el 30 de noviembre de 1997 y comisariada por J. Gandía Casimiro. Se incluyeron, además de una amplia serie de dibujos, pinturas (acuarelas y óleos) y obras tridimensionales: unas, incorporadas en el interior de las salas (dieciséis) y otras (cinco), de grandes dimensiones, al aire libre en los patios del centro.

CATÁLOGO: GANDÍA CASIMIRO, J.; MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Ibarrola. En el interior del bosque*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 50. Editado en castellano, valenciano e inglés. 161 páginas.

El texto del catálogo se subdivide en dos partes: una inicial, escrita por Carlos Martínez Gorriarán: “Un itinerario por la obra de Agustín Ibarrola” (pp. 12-43) y una larga entrevista con la artista realizada con el comisario de la muestra Gandía Casimiro (pp. 46-83).

Martínez Gorriarán desarrolla su análisis en sucesivos epígrafes: “Una línea blanca entre los árboles”, relativo a su creación en los bosques de Oma: “En lugar de hundirse o buscar algún encaje del mercado de arte, buscó alguna empresa a escala del desafío implícito en la indiferencia del mercado y la hostilidad de la burocracia. Pensó en convertir el hermoso entorno de su casa del valle de Oma en la materia, que no en el tema de su nueva obra. Explotó las posibilidades de pintar directamente sobre el paisaje vivo, usado como soporte” (p. 18).

El segundo epígrafe se titula: “Del significado inagotable de los gestos elementales”: “Es importante comprender que desde el punto de vista del artista, no hay discontinuidad alguna entre sus obras más narrativas y sobre soportes más convencionales –grabados, pinturas y esculturas exentas-, y las intervenciones para transformar la imagen del paisaje natural” “Así pues, subido a frágiles escaleras de fortuna, Ibarrola extraía del bosque todo un universo de forma” (p. 18).

El tercer apartado lo titula: “De Bilbao a París: Equipo 57 y la interacción espacial”, exponiendo a este respecto: “Su combativa y explícita ideología explica por qué “Equipo 57”, a diferencia de otros colectivos e individualidades de la vanguardia española, no se benefició del oportunismo cultural de la administración franquista” “Las tesis estéticas e ideológicas de “Equipo 57” se dieron a conocer en 1959, con el manifiesto titulado Teoría de la Interactividad del Espacio Plástico: “El grupo se distanciaba del constructivismo ‘decorativo’ de Naum Gabo, tratando de recuperar la tradición revolucionaria mediante la defensa de una vinculación inseparable entre revolución social y revolución cultural” (p. 30).

El cuarto epígrafe trata: “La época política. Estampa Popular y la Escuela Vasca”. Del mismo es el siguiente párrafo: “Había optado con absoluta seriedad por volcarse en un arte fuertemente politizado, pero en el preciso sentido vanguardista de arte político reclamado por uno de los maestros de la Bauhaus, Laszlo Moholy-Nagy” (p. 36).

El quinto y último epígrafe lo titula: “Una invitación a la lucidez”, en el que expresa: “Pero más allá de la asignación de etiquetas estéticas y de clasificación histórica, acaso el mérito principal de la obra de Ibarrola reside en que, finalmente, no constituye sino una invitación permanente a la lucidez” (p. 40).

De la entrevista con García Casimiro se han extraído algunos de los criterios manifestados por el propio Ibarrola: “Hay un aspecto en el que yo me sigo reclamando seguidor de las vanguardias. Yo creo que los vanguardistas, dentro de sus diferentes tendencias, pertenecen a la cultura democrática del siglo XIX (sic), y tienen una visión más democrática de la historia. Para ellos, las arquitecturas, las artesanías, las diferentes artes hechas por los pueblos a lo largo de la Historia adquieren términos de igualdad con respecto a las culturas que habían sido importantes, porque los Imperios las habían hecho importantes, imponiéndolas, facilitando su desarrollo y consagrándolas como grandes culturas...los ojos del artista de vanguardia descubrieron el mundo asiático, el mundo africano, culturas europeas que no habían sido tenidas en cuenta” (p. 66).



Fig. 5.- Agustín Ibarrola. *El sol atrapado*. Escultura de traviesas de ferrocarril y hierro, 210 x 150 x 150 m.

Soledad Sevilla: Casas concéntricas. Una instalación sobre La Albufera

La exposición (sin comisario/s). Premio Alfons Roig, a toda su trayectoria. Se presentó entre el 23 de septiembre al 22 de noviembre de 1998. La instalación fue dirigida por la propia autora. La obra, ocupó una de las grandes salas expositivas, de superficie rectangular, distribuyéndose un pasillo perimetral para la observación y situándose en el centro de toda la superficie un suelo de granos de arroz, mientras en el techo aparecía recorrido en toda su longitud por un área a modo de espejo, sobre la que pendían pequeñas casitas, remedando las construcciones de la Albufera.

CATÁLOGO: CASTRO, Fernando. *Soledad Sevilla: Casas concéntricas. Una instalación sobre La Albufera*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 55. Editado en castellano y valenciano. 109 páginas.

El texto teórico “El tiempo de la sensación” (pp. 13-91) fue escrito por Fernando Castro Florez. En la parte inicial, el autor hace un repaso analítico sobre toda la evolución plástica de la autora. Abordando la instalación, refiere: “La levedad de las obras de Soledad Sevilla se aproxima al estado de ánimo melancólico; en unas notas

sobre la instalación de la Albufera termina señalando que el techo de la Sala Parpalló estará cubierto por un tejido tensado para eliminar las vigas de madera ‘y así conseguir el ambiente melancólico e irreal que trato de comunicar’. La melancolía ve las cosas bajo el prisma de la pérdida, el desprecio del mundo lleva a la consciencia de la vanidad de todas las cosas. Pero aquella utopía bucólica que ha quedado plasmada en tantas obras de arte, no puede sostenerse como discurso en una época en la que la soledad y la amargura son moneda común. El signo terrible de la frase *Et in Arcadia Ego* (también en el Paraíso está la muerte) se ha convertido en un estrato geológico de la modernidad. La obsesión ante la caducidad y la desilusión que se apodera de uno en el mismo instante en el que se ha alcanzado el objeto de nuestros deseos ‘se manifiestan precisamente en la aspiración a la soledad más perfecta y se muestran paradójicamente en el paisaje más idílicamente sereno’ (Remo Bodei). La soledad declama, en el ciclo de instalaciones que llevan ese título (estado de ánimo y nombre), su condición de todos los lugares” (p. 75).

Enric Mestre. Construir formas-fingir espacios

Exposición mostrada entre el 19 de mayo y el 29 de agosto de 1999. No hubo comisario, al ser Premio Alfons Roig a toda su trayectoria. Concurrieron cuarenta y siete obras cerámicas (esculturas, relieves y paneles de gres) y el montaje estuvo a cargo de Amando Llopis y Pilar Turpín.

CATÁLOGO: CALLE, Román de la y otros. *Enric Mestre. Construir formas-fingir espacios*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 61. Editado en castellano, valenciano e inglés. 160 páginas.

Con textos de Román de la Calle: “Las cerámicas de Enric Mestre: cuando la materia se resuelve en geometría” (pp. 15-31); Josep Pérez Camps: “Enric Mestre: geometría apasionada” (pp. 33-47); Marie-Thérèse Coullery: “Enric Mestre o la búsqueda de la perfección” (pp. 65-83); y Frank Nievergelt: “Enric Mestre: constelaciones espaciales” (pp. 101-114).

Román de la Calle expone: “Porque, en realidad, cada una de las piezas de Enric Mestre –en esta radicalizada supresión de fronteras entre los planteamientos escultóricos y las emergentes claves arquitectónicas que encarnan sus fundamentos– no son sino escuetos y racionales laberintos, nacidos de la fantasía y articulados sobriamente para la interpretación. Incluso, veces, nos pueden parecer extremadamente sencillos en su estricta conformación, pero pronto constatamos, sin embargo, que están inexplicablemente cargados de ambiguas posibilidades hermeneúticas, cuando llevamos a cabo nuestras respectivas lecturas, siguiendo el hilo perceptivo de los hallazgos que, ante sus piezas, somos capaces de ir desgranando” (p. 17).

Josep Pérez Camps refiere: “Dentro de esta línea de trabajo en la que se distingue, por una parte, la voluntad de adaptar las cualidades de la materia cerámica a sus propuestas constructivistas y, por otra, la de ir eliminando todo lo accesorio, se observa claramente en sus esculturas de acentos arquitectónicos realizadas en la década de los noventa una preocupación por los volúmenes geométricos de líneas rectas, en donde el espacio, tanto interior como exterior se convierte cada vez más en uno de los principales protagonistas. Estas obras suponen un salto cualitativo si las comparamos con las realizadas en la década anterior; en ellas –en las que predominaban los hexaedros que a modo de monolíticas ventanas sólo concentraban las acciones en su centro–

existían básicamente dos puntos de vista principales; en éstas, el espacio circundante adquiere tanta importancia como el cuerpo sólido. Las obras así concebidas adquieren un carácter más escultórico permitiendo la contemplación desde todos los puntos de vista” (p. 38).

Del texto de Marie-Thérèse Coullery, cabe destacar: “Es que, a partir de una idea o de una emoción, quiere transmitir un mensaje que dé sentido a sus creaciones. Cita la meditación, como el Zen y su planteamiento de vacío, un arte sagrado, pero sin revelación. Quiere expresar una especie de lenguaje escondido dentro de las formas minimalistas. Se trata, así pues, de encontrar las formas que correspondan a sus propias ideas” (p. 79).

Del texto de Frank Nievergelt entresacamos: “Enric Mestre, con ascética interiorización, concibe espacios, cuya forma y contenido surgen desde misteriosas profundidades, antes que de visitas interiores de mundos nocturnos. Unen historia y utopía, rigor e intuición en obras de arte, que también despliegan su monumentalidad tranquila, *apathica* (sic), en modestas proporciones. La naturaleza habla a partir de su material, -forma y contenido son expresión de nuestra cultura, de nuestro pensamiento-. Lo que mueve a estas obras desde su interior y tensa la mirada es la diversa y eficaz contraposición entre lo completamente evidente (porque está hecho “a la mano”) y lo irreal” (p. 113).

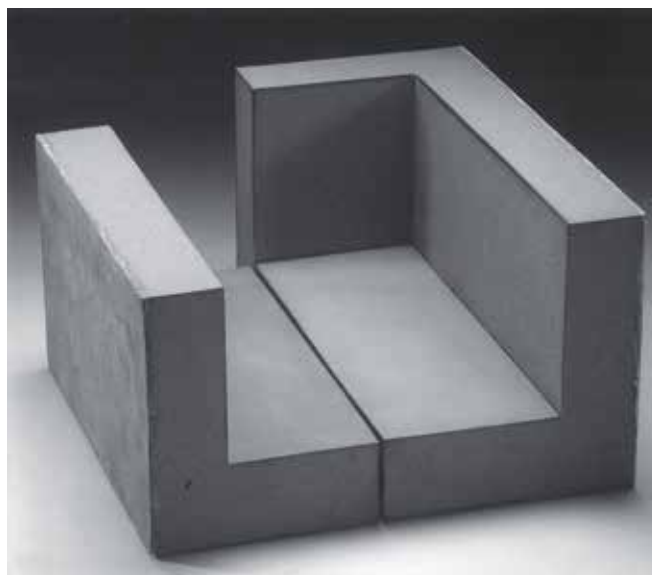


Fig. 6.- Enric Mestre. 1996. Gres chamotado y engobe. 60 x 33 x 57 cm.

El universo de Francis Montesinos 1972-1997

En la Sala Parpalló se presentó el 17 de diciembre de 1996 la primera exposición de moda en un museo -no temático-, en España, y se prolongó hasta el 16 de febrero de 1997: “El universo de Francis Montesinos 1972-1997”. El comisario de la misma fue José Gandía Casimiro. La muestra incluía numerosos vestidos (colocados sobre maniqués realizados ex profeso), imágenes fotográficas de gran formato de modelos internacionales, ataviadas con ropa de Montesinos, realizadas por Helmut Newton; complementos, una instalación con telas y vestidos, dibujos originales de sus diseños, y videos y proyecciones que mostraban sus desfiles de moda en pasarelas importantes.

CATÁLOGO: GANDÍA CASIMIRO, José y otros. *El universo de Francis Montesinos 1972-1997*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 43. Editado en castellano y valenciano. 143 páginas.

Incluyó textos de Margarita Rivière: “Querido Francis. Homenaje a un artista o la imagen de bastante maldito” (pp. 14-15); Renée López de Haro: “Iconoclasta infatigable, perfeccionista exigente, visionario ilustre” (pp. 16-17); y una entrevista con el autor realizada por José Gandía Casimiro: “A los que soñaron conmigo esta exposición, pero ya no podrán verla nunca, a ellos les pertenece en su largo sueño” (pp. 119-130). Se incluyeron también en la publicación, reproducciones de portadas de revistas alusivas a su obra, reportajes, y noticias relevantes aparecidas en los medios de comunicación.

Del texto de Margarita Rivière, destacamos: “Desconcertaba su libertad total, su fantasía excéntrica, su buen humor, su socarronería mediterránea y su ingenuidad perversa: creía realmente que la moda era arte y libertad, como en los buenos tiempos de París y de Nueva York, capitales que, desde hacía bastante, habían descubierto que la moda era negocio. Aquí no solo tardaríamos en descubrirlo, sino que nos daríamos de bruces con ese cuento de la lechera basado en el consumo de imagen. Porque se trataba de imagen. Estaba en juego la imagen de la nueva España, la España moderna a lo mejor, la que quería pasar del feudalismo a la *high tec* sin haber hecho a penas la revolución industrial” “Si algún día alguien escribe su historia, entenderá que en la lucha de Montesinos late el deseo de una generación entera de españoles por acercar la imaginación y la realidad. Maldito imposible” (p. 14).

Del estudio de Renée López de Haro, mencionamos: “El fenómeno Montesinos coincidió con el interés por primera vez a nivel gubernamental y en concreto a nivel del Ministerio de Industria y Energía de un término técnico que ellos llamaban, “los intangibles”, palabra que dio mucho que hablar, lo cual se transformaba en un respaldo para el sector textil a fin de promocionar la moda española a través del valor añadido del diseño”, “Montesinos, el iconoclasta infatigable, el perfeccionista exigente y el visionario ilustre ha recorrido hasta ahora un camino lleno de altos y bajos, de golpes duros y satisfacciones dulces... Su optimismo resulta contagioso salpicando hasta a sus colaboradores más pesimistas mientras su generosidad, tanto con sus múltiples amigos como extraños, es derrochadora. Ha sabido diversificar su talento diversificándolo en proyectos no relacionados directamente con la moda pero sí con el diseño...las porcelanas, las medias, los automóviles, etc. sin perder el gusto para crear los vestuarios para repertorios de artistas como en el caso de Canales para su espectáculo Gitanos, lo cual le convierte en un creador universal cuyas fronteras no conocen límites” (p. 16).



Fig. 7.- Catálogos: Diseño-Moda/Literatura/Exposiciones de producción externa: Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998 Centenario de La Barraca; Blasco Ibáñez cineasta; Blasco Ibáñez, viajero; Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya; Vicente Blasco Ibáñez político; Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal; La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez; Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo; A contracorriente, Miguel Ciges Aparicio; Ernest Hemingway (1898-1961) en nuestro tiempo; Agatha Ruiz de la Prada 1981-1998; El universo de Francis Montesinos 1972-1997.

De la entrevista realizada por José Gandía Casimiro, extraemos: “La creatividad vale para cualquier disciplina, sea pintura, arquitectura o moda. También hay mil pintores a los que no les pasa nada. Pues lo mismo puede decirse de los modistos, o los diseñadores o...Lo importante es la creatividad” “Empiezas cosas creativas, luego las vas dejando para encontrarlas en otro camino, que te da otra llave, y de ahí hasta que consigues algo nuevo otra vez..., pues cuesta. Porque realmente todo lo que haces cuando es nuevo, ni está bien hecho, ni se puede poner, ni no sé qué. Lo has de pulir, meterte, pam, hasta que lo consigues. Y cuando lo has conseguido deja de gustarte. Necesitas otra vez volverte a meter en el fregado” (p. 119). “Yo creo que siempre hay algo que hace conectar a los artistas. Como el Camarón. Yo me sentía bien con El Camarón. Cuando

hay arte es muy fácil. Pero en cada creador hay aspectos muy personales al menos en los auténticos creadores. Nada que ver. Es muy diferente el aspecto humano del aspecto creativo. Hay dos renglones ahí. Si dos fotógrafos creadores fueran intercambiables no serían ni Helmut Newton, ni Aldo Falai, ni el que toque” (p. 123).

Agatha Ruiz de la Prada 1981-1998

La exposición tuvo lugar entre el 16 de diciembre de 1998 y el 21 de febrero de 1999. El comisario fue Ramón García Alcaraz. En la muestra se presentaron vestidos montados sobre maniqués, complementos de ropa, imágenes, publicaciones, y otros ejemplos de diseño industrial ideados por la modista. Parcialmente, se amplió una reducida parte de la misma, en el IVAM.

CATÁLOGO: GARCÍA ALCARAZ, Ramón; MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *Agatha Ruiz de la Prada 1981-1998*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano, valenciano e inglés. 173 páginas.

Incluyó textos de Ramón García Alcaraz: “Introducción” (pp. 12-13) y “Agatha, el Surrealismo y la moda” (pp. 16-19); y de Manuel Muñoz Ibáñez: “Agatha y la creatividad” (pp. 20-21).

Ramón García Alcaraz escribió en la Introducción: “Su revolución contra lo establecido mantiene un ideario en el que la diseñadora no ha cedido ni un ápice desde sus comienzos. La negativa a usar pieles, o la ausencia de color negro en sus colecciones, así como su defensa del vestido reciclado y ecológico, la sitúan, como veremos más adelante, en la antítesis de la moda internacional” (p. 12).

Seguidamente, dicho autor aborda el análisis de su trabajo en un nuevo texto: “Agatha, el Surrealismo y la Moda”: “Podríamos definir el complejo mundo de Agatha Ruiz de la Prada como el exponente más contemporáneo de la herencia surrealista en el campo de la moda y el diseño” (p. 16); “En Agatha podemos encontrar una magia espacial a través de la cual la creadora es capaz de transformar lo cotidiano en algo extraordinario. Esta idea mágica, basada en la ilusión de la vida, en la necesidad de hacer en cada nuevo día algo especial y diferente imprime a la diseñadora un constante y frenético diálogo creativo, donde el subconsciente mantiene su primacía”: “Estamos ante una creadora cuya visión del mundo es benigna, infantil y primitiva. A Agatha, como al resto de los surrealistas, no le interesan los horrores cotidianos. Es muy probable que en sus sueños freudianos solo tenga cabida su propio instinto, a través del cual es capaz de dividir sutilmente los tejidos de la ilusión y de la realidad” (p. 17).

Manuel Muñoz Ibáñez escribe: “El conocimiento de los trabajos de Agatha Ruiz de la Prada nos evidencia que nos hallamos ante una personalidad de capacidades muy acusadas para intervenir en producciones diversas, redefiniciones, modificaciones, e incluso alteraciones de la función de los elementos que nos conducen directamente a la sorpresa, a la incertidumbre y a la fascinación”. “La concurrencia de fluidez, flexibilidad, originalidad –entendida como inusual en el contexto- y su elaboración –como conjunto de ideas diferentes utilizadas para construir una imagen particular- conjuntamente con la ordenación y redefinición de sus objetos creativos, nos llevan a la configuración de una manera de articular el pensamiento, proyectado en esta circunstancia, sobre el objeto de diseño”. “Sus diseños aparecen como propios mientras cada vez adopta una nueva posición desde la cual subsume las anteriores alternativas que previamente fueron también originales, consiguiendo a veces la secundarización

de lo que convencionalmente entendemos como “funcionalidad” para alcanzar otro estado en el que la propia imaginación se convierte en el objetivo propiamente dicho” (p. 20).

LITERATURA

Durante aquellos años, el periodo reflexivo planteado en las exposiciones, se extendió ampliamente al campo de la literatura; de tal suerte, que se configuraron una sucesión de muestras, al mismo tiempo que se planteaba, tanto en ellas, como en los catálogos de acompañamiento, un estudio y un razonamiento extenso sobre las materias propias.

A lo largo de 1988 se celebró el “Año Blasco Ibáñez” con motivo del centenario de la publicación de *La Barraca*. Existió un comisario general de toda la anualidad: Manuel Bas Carbonell, si bien cada muestra –siete, en total- tuvo un comisario específico. Todas fueron gestionadas por la dirección de la Sala Parpalló y por su equipo, que encargaron el diseño de los montajes al equipo Vetges Tu i Mediterrànea, coordinado por Amando Llopis Alonso, arquitecto; y Pilar Turpín Martínez, interiorista. La edición, el diseño y la maquetación de los catálogos estuvieron a cargo de Juan de Dios Leal, todos ellos colaboradores habituales en otros proyectos promovidos por la Sala.

La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez

Se expuso desde el 26 de enero hasta el 1 de marzo de 1998. Fue comisariada por Concepción Galán Vicedo. La muestra estuvo constituida por elementos vinculados a los asuntos relacionados: imágenes, planos, revistas ilustradas, ediciones y escritos originales. Como todas las sucesivas, se realizó en una sala específica, más reducida, constituyéndose en muestras “de gabinete”.

CATÁLOGO: GALÁN VICEDO, Concepción y otros. *La Valencia de Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 114 páginas.

Incluyó textos de Concepción Galán: “Valencia en la vida y la obra de Vicente Blasco Ibáñez” (pp. 9-28); Miguel Herráez: “Nueve cartas con Valencia como trasfondo” (pp. 29-44); Pascuala Morote Magán: “La cultura tradicional de Valencia en Valencia de Blasco Ibáñez” (pp. 45-56); Carlos Sanz Marcos: “Las lecturas literarias en la Valencia de Blasco Ibáñez” (p. 57); Enric Sebastià Domingo: “El fielato: taller sociológico de la Valencia de la Restauración” (pp. 69-71); Marina Zaragoza Pérez: “La Albufera en Cañas y Barro de Vicente Blasco Ibáñez” (pp. 73-90); Aurora Valero Cuenca: “Blasco Ibáñez y la pintura valenciana: Pinazo y Sorolla” (pp. 91-102); Concepción Galán Vicedo: “Vicente Blasco Ibáñez y su época: cronología” (p. 103); y J.L. León Roca: “La Valencia de Blasco Ibáñez. A modo de epílogo” (p. 111).

Concepción Galán refiere en su texto: “Blasco encarna al novelista instintivo y pasional, desbordante de fuerza vital y sensualidad...El escritor no quiere dejar nada fuera de ese gran retablo de la vida valenciana: ni la historia, ni el presente, ni el camino hacia el porvenir” (p. 13).

Miguel Herráez expone en su estudio: “Respecto a la forma de las cartas de lenguaje estrictamente informativo y con menor voluntad literaria, nadie ignora que, de por sí

mismo (y más tratándose de manuscritos), es un término en el que se relaja la normativa. Unamos a ello el temperamento de Blasco. El resultado es un *descuido* ortográfico, una distensión de la preceptiva sintáctica al uso” (p. 31).

Pascuala Morote Magán: “Blasco Ibáñez está dotado de una especial agudeza para captar el lado costumbrista de los acontecimientos y de las personas y de una capacidad extraordinaria para transmitir cuentos y leyendas de la tradición oral” (p. 49).

Carlos Sanz Marcos: “Como hemos podido advertir los valencianos contemporáneos de Vicente Blasco Ibáñez encontraron en las páginas de la prensa diaria, -y en concreto en *El Pueblo*- unas propuestas lectoras abundantes, aunque no ciertamente vanguardistas” (p. 64).

Enric Sebastià Domingo: “Flor de Mayo anticipa dos elementos comunes a la producción posterior y notoriamente ausente en la novela precedente: dinamismo y panorama laboral cronológicamente completo” (p. 69).

Marina Zaragoza Pérez: “El argumento lleva a Blasco a tratar cuatro aspectos: la pesca, la caza, el arroz y el hombre y su estructura social: la cofradía de Pescadores y las tiradas de la Albufera” (p. 75).

Aurora Valero Cuenca: “Si en Pinazo hubo contradicción entre su vida y su obra no ocurrió otro tanto con Sorolla”. “Ambos Sorolla y Blasco fueron dos superdotados poseedores de una excepcional capacidad de trabajo y una poderosísima fuerza interior” (p. 100).

J. L. León Roca: “No fue patrimonio exclusivo de Blasco Ibáñez descubrir las características propias de la vida en Valencia, si bien puede afirmarse sin temor que fue él, con sus novelas regionales quien dio impulso al interés por conocer el ambiente de Valencia y el modo de vivir de sus habitantes (p. 113).

Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo

Exposición presentada entre el 12 de marzo hasta el 30 de abril de 1998. Comisaria: Inmaculada Rius Sanchis. En la muestra se incluían originales de prensa, cartas manuscritas, catálogos y objetos del autor.

CATÁLOGO: RIUS SANCHIS, Inmaculada y otros. *Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 103 páginas.

Textos de Inmaculada Rius Sanchis: Prólogo (pp. 7-8); Antonio Laguna Platero: “Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo” (pp. 9-80); Miguel Herráez: “Epistolario de un periodista versátil” (pp. 81-95); y de Manuel Bas Carbonell: “Aproximación al catálogo de la Editorial Prometeo” (pp. 95-103).

Inmaculada Rius Sanchis analiza en su texto: “De los escarceos literarios en sus primeros escritos periodísticos, asistimos a la paulatina madurez de un periodista político comprometido en lo que cree hasta sus últimas consecuencias” (p. 7).

Antonio Laguna Platero acompaña a su prolongado estudio una extensa selección de imágenes realizada por Inmaculada Rius. El autor analiza la labor de Blasco enmarcándola en sucesivos epígrafes: 1. Blasco y la revolución periodística; 2. La formación. La etapa de *La Bandera Federal*; y 3: Vicente Blasco Ibáñez, forjador de *El Pueblo*. Antonio Laguna refiere en su texto: “Odiado y anatemizado por la burguesía como nunca antes se había hecho sobre personaje alguno, su nombre sintetizó el afán

de libertad de los más modestos. Impulsor de una Icaria a la valenciana en tierras de conquistadores y libertadores, Blasco recogió la antorcha del republicanismo y la siguió ondeando, no solo para señalar el norte republicano, sino para continuar denunciando las contradicciones sociales de su tiempo” (p. 11).

Miguel Herráez incluye una nueva serie de cartas, entre las que se hallan una de Unamuno dirigida a Blasco, y otra enviada por éste a Torcuato Luca de Tena, además otras que, como en la exposición anterior, están dirigidas a su editor Francisco Sempere.

Manuel Bas Carbonell inserta un detallado catálogo de la Editorial Prometeo fundada por Blasco, refiriendo: “Muy poco se ha estudiado la editorial Prometeo, sin ninguna duda en Valencia, la más importante de todos los tiempos, en la que Vicente Blasco Ibáñez desarrolló todo su caudal de difusor de cultura entre las clases más populares de la ciudad, editando libros económicos en un gran abanico de colecciones donde se podían leer los más modernos novelistas extranjeros, traducidos por primera vez; obras filosóficas y políticas, así como literatura clásica, latina, griega y española. La mayoría de las veces con prólogos del propio Blasco que hacía una semblanza del autor” (p. 97).

Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal

Fue la tercera exposición del ciclo, celebrada entre el 14 de mayo y el 30 de junio de 1998. El comisario fue Ricardo Bellveser; en la muestra se presentaron: primeras ediciones, traducciones de sus obras, documentos, cartas autógrafas, fotografías, críticas literarias, recortes de prensa.

CATÁLOGO: BELLVESER, Ricardo y otros. *Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 117 páginas.

Incluye los textos de Ricardo Bellveser: “Nota preliminar” (p. 9) y “Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal” (pp. 11-49); Santiago Renard: “Vicente Blasco Ibáñez, un novelista actual” (pp. 51-60); Manuel Bas Carbonell: “Bibliografía de primeras ediciones” (pp. 61-80); y Miguel Herráez: “Trece cartas del novelista” (pp. 81-115).

Ricardo Bellveser escribe en su “Nota preliminar”: “Nosotros hemos optado por situarlo en su época, por recordar y enmarcarlo entre el resto de escritores españoles que le fueron contemporáneos” (p. 9). En su texto “Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal” subdivide su largo estudio en capítulos en los que desarrolla un análisis crítico de cada una de sus novelas, introduciendo, además, gráficos ilustrativos sobre los autores contemporáneos de Blasco; concretamente sobre las fechas de coincidencia con las ediciones de sus obras con las de Julio Verne, y una extensa cronología histórico-literaria relativa tanto a los autores extranjeros como a los españoles y los acontecimientos españoles e internacionales. De su texto extraemos: “La combinación, a la francesa, de política y literatura, daba y da mucho juego, como sus distancias y “olvidos” de las estéticas de vanguardia que actuaban junto a él: pese a ser cronológicamente coincidente, poco o nada tiene que ver con el cliché fijado para el grupo noventayochista –aunque no dejen de ser ciertas las dudas sobre la “homogeneidad” de ese grupo generacional, tan disperso como autista entre sí- ; dejó pasar modernismo y “noucentisme” sin que sintiera la menor curiosidad por lo que estaban aportando; se saltó las incipientes (algunas no tanto) vanguardias europeas, desde el simbolismo al futurismo, y el surrealismo. Blasco Ibáñez parecía sentirse a

gusto estirando las últimas estéticas decimonónicas –realismo y naturalismo- en cuyo espejo se miraba complacido” (p. 14).

Santiago Renard dice: “De entre la vasta producción literaria de Blasco creo que hoy nos interesan mucho más vivamente que el resto aquellas novelas que fueron concebidas en íntima relación con la sociedad valenciana y española de su tiempo: esencialmente las publicadas en la década de 1895 a 1905” (p. 53).

Manuel Bas Carbonell expone una muy cumplida relación de todo el repertorio bibliográfico del autor como “útil instrumento para los investigadores y estudiosos” (p. 63).

Miguel Herráez, incluye trece cartas de su relación epistolar con Francisco Sempere: “En algunas de estas trece cartas, se observan puntos de fricción. El temperamento enérgico de Blasco emerge sin paños calientes contra el amigo y editor” (p. 83).

Blasco Ibáñez, cineasta

Durante el periodo comprendido entre el 17 de julio y el 31 de agosto de 1998, la Sala Parpalló presentó la muestra “Blasco Ibáñez, cineasta”. En esta circunstancia el comisario fue Rafael Ventura Meliá. Se incluyeron imágenes de la filmografía, carteles, afiches, revistas especializadas, críticas de prensa, cartas, ediciones.

CATÁLOGO: VENTURA MELIÁ, Rafael y otros. *Blasco Ibáñez cineasta*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 97 páginas.

En el catálogo se incluyeron los textos de Rafael Ventura Meliá: “Blasco Ibáñez, cineasta” (pp. 13-28); “Blasco Ibáñez goes to Hollywood” (pp. 85-96); y “El mito tiene sabor latino”(pp 57-68); así como de de Rafael Corbalán Torres: “El cine en la obra de Vicente Blasco Ibáñez” (pp. 45-53); y de Miguel Herráez: “Diez cartas relacionadas con el film *Arènes Sanglantes*” (pp. 70-84). Añadiéndose al final una completa relación de su filmografía durante el periodo 1914-1929.

Rafael Ventura Meliá realizó un cuidadoso y pormenorizado estudio de cada una de sus intervenciones, destacando: “En casi todo lo cual se adelantó a otros intelectuales de su época o a los escritores españoles contemporáneos, y a veces a los de EEUU. Vicente Blasco Ibáñez abasteció con argumentos suyos primero al cine español (“Entre naranjos”, “El tonto de la huerta”, “Sangre y arena”), luego al cine francés (con “*Debout les morts*” y “*La vielle du cinema*” ...) Contabilizando solamente en vida nueve argumentos adaptados por el cine norteamericano, dos guiones originales para el mismo. Y diversos guiones que por unas razones u otras no se llevaron a la pantalla ni en vida del autor ni después” (p. 14) Entretanto, en la relación final de su filmografía se recogen las fichas completas de 15 títulos (pp. 85-96).

Rafael Corbalán Torres refiere en su texto: “Curiosamente, esta faceta de Vicente Blasco Ibáñez ha sido poco estudiada por la crítica literaria, y aunque muchos estudiosos blascoibañistas reconocen los éxitos del autor en Hollywood y la fama que algunas de sus novelas alcanzaron al ser interpretadas por Rodolfo Valentino o por Greta Garbo, poco a nada se ha dicho de las técnicas visuales adoptadas por este autor en sus últimos escritos, ni de la novela cinematográfica, término usado por Blasco Ibáñez para describir una nueva forma de novelar que pretendía acercar la literatura al cine y salvar, en última instancia, a la novela de la crisis en que se veía sumergida a principios de siglo” (p 45).

Miguel Herráez en su texto menciona: “Diez cartas más, dirigidas a Francisco Sempere y Fernando Llorca, se publican en este nuevo catálogo con un hilo conductor en esta ocasión muy nítido: la adaptación filmica de *Sangre y arena*” (pp. 70-84).

Blasco Ibáñez, viajero

Fue la quinta exposición y tuvo lugar entre el 17 de julio y el 31 de agosto de 1998. El comisario fue Juan Bautista Codina Bas. En la muestra se presentaron imágenes, documentos originales, mapas viajeros, referencias de prensa, ediciones extranjeras, escritos, libretas de anotaciones, pasaportes y objetos personales del escritor.

CATÁLOGO: CODINA BAS, Juan Bautista y otros. *Blasco Ibáñez, viajero*. Valencia; Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 99 páginas.

El catálogo incluyó textos del propio Codina Bas: “Blasco Ibáñez, viajero” (pp. 11-42); Isabel Barceló Chico: “La correspondencia de viaje de B.I. en los fondos documentales de la Casa-Museo Blasco Ibáñez (pp. 43-54); “Vicente Blasco Ibáñez y la quimera Argentina” de Salvador Dolz (pp. 55-66); de Paul Smith: “Vicente Blasco Ibáñez en los Estados Unidos” (pp. 67-74); Lise de Zerbi Romero: “La Costa Azul, primer contacto” (pp. 75-81); Miguel Herráez: “Diez cartas de un escritor viajero” (pp. 83-96); Juan Bautista Codina Bas: “Cronología viajera de Vicente Blasco Ibáñez” (pp. 97-99).

Codina Bas, refiere en su texto: “Blasco utiliza el viaje como elemento de observación, para describirnos lo que se ve en sus crónicas o para ambientar los entornos de sus personajes, pero siempre enriquecido con su formación remota y próxima” (p. 14). El autor desarrolla en las páginas sucesivas, un estudio analítico crítico de cada uno de sus innumerables desplazamientos por todo el mundo.

Isabel Barceló Chico refiere: “Blasco parece ejercer un férreo control con relación a su vida, a su intimidad. No habla de sí mismo. No expresa sus sentimientos. Este hombre locuaz, imaginativo, fabulador, es poco menos que una tumba cuando se trata de decir algo sustancial acerca de su propia persona, de sus sentimientos profundos” (p. 50). La autora culmina su exposición con una extensa relación de los documentos estudiados: ciento un escritos acumulados en los fondos del museo.

Salvador Dolz termina su exposición sobre los fracasos empresariales de Blasco: “Cervantes, abandonada, fue reconstruida por italianos a principio de los años veinte”; “Nueva Valencia fue vendida a una gran compañía que, durante unos años, cultivó arroz”; “De la etapa Argentina de Blasco queda eso: un nombre en la geografía, un plato regional, tres novelas y una leyenda: la del propio escritor que fue, entre 1909 y 1914, protagonista de una gran aventura” (p. 65).

Paul C. Smith, de la Universidad de California, en su texto dedica un estudio a los detalles y a las referencias aparecidas en los medios de sus estancias en EE.UU: “Desde octubre de 1919 hasta julio de 1920 (excepto cinco semanas –en abril y mayo- pasadas en Méjico), Blasco Ibáñez estuvo en los EE. UU.” (p. 69).

Lise de Zerbi Romero expone: “El primer contacto con la Costa lo tiene Vicente Blasco Ibáñez al final del verano de 1917, durante la Guerra” (p. 77); refiriéndose largamente con detalle a “La compra de Fontana Rosa” (1921) (p. 78); y al “Embelllecimiento de Fontana Rosa” (p. 79): resumiendo: “Desde 1921 hasta su muerte en 1928, hay obras en su finca” (p. 82).

Manuel Herràez incluye diez cartas más en el catálogo; y Juan Bta. Codina Bas una “Cronología viajera de Vicente Blasco Ibáñez”.

Vicente Blasco Ibáñez, político

La muestra tuvo lugar entre el 15 de septiembre y el 31 de octubre de 1998. El comisario fue Ángel López García.

CATÁLOGO: LÓPEZ GARCÍA, Ángel y otros. *Blasco Ibáñez político*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 114 páginas.

Incluyó los siguientes textos: Ángel López García: “Nota Preliminar” (p. 9); Vicente R. Alós Ferrando y Carmen Castellet Alemany: “Vicente Blasco Ibáñez, político” (pp. 11-58); Ángel López García: “Intervenciones en el Congreso de los Diputados” (pp. 59-64); Jose Luis León Roca: “Blasco Ibáñez, precursor de los Derechos Humanos” (pp. 65-76); Manuel Bas Carbonell: “Blasco Ibáñez, símbolo del 98” (pp. 77-82); Eugenio Soler Ases “Blasco Ibáñez en la filatelia” (pp. 83-88); Federico Utrera: “Blasco Ibáñez y Colombine, política y literatura en Madrid” (pp. 89-96); Ángel López García: “El último homenaje” de (pp. 97-99); Juan Bautista Robert Roglá: “Breve historia del acorazado Jaime I” (pp. 100-102); y Miguel Herràez: “Cartas de novelista comprometido” (pp. 103-113)

Ángel López García expone: “Su ideal político fue la República, no hay duda, pero es que no podía ser de otro modo. La monarquía amparaba la oligarquía y el clericalismo, y con ello perpetuaba el atraso secular que padecía España” (p. 9).

Vicente R. Alós Ferrando y Carmen Castellet Alemany en su extenso trabajo, analizan las sucesivas etapas de su trayectoria política desde la misma infancia hasta el final de su actividad, su visión federalista, acerca de la guerra de Cuba, su etapa más pragmática y sus elecciones sucesivas, incorporando textos, documentos y declaraciones significativas, hasta culminar con una afirmación que pone de relieve su ascendencia culminante: “El carisma de V. Blasco Ibáñez era en estos momentos extraordinario, bastaría fijarnos solamente en lo pertinaz que se mostró Unamuno para que Blasco colaborase con su firma en manifiestos y con diferentes escritos, por lo que no es, en absoluto descabellado pensar, que si en 1923 el golpe de estado, en vez de realizarse para sostener la monarquía, se hubiese llevado a efecto para instaurar la 2ª República, es muy probable que su primer Presidente no hubiese sido otro que el propio V. Blasco Ibáñez” (p. 53)

Ángel López García presenta unas tablas con la relación de todas sus intervenciones parlamentarias y los asuntos tratados (pp. 60-63).

J.L. León Roca hace referencia a frases y comentarios de sus libros en los que avanza valores compatibles con la Declaración de los Derechos Humanos: “...hoy debemos felicitarnos por el sencillo hecho de que en años tan alejados, un hombre como Blasco Ibáñez, que iba a ser una gloria de la literatura universal, fuese ya en 1895, pionero, precursor, avanzado y ejecutivo activo de los Derechos del Hombre” (p. 76).

Manuel Bas Carbonell analiza las diferencias entre las posturas de la generación literaria del 98 y las de Blasco: “Blasco intuye y acierta el futuro, apostando por la democracia y los intereses aliados: Europa y EE. UU” (p. 80).

Eugenio Soler Ases presenta las imágenes de Blasco incluidas en la filatelia (pp.85-88). Federico Utrera: “Algunas personas tuvieron la generosidad y la sinceridad de

reconocer toda su valía en el tiempo que le tocó vivir. Y, entre ellas estuvo una mujer: Carmen de Burgos, “Colombine”. Colombine fue la primera mujer que se dedicó al ejercicio profesional del periodismo en España” (p. 91).

Ángel López García describe la llegada a Valencia del acorazado Jaime I el 29 de octubre de 1933 con los restos mortales de Blasco, incluyendo imágenes ilustrativas: “El recibimiento fue masivo, y a lo largo de todo el recorrido de la comitiva, que se prolongó desde el mismo puerto hasta el edificio de la Lonja, donde se expuso el féretro, una muchedumbre acompañó en todo momento el traslado de los restos” (p. 99). Miguel Herráez culmina el catálogo con otra serie de cartas manuscritas.

Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998 Centenario de La Barraca

La muestra tuvo lugar entre el 6 de noviembre y el 31 de diciembre de 1998. El comisario fue José Luis León Roca.

CATÁLOGO: LEÓN ROCA, José Luis y otros. *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998 Centenario de La Barraca*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Editado en castellano. 125 páginas.

El catálogo introdujo los siguientes textos: José Luis León Roca: “Cómo escribió Blasco Ibáñez *La Barraca*” (pp. 9-26); Isabel Barceló Chico: “Invitación a la lectura de *La Barraca* desde una perspectiva actual” (pp. 27-52); J.L. León Roca: “Nueva interpretación de *La Barraca*” (pp. 53-62); de José Mas y María Teresa Mateu: “*La Barraca*. Superación del regionalismo y del naturalismo” (pp. 63-72); Antoni Espinós Quero: “*La Barraca*, comentario y nota bibliográfica” (pp. 73-78); Amando Llopis: “*Les barraques valencianes*. Breve nota en torno a la necesaria actualización de su registro bibliográfico” (pp. 79-86); Paco Carsí: “*La Barraca* ilustrada por Benlliure” (pp. 87-96); José Luis León Roca: “Primeras críticas a la publicación de *La Barraca*” (pp. 97-106); Eugenio Soler Ases: “*La Barraca* símbolo de un pueblo” (pp. 107-112); e “Impresiones a modo de epílogo” (pp. 113-115) de Manuel Bas Carbonell.

J.L. León Roca estudia la cronología de la creación de la misma, contradiciendo, incluso, referencias posteriores del autor: “el día 6 de noviembre (1898) comienza ‘El Pueblo’ a imprimir *La Barraca*”. Que esta novela estaba totalmente terminada se deduce por cuanto diez días después, o sea, el 16, se pone a la venta el volumen”. (p. 19).

Isabel Barceló Chico profundiza en su escrito en los aspectos sociológicos reflejados en la novela: “Blasco Ibáñez nos presenta en su libro una sociedad cruel y hostil, incapaz de resolver sus problemas sin violencia, abocada a repetir los mismos errores en tanto no logre descubrir cuales son las causas que los generan y alimentan y pueda actuar eficazmente sobre ellas” (p. 50).

José León Roca expone en su segundo texto: “He dicho en alguna otra parte que *La Barraca* no tiene un final. La novela no termina. No tiene un vencedor ni un vencido” (p. 61).

José Mas y M^a Teresa Mateu: “Es perfecta la estructura novelesca, concebida con el meticuloso arte de un relojero, rica en psicología de los personajes, con sus contradicciones y ambigüedades” (p. 72).

Antoni Espinós Quero expone la larga sucesión de ediciones aparecidas.

Amando Llopis actualiza los estudios sobre esta tipología constructiva, ilustrándolo con referencias bibliográficas: “Queremos, en esta ocasión, llevar a cabo una actualización del *registro bibliográfico* que existe en torno a “*les barraques*

valencianes”, repertorio que según señalaba Caro Baroja ya era abundantísimo en 1946. Actualización exclusivamente centrada, dadas las características de este catálogo, en tres imprescindibles trabajos realizados durante la primera mitad del siglo XX. “La barraca valenciana” (Gosavez, 1915), “Les barraques valencianes” (Sanchis Guarner, 1957) y “Casas de campo españolas” (Baeschlin, 1930) (p. 81).

Paco Carsí refiere en su escrito las relaciones entre Blasco Ibáñez y la familia Benlliure. Acompaña al texto las ilustraciones de la primera edición: “Así el 2 de diciembre de 1929, salía a la venta con treinta y seis ilustraciones de las cincuenta y dos iniciales, la primera edición, acabada de imprimir en los talleres de la editorial Prometeo” (p. 93).

J. L. León Roca, en su tercer texto, reproduce las primeras críticas aparecidas en los periódicos de la época (p. 99).

Eugenio Soler Ases comienza su texto del siguiente modo: “La Barraca es uno de los símbolos más utilizados en la iconografía valenciana y junto al Miguelete constituyen los tópicos más conocidos y utilizados...En la huerta valenciana la barraca es la vivienda del minifundio” (p. 109).

Manuel Bas Carbonell, realiza un resumen de toda la serie de exposiciones realizadas, incluyendo iconografía de las mismas y de sus catálogos, así como de todas aquellas actividades que durante doce meses tuvieron lugar en ese ámbito. Anunciando la publicación de las novelas valencianas a unos precios económicos y asequibles (p. 115).

A contracorriente: Manuel Ciges Aparicio (1898-1998)

La exposición se mostró entre el 10 y el 29 de noviembre de 1999. En colaboración con el Ayuntamiento de Enguera. Comisario: Virgilio Tortosa Garrigós. La muestra se compuso de libros, documentos, fotografías y reproducciones de prensa.

CATÁLOGO: TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio; ALONSO, Cecilio. *A contracorriente: Manuel Ciges Aparicio 1998-1898*. Enguera: Ayuntamiento, 1999.

Editado en castellano. 102 páginas.

Figuran textos de Cecilio Alonso: “El 98 de Ciges Aparicio” (p. 11-14); Virgilio Tortosa: “Ciges en el 98: la aguda mirada sobre un paisaje después de la batalla” (pp. 15-26). Al no ser editado el catálogo por la Sala Parpalló, solo se incluye en el estudio, un texto de Manuel Tarancón Fandos en su *Presentación*: “Una de las más importantes aportaciones valencianas a esta generación del 98 fue la figura de Manuel Ciges Aparicio, natural de Enguera, que marcó todos los acontecimientos por su vivencia de aquella etapa histórica en primera fila, llegando a participar en la guerra de Cuba y generando, a partir de su propio testimonio, obras literarias de excepcional calidad. Con su abundante producción novelística, toda ella impregnada de sincera denuncia social, hay que contar ineludiblemente para escribir una historia de la literatura española de nuestro siglo” (p. 3).

Ernest Hemingway (1898-1961) en nuestro tiempo

La exposición tuvo lugar entre el 31 de enero y el 21 de febrero de 1999. Estuvo comisariada por Rafael Ventura Melià. En la muestra se presentaron imágenes, ediciones, fotografías, testimonios y se recreó el ambiente de la época.

CATÁLOGO: VENTURA MELIÀ, Rafael y otros. *Ernest Hemingway (1898-1961) en nuestro tiempo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Editado en castellano, valenciano e inglés. 292 páginas.

En el catálogo la participación de estudios incluidos fue muy extensa. Entre los que cabe destacar: Rafael Ventura Melià: “Hemingway, nuestro semblante” (pp. 13-20); Cándido Pérez Gallego: “En las montañas te sentirás como en casa” (pp. 21-38); James Nagel: “Ernest Hemingway y la primera guerra mundial: el legado temático” (pp. 39-54); Kenneth Kinnamon: “El desarrollo temprano de la conciencia política de Hemingway” (pp. 55-74); Michael Reynolds: “El París de Hemingway” (pp. 75-95); Edward F. Stanton: “Hemingway y Valencia” (pp. 97- 110); Douglas Edward Laprade: “Hemingway y la guerra civil española” (pp. 111-130); Andrés Amorós: “Hemingway y la tauromaquia” (pp. 131- 140); De Museo Ernest Hemingway: “Cuba: más que otra patria, su verdadero hogar” (pp. 145- 160); Gail Levin: “Hemingway, España y las artes plásticas” (pp. 161-182); Rafael Ventura Melià: “Hemingway, la circulación de los fluidos” (pp. 183-196); Fernando Claramunt López: “Deseos de muerte de Hemingway” (pp. 197-120); y Javier Ruiz Cavanilles: “Basado en un relato de Hemingway” (pp. 221-230).

Rafael Ventura Melià refiere en su primer texto: “Hemingway es el escritor norteamericano más ligado sentimentalmente y vitalmente a España, hasta el punto de ser el que más libros ha escrito en la temática española” (p.14).

Cándido Pérez Gallego realiza un análisis de sus novelas, de sus personajes, de sus cadencias narrativas. Concluyendo: “Un autor prodigioso que nos lleva al milagro de la vida cotidiana y que hace que la existencia sencilla de leer la prensa en un café sea casi un suceso cósmico...Buscar la eternidad en la tierra” (p.37).

James Nagel: Inicialmente, realiza un análisis de determinadas novelas en profundidad, concluyendo: “Independientemente de las circunstancias biográficas, los temas relacionados de la tragedia amorosa y la herida violenta constituyen un arco temático congruente en la obra narrativa de Ernest Hemingway, la cual tiene sus orígenes creativos en sus experiencias de juventud en el frente italiano durante la Primera Guerra Mundial” (p. 53).

Kenneth Kinnamon afirma en su texto: “En contra de lo que sostienen la mayoría de sus biógrafos, Ernest Hemingway poseyó una fuerte conciencia política desde su más tierna infancia hasta su muerte, debido, entre muchas otras causas, fundamentalmente a cuatro: su herencia abolicionista, su experiencia como joven periodista, la influencia de la I Guerra Mundial y su exposición a la influencia de las ideas socialistas” (p 55).

Michael Reynolds dice: “El París de los años veinte, sus cafés, sus calles, su atmósfera y su argot tuvieron una enorme importancia en la formación de Hemingway como escritor y como norteamericano. Allí aprendió no solo lo que significaba ser un escritor sino lo que significaba ser un autor literario” (p.75).

Edward F. Stanton afirma: “Contrastando con Madrid y Pamplona, aprisionadas por la tierra, en la Valencia de Hemingway resalta la cultura Mediterránea y una manera de entender la vida exaltando el mar, la tierra, y el cuerpo humano” (p.97).

Douglas Edward Laprade expone: “Al optar por el género teatral en La quinta columna, Hemingway expresó su opinión de que la vida en España es exageradamente dramática y aún más durante la guerra”. Hemingway ya había expresado esta visión de España en 1923, mucho antes de la guerra” (p. 111).

Andrés Amorós opina: “En las corridas de toros encontró –como en la caza, la pesca u otras formas de aventura- lo que él perseguía en la vida: ‘Una forma de acción bien definida, capaz de darme ese sentido de la vida y de la muerte que andaba buscando’ Su diagnóstico es tajante: ‘Nadie vive jamás la vida en toda su intensidad excepto los toreros’” (p. 132).

En la página 145 se presenta un texto de varios autores procedentes del Museo Ernest Hemingway de Punta Vigía. Hacen referencia a las obras escritas en la isla o a las que hace referencia a ella, deteniéndose en un punto: “El viejo y el mar” (1952) la obra cumbre que lo inmortaliza, y resume el periodo cubano de su vida”.

Gail Lewin hace un largo recorrido sobre las referencias del autor a los pintores clásicos y a los contemporáneos. Concretamente en este caso, hacia sus preferencias entre las que cabe destacar la pintura de Joan Miró. “En 1925 su entusiasmo por España y por Miró le llevaron a adquirir –con gran sacrificio- el lienzo de éste llamado La granja (La Masía) (1921-22). Respecto a esa pintura el escritor afirmó más tarde: ‘Contiene todo lo que sientes sobre España cuando estás allí, y todo lo que sientes cuando estás fuera y no puedes ir’. También adquirió la pintura de Juan Gris: “El torero” (1931). (p. 164)

Rafael Ventura Melià, en su segundo texto expresa: “Todo lo tiñe, todo reenvía a otro nivel. Se bebe porque se fracasa, porque se está herido, y el sexo es una escapatoria y una fuente de otras batallas y de otras heridas, no menos destructivas...Pero el sudor y la adrenalina son también fluidos y secreciones, o descargas que acompañan a los personajes de Hemingway...Tanto es así que el escritor se ha querido de la misma materia que sus sueños”. (p.193).

Fernando Claramunt López refleja reflexiones acerca de los deseos de muerte del escritor. En un epígrafe que titula: “Los impulsos destructivos en el entorno de Hemingway” comienza así: “Matar o matarse, horrores que son a la vez placeres ante la sangre derramada, sea de animales o de hombres, gusto por la caza y la pesca más allá de lo meramente deportivo, por las guerras, por la violencia en general, por el boxeo y las corridas de toros en sus aspectos más cruentos, ansias de autodestrucción más o menos indirectas mediante el alcohol, la tendencia a los accidentes, a los fracasos matrimoniales y de amistades, sadismo dirigido hacia fuera o vuelto hacia adentro” (p 203).

Javier Ruiz Cavanilles elabora una relación del autor con las adaptaciones cinematográficas de sus obras. “Hemingway no demostraba interés por el cine... Aceptó por dos motivos (referido a ‘Tener y no tener’) dinero y caza. Eran dos de las tres aficiones que tenía en común el escritor y el director (Howard Hawks) la otra era la bebida” (p. 222).

TEMÁTICAS

Ese oscuro interior. Brus, Gordillo, Zush, dibujos.

Muestra presentada durante los meses de diciembre de 1995 y febrero de 1996. (En la documentación consultada no aparecen las fechas concretas). Comisariada por José Miguel G. Cortés. Obras: Dibujos de: Günter Brus (veinticuatro); Luis Gordillo (veinte); y Zush (veintitrés). Zush realizó, además, una pequeña “instalación” efímera.

CATÁLOGO: GARCÍA CORTÉS, José Miguel. *Ese oscuro interior. Brus, Gordillo, Zush, dibujo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1995.

Editado en castellano e inglés. 143 páginas. Colección: Imagen; 36.

José Miguel G. Cortés comienza su texto así: “Los dibujos que aquí mostramos, de Gunter Brus, Luis Gordillo y Zush pertenecen a una visión del arte que nos atreveríamos a denominar como experiencia visionaria. Con ello, estaríamos subrayando que en sus obras aparece todo ese conjunto de sensaciones que no pueden manifestarse, exteriormente, por las formas establecidas del conocimiento y el pensamiento, y que corresponderían a la otra cara de lo que existe en –eso que llamamos- la realidad. Entendemos que dentro de cada uno de nosotros, cuidadosamente oculto al mundo exterior y –en parte- a nosotros mismos, hay una vida secreta que se vive sólo con la imaginación, el sueño y la fantasía. Constructos intensamente privados, subjetivos y no compartidos con nadie que pueden llegar a obsesionarnos y llevarnos a estadios de carácter compulsivo e, incluso, delirante. Nos estamos refiriendo a todo ese conglomerado de miedos, obsesiones, temores y frustraciones que, agazapados en nuestro interior pueden llegar a representar, de un modo fragmentario, una vida alternativa. En todos estos dibujos, y en la medida que entran en juego manifestaciones psicológicas automáticas y estados más o menos incontrolados, se puede llegar a suprimir la personalidad consciente del artista y dar lugar a la erupción espontánea de lo que habita en el inconsciente. Con ello, se abriría una vía para manifestación de las múltiples personalidades que pueblan nuestra consciencia, la construcción de otras realidades y la afloración de todo aquello que permanecía reprimido en la psique mediante la plasmación artística” (p. 11).

Pensionados de paisaje de la Diputación de Valencia

Exposición mostrada entre el 22 de julio y el 10 de septiembre de 1996. Coordinada por Vicente Lozano García, Carmen Gracia Beneyto y Manuel Muñoz Ibáñez, en colaboración con la Fundación Universitaria CEU San Pablo.

La muestra era la culminación práctica de un proceso didáctico. Se compuso de 32 obras (pintura) de paisaje, realizadas por los pensionados en el periodo 1944-1975 de Manuel Nacher de Quesada, Ricardo Llorens Cifre, Agustín Albalat Iranzo, José Gonzalo Vives, Enrique Planells Blat, Juan de Ribera Berenguer, Prudencio Alcón García, Antonio Marco Moles, Vicente Martínez González, José Ricós Soriano, José Gabriel Palomar Aparicio, José Hernández Calatayud, Josefina Inglés Capella, Vicente Peris Marco y Enric Alfons García

CATÁLOGO: LOZANO GARCÍA, Vicente y otros. *Pensionados de paisaje de la Diputación de Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996. Editado en castellano y valenciano. 68 páginas.

Con textos de Vicente Lozano García: “Presentación” (pp. 10-11) y de VV AA.: Alumnos del Curso de Museología: “Las exposiciones temporales”, que tuvo lugar en el Instituto de Estudios superiores del CEU San Pablo de Valencia (pp. 15-30). Los textos del catálogo, elaborados por los alumnos, se agrupan en sucesivos apartados: “El origen de las Pensiones”; “Las Pensiones de la Diputación hasta 1936”; “Las Pensiones después de la guerra civil”; “El Paisaje urbano en la ciudad de Valencia”; y “La ciudad: representación”. Se acompañan de una extensa relación bibliográfica.

Vicente Lozano García aclaraba los objetivos: “El curso pretendía desde su inicio enfatizar los aspectos prácticos de la actividad museística, secuenciando como hilo conductor, las distintas etapas de la organización de una exposición temporal, y es



Fig. 8.- Catálogos. Exposiciones temáticas/Revisión y puesta al día/Becados Alfons Roig/Otras exposiciones: Pensionados de paisaje de la Diputación de Valencia; Cartografía valenciana. Siglos XVI y XVII; Posiciones del arte austriaco actual; Imágenes de culto; La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956); El Modernismo en la Comunidad Valenciana; Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999; Sul nostro tempo. Arte italiano '90; Ese oscuro interior. Brus, Gordillo, Zush, dibujos; Pintura nicaragüense contemporánea; Equipo límite. Dulce tormento; Paco de la Torre. El desierto pintado; Evarist Navarro, desplaçaments; Teresa Cebrián y Joel Mestre; Sixto Marco/Antonia Soler; Memorias metamórficas; Isabel Tristán y Javier Garcerá.

precisamente en este recorrido donde el aprendizaje se hace significativo y los alumnos protagonistas de su formación. La selección de obras, el estudio y la catalogación de cada una de ellas, la investigación cultural y artística de un periodo singular de nuestra reciente historia, y la recopilación de los pequeños detalles, ha sido tarea de los alumnos, guiados por los profesores que impartieron la docencia en la primera parte del programa” (p. 10).

Cartografía valenciana. Siglos XVI y XVII

La exposición se presentó entre el 16 de abril y el 1 de junio de 1997. El comisario fue Manuel Bas Carbonell y el asesor científico Alfredo Faus Prieto.

CATÁLOGO: BAS CARBONELL, Manuel y otros. *Cartografía valenciana. Siglos XVI y XVII*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 46. Editado en castellano y valenciano. 264 páginas. Catálogo de gran formato y tapas duras.

En el catálogo aparecen cincuenta y cuatro reproducciones a color de las obras -planos- más destacadas presentes en la muestra, algunos desplegados a doble página. En el mismo participaron distintos expertos: Manuel Bas Carbonell escribe el prólogo (pp. 10-13); José Costa Más: “Introducción a la Cartografía Histórica Valenciana (pp. 17-32); Víctor Navarro Brotons: “La obra científica de Jerónimo Muñoz (pp. 33-47); Juan Ferrer Marsal: “La Cartografía Marítima” (pp. 49-58); Nicolás Bas Martín: “Cartógrafos y Cosmógrafos Valencianos” (pp. 59-82); Alfredo Faus Prieto: “Desde Del Olmo a Cavanilles. El Antiguo Reino de Valencia en la Cartografía Española Setecentista (1681-1797) (pp. 83-102); Antonio Mestre Sanchis: “Cómo se editó el Mapa del Reino de Valencia de P. Casaus” (pp. 103-120); Francesc Torres Faus “La división provincial de las tierras valencianas y la cartografía del siglo XIX” (pp. 121-132).

Manuel Bas Carbonell resume en su texto: “La cartografía es la ciencia que nació para ayudar a los marinos a trazar sus rutas de navegación, por eso la exposición se inicia con los primitivos cartulanos, cartas náuticas y portulanos de Ptolomeo y Russo, de Universidad de Valencia, Di Mare, de la Biblioteca Serrano Morales y Joan Martínes del coleccionista e investigador valenciano Luis Giménez Lorente, que permanentemente se exhibe en el Museo Naval de Madrid, así como los Beatos y libros del Venerable Beda, con los mapas en forma de T, con los tres continentes conocidos. Europa, África y Asia. Para introducirnos en los siglos XVI y XVII, con los diseños del valenciano Jerónimo Muñoz (1570), cuyo manuscrito, único ejemplar existente, se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena, hasta los planos del padre Tosca, pasando por las escuelas flamencas (Ortelius, Blaew, Hondius, Janssonius, Mercator,) y los mapas de los geógrafos italianos, ingleses, franceses y alemanes (Cantelli, Seller, Fer, Sanson, von Keuler). Como piezas estelares destacan el Mapamundi de Petrus Plancius (1569), único ejemplar en el mundo conservado en el Colegio del Patriarca, de gran tamaño y extraordinario interés. El plano de la ciudad de Valencia de Mancelli (1608) único conocido, diseñado cien años antes que el padre Tosca, que se expondrá gracias a la gentileza de su propietario Emilio Rieta”. (Pro)

José Costa Más realiza un extenso recorrido de la cartografía valenciana en sus distintos periodos: “Los legados clásico y medieval: de Ptolomeo a los portulanos”; “La escuela flamenca y el primer mapa particular del Reino de Valencia” (en referencia a la edición del Ortelius: *Theatrum Orbis Terrarum*): “En la correspondiente a

1588, engrandecida con un aditamento de 23 mapas, fue cuando Oertel incorporó el titulado, *Valentiae Regnum, olim Costentanorum*—*typus*, que había sido grabado en sus talleres en 1584. (p. 21). Continúa su estudio sobre: “Los mapas valencianos del periodo barroco”, y, finalmente: “De los mapas de la ilustración hasta el término de la cartografía técnica”.

Víctor Navarro Brotons estudia al científico valenciano: “Por otra parte, el examen de los manuscritos de Jerónimo Muñoz permite afirmar que en 1572, es decir, cuando Muñoz observó la supernova e infirió que los cielos eran corruptibles y de naturaleza elemental – es decir, de elementos análogos a los terrestres- ya tenía unas ideas cosmológicas muy precisas, abiertamente antiaristotélicas y de inspiración estoica” (p.38) “Los trabajos de Muñoz sobre la supernova se difundieron por Europa, en primer lugar a través de su libro, que fue traducido al francés” (p. 39).

Juan Ferrer Marsal menciona: “Los portulanos reflejaron desde el siglo XIII unos perfiles de los países mediterráneos, de una precisión que no ha sido superada por la cartografía terrestre hasta el siglo XIX” (p. 52).

Nicolás Bas Martín, inicia su escrito: El objetivo de este artículo es mostrar el perfil biográfico de aquellos valencianos que a través de sus trabajos e investigaciones tanto en cosmografía como en cartografía se integraron en el movimiento científico europeo” (p 59) Sucesivamente, desarrolla su exposición en torno a Tomás Vicente Tosca; Jorge Juan y Santacilia; Juan Bautista Muñoz; Antonio José Cabanilles; y Gabriel Ciscar y Ciscar.

Alfredo Faus Prieto expone: “A diferencia de la precedente, corográfica en su mayor parte, la cartografía setecentista del territorio valenciano presenta una gran variedad de orígenes y escalas” (p. 83). Seguidamente pasa a desarrollar diversos epígrafes. 1) “La cartografía valenciana preilustrada (1681- 1744); 2) “La cartografía corporativa”: a) “Las titulaciones”, b) “La especialización cartográfica”; c) Su vinculación con el Reino de Valencia. 3) “La cartografía de los geógrafos”.

Antonio Mestre Sanchis sitúa el contexto social y político del periodo en profundidad: “La Historia de la Guerra de Sucesión en Valencia, redactada en latín por J. M. Miñana con el título *De bello rustico valentino*, apareció en 1752, en La Haya, muchos años después de terminada la contienda. El retraso de su publicación ha dado pie a algunas especulaciones que deseo clarificar en estas páginas”. (p. 103).

Francesc Torres Faus insiste en los intentos para configurar durante el siglo XVIII un mapa general de España, hasta llegar a la división contemporánea. “Por tanto puede ser que alguien se sorprenda al saber que la división provincial actual, que data de 1833, fue realizada sin un censo de población, sin mapas y sin conocer la superficie exacta de las provincias” (p.121), extendiéndose en los procesos de la configuración territorial y en los proyectos científicos que las motivaron.

El Modernismo en la Comunidad Valenciana

La exposición se presentó entre el 17 de diciembre de 1997 y el 1 de marzo de 1998. El comisario fue Manuel Muñoz Ibáñez. La muestra ocupó la totalidad de los espacios expositivos de la Sala Parpalló, y parcialmente los propios para exposiciones temporales del Museo de Etnología. Incluyó planos, maquetas, fotografías, muebles, lámparas de interior y de exterior, orfebrería, pintura, escultura, carteles, afiches, etiquetas, cerámica, artesanía, ropajes, trajes, vestidos (Colección M^a Victoria



Fig. 9.- Instalación *in situ* del Comedor de la Casa Modernista de Novelda, en la Sala Parpalló, Centro Cultural de la Beneficència. (Fotografía: Rafael de Luis).

Liceras), y publicaciones. La gestión corrió a cargo del equipo de la Sala Parpalló. La coordinación técnica del montaje de la muestra la desempeñó Amando Llopis Alonso. El diseño del montaje: Vetges Tu i Mediterrània S.L. (Coord.: Amando Llopis Alonso y Pilar Turpin). La Coordinación del catálogo fue de Manuel Muñoz Ibáñez. Colaboró en su itinerancia posterior, el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel y otros. *El Modernismo en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Editado en castellano, valenciano e inglés. 381 páginas. Diseño y maquetación: Juan de Dios Leal.

Los textos del catálogo fueron escritos por el comisario y por los asesores científicos de la muestra: Manuel Muñoz Ibáñez: “El Modernismo en la Comunidad Valenciana” (pp. 16-19); Amando Llopis: “Uniformidad urbanística frente a singularidad arquitectónica” (pp. 21-43); Javier Pérez Rojas: “La arquitectura modernista valenciana” (pp. 45-79); Joseph Albert Mestre Moltó: “El Modernismo en Alcoy” (pp. 81-95); Daniel Benito Goerlich: “Los mercados de Valencia” (pp. 97-119); Manuel Lecuona López y Manuel Martínez Torán: “De la iluminación por gas a la eléctrica en el Modernismo Valenciano” (pp. 121-153); Manuel Lecuona y Manuel Martínez Torán: “Encanto y proceso modernizador del mueble curvado” (pp. 155-181); Manuel Muñoz Ibáñez: “El Modernismo y la pintura valenciana” (pp. 183-202); Juan Ángel Blasco Carrascosa: “Notas sobre la escultura modernista valenciana” (pp. 205-227); M^a Ángeles Arazo: “Poética del adorno” (p. 229-241); Javier Pérez Rojas: “La ilustración gráfica de la era modernista” (pp. 243-299); José R. Cancer Matinero: “Aspectos fotográficos 1890-1914” (pp. 301-311); Enrique Pérez Cañamares: “El Modernismo valenciano y la cultura

popular” (pp. 313-331); Ricardo Bellveser: “La aportación valenciana al Modernismo literario” (pp. 333-343); y Salvador Seguí: “La música de los compositores valencianos del periodo modernista”, incorporándose al final un capítulo de “Bibliografía esencial” del periodo (pp. 353-357).

Manuel Muñoz Ibáñez puntualiza en el texto de la introducción: “La ausencia de metodología y de un componente ideológico explícito convirtió al Modernismo en una estética proclive a los hibridismos. Este proceso surgió ya en sus propios orígenes cuando se incorporaron elementos naturalistas junto a otros tardosimbolistas de significado atenuado, al mismo tiempo que ornamentos orientalistas o arabescos, especialmente en lo que hemos entendido en su historia como la vertiente “Art Nouveau” que, en su conjunto, tendía a proporcionar una imagen idealizada y optimista de las cosas, intentando mejorar la somera funcionalidad de las nuevas construcciones urbanas “. “En Viena, los discípulos del arquitecto Otto Wagner iniciaron, especialmente a partir de 1897, un movimiento al que se denominó “Secession” constituido por formas dotadas de una mayor pureza, rigurosidad y sintetismo. “La importancia de este estilo comedido proporciona una condición especial a numerosos aspectos del Modernismo valenciano”. “La influencia del estilo Sezession estuvo muy relacionada con la presencia en nuestra ciudad y de su plena integración en ella de Franz Xavier Goerlich (1853-1930) a la sazón cónsul del Imperio Austro-húngaro”. (p. 18).

Amando Llopis: “Durante la fase final de esta segunda mitad del siglo XIX los ayuntamientos de las ciudades valencianas más importantes (Alcoy, Alicante, Castellón, Valencia etc.) irán convocando los necesarios concursos para la redacción de sus “Proyectos de Ensanche”. Las razones que obligaban a estas convocatorias eran comunes a todas ellas: exagerada densificación el recinto interior de la ciudad con la consiguiente degradación de sus condiciones higiénicas y sanitarias... A estas, ya de por sí poderosas razones, se sumarían las recomendaciones de las nuevas teorías higienistas que defendían la creación de espacios urbanos amplios y aireados, viales anchos y bien dimensionados, distribuciones racionales de las parcelas en el interior de las grandes manzanas edificatorias, alojamientos dignos para todas las clases sociales etc.” (p. 24).

Javier Pérez Rojas escribe en su primer texto: “El perímetro de la Valencia de las décadas finales del XIX, comienza a ser sustituido por edificaciones de elegantes fachadas eclécticas que ostentan una heterodoxa conjunción” (p. 50), y describe más adelante: “A partir de 1900 el modernismo se convierte en el referente de casi toda la nueva arquitectura que se hace en Valencia al socaire de la decisiva expansión urbana que tiene lugar en esos años” (p. 52).

Josep Albert Mestre Moltó refiere: “La arquitectura se convierte, pues, en el más importante paradigma artístico del modernismo alcoyano, tanto en calidad como en cantidad (en el casco histórico de Alcoi hay actualmente 44 edificios, construido entre 1901 y 1925, catalogados como modernistas, modernistas eclécticos o modernistas industriales)” (p. 84).

Daniel Benito Goerlich subraya: “El Mercado Central de Valencia es, sin duda, la obra pública más importante de la época emprendida en la ciudad, no solo por el ingente volumen de la construcción, sino muy especialmente por el acento puesto en el diseño de sus elementos y la riqueza y variedad de sus acabados y piezas ornamentales” (p. 98). Referente al El Mercado de Colón: “El proyecto fue encargado a un joven arquitecto municipal Francisco Mora quien, ante la experiencia de haber

visto preferido el proyecto modernista de Soler y Guardia, a otro suyo neomodéjar en el concurso convocado en 1910 para el Mercado Central, elaboró ahora un diseño modernista, aunque inspirado más en la obra de Gaudí, con quien le unía una antigua amistad” (p. 112).

Manuel Lecua López y Manuel Martínez Torán en su trabajo acerca de la iluminación en el Modernismo valenciano exponen en un subapartado referido a las características del alumbrado público del periodo: “...las iluminarias para alumbrado público colocadas en la ciudad de Valencia durante el periodo de finales del XIX y primeras décadas del XX, cabe destacar, dentro de la influencia sezessionista, las situadas en la calle de la Paz, farolas eléctricas de una altura mayor a las de gas” (p. 128). En el subapartado dedicado a la iluminación doméstica: “El periodo de vigencia está determinado por tres corrientes. La influencia del Art Nouveau, entendido a través de temas vegetales bastante naturalistas...La influencia Sezesión con una temática entre geométrica y abstracta, pero un planteamiento más investigativo... Por último, la influencia o corriente historicismo modernista, de temática a la vez de pervivencia y acoplamiento, de intenciones no unificadas” (p. 134). Los mismos autores escribieron los trabajos incorporados en el catálogo relativos al “Encanto” del mueble curvado: “...se va a dar pie a que el mueble vienes –o mueble Thonet- se introduzca en la Comunidad Valenciana de la mano de ebanistas como Trobat o Suay a principios de los años 80” (p. 156). “El iniciador de esta actividad – el primero en toda España- fue José Trobat, que tenía su taller en la calle Isabel la Católica y tan pronto como conoció el producto vienes emprendió la introducción del curvado” (p. 158).

Manuel Muñoz Ibáñez resume en su capítulo sobre la pintura del periodo estudiado: “En la Comunidad Valenciana el periodo de mayor importancia modernista coincidió con aquel en el que se produjo fundamentalmente la evolución desde la pintura romántica hacia el realismo. Este hecho se produce en el seno de una sociedad en la que se configuran muy importantes cambios estructurales que afectaron a extensos sectores de la economía sustentada sobre la producción agraria y el comercio... Años en los que se produce el traslado a Valencia de un significado número de propietarios agricultores que configuran una nueva burguesía urbana” (p. 188). Muñoz Ibáñez concreta las actividades del Ateneo científico, Artístico y Literario fundado en 1861; de Lo Rat Penat creado en 1878, y del Círculo de Bellas Artes en 1894 (p. 190). Para continuar resumiendo puntualmente la actitud de los pintores ante el Modernismo estético: “Evidentemente un hombre con la decisión de Sorolla, inmerso en un realismo vigoroso, no poseía una personalidad propicia a las influencias modernistas” (p. 194), haciendo referencia concreta a varias obras suyas, que si la tuvieron, aunque aisladas en el tiempo. Tras ello cita a Emilio Sala que realizó diversas ilustraciones para la revista Blanco y Negro; a Antonio Muñoz Degraín: “Sin embargo en otras ocasiones utiliza los valores simbólicos asociados a otros de carácter decorativo y ornamental configurando un resultado más específicamente modernista, tal es el caso de “*Hojas del árbol caídas*” o de “*Ofelia en el bosque*”” (p. 194). Haciendo alusión a sus vínculos con esta estética ornamental, incluye algunos cuadros de Cecilio Pla: “Uno de los ejemplos destacables de esta producción es el óleo “*La mosca*” pintado en 1897 y en especial el conjunto de ilustraciones que realizara para “*Blanco y Negro*” (p. 196). Incluyendo asimismo obras modernistas de Ignacio Pinazo Camarlench, José Mongrell Torrent, Manuel Benedito Vives, Salvador Tuset Tuset, Francisco Pons Arnau, José Pinazo Martínez, Peppino Benlliure, María Sorolla y Luis Dubón (p. 200).

Juan Ángel Blasco Carrascosa en su estudio acerca de la escultura determina: “Queda a las claras...que Benlliure no se adscribió totalmente a los nuevos supuestos estéticos”, “Una de las esculturas más genuinamente modernistas de Benlliure es la figura de mármol blanco del ángel que abre el portalón de bronce con relieves del panteón de los Moroder en el cementerio de Valencia” (p. 222).

María Ángeles Arazo en su texto sobre el adorno, describe joyas, abanicos, trajes, vestidos y complementos al uso (p. 236).

Javier Pérez Rojas en su texto sobre la ilustración gráfica manifiesta: “Sin embargo, es en una de sus facetas más desconocidas, la de la ilustración gráfica, donde pronto germinó ese arte lineal y nervioso que concede gran protagonismo a la mujer y a los temas florales y decorativos” (p. 244). “En el campo editorial, una publicación valenciana que a pesar de su modestia se puede considerar entre las primeras que incorporaban diseños de influencia Art Nouveau, fue *Arte Moderno*” (p. 246). Se extiende, asimismo en la importancia del cartel: “De hecho, una gran parte de estos carteles salen de imprentas valencianas que obtienen un considerable renombre por su profesionalidad, como es el caso de Litografía J. Ortega, fundada en 1871, cuya producción alcanzó los más remotos rincones de la Península” (p. 250). Refiriendo las creaciones de Ruano Llopis, Mongrell, Peppino Benlliure, Romero Orozco, Arturo Ballester, y otros. Sucesivamente, en un amplio texto, se detiene en el estudio de la revista “*Impresiones. (Arte y Literatura)*” (1908-1909), (p. 264); de “*El cuento del Dumenche*” (1908-1909), y sus epígonos (p.276); “*Letras y figuras*” (1911-1912). El primer magazine valenciano (p. 282); La transición al Art Déco (p. 288); el semanario humorístico “*El guante blanco*” (1912-1919), (p. 290); “*Pensat i Fet*” (1912-1972), (p. 292); y “*El cuento del Dumenche*” (2ª época 1914-1921): Los residuos modernistas (p. 292).

José Ramón Cancar Matinero aborda las imágenes fotográficas del periodo 1890-1914: “Entre los numerosos fotógrafos valencianos activos en ese periodo, merece especial atención Antonio García Pérís (1835-1918) ... y que tiene interés añadido por ser el suegro de Sorolla” (p. 306).

Enrique Pérez Cañamares, sobre cultura popular refiere: “Otro de los acontecimientos que influyó en la conformación del modernismo valenciano –y sólo desde esta perspectiva podremos entender algunas de las características propiamente valencianas de aquel- es el de la concatenación de la propuesta modernista con el historicismo” (p. 320).

Ricardo Bellveser trató el Modernismo literario: “Se da por generalmente aceptado que Manuel González Martí, Eduardo López Chavarri, Josep María Bayarri y Eduardo García Sanchiz fueron, al menos durante un periodo de su vida, “modernistas”. Hablando en términos de “lo valenciano” creo que a esta nómina habría que añadir a Gabriel Miró, a Ciges Aparicio, a Azorín, e incluso a Gil-Albert –en todo momento como modernistas ocasionales- y a otros que dudo ahora si vienen al caso” (p. 334).

Salvador Seguí aborda la música de los compositores valencianos del periodo: Penella Moreno, Vicent LLeó i Barbastre (La Corte del Faraón), José Serrano, Eduardo López-Chavarri Marco, Salvador Giner, Tomás Torregrosa, Ruperto Chapí: “Sin nostalgias, pero es agradable recordar y conviene no olvidar que en los años del periodo modernista, en el cuarto de siglo acotado para la transición fueron las obras musico-teatrales de los compositores valencianos las que llenaban con éxito los escenarios de España y de muchos países hispanoamericanos, llegando incluso hasta Nueva York” (p. 352).

Imágenes de culto

Esta muestra fue presentada entre el 17 de marzo hasta el 26 de abril de 1998. El comisario fue Carles de Marco. La exposición se compuso de setenta obras de una de las colecciones más importantes de arte sacro de Europa, la de la familia Cattelani, que incluyó creaciones de autores tan importantes como: Hermann Nitsch, Wolf Vostell, Nam June Paik, Philip Corner, Aldo Mondino, Jiri Kolar, Lorenzo Bonechi, Jan Knap, Yoko Ono, Jean Dupuy, Andrea Cusumano, Joseph Beuys, Lucio Fontana, Rafael Agredano, o Juan Hidalgo.

CATÁLOGO: MARCO, Carles de y otros. *Imágenes de culto*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 51. Editado en castellano, italiano e inglés. 178 páginas.

Incluyó textos de Carles de Marco: “Las fugas de la realidad” (pp. 15-24); Wieland Schmied: “Hacia el ‘Dios desconocido’. Arte con motivos religiosos en la colección de Carlo Cattelani” (pp. 25-32); Angela Vettese: “Nuevas vías de la iconografía sacra en la colección Cattelani” (pp. 33-42); una entrevista a Carlo Cattelani (Angela Vettese y Carles de Marco) (pp. 119-125); y un estudio de Erec Andersen: “Mitología de la lengua –Pandora- Monumento a Don Giuseppe Dossetti” (pp. 126-128)-

Carles de Marco reflexiona en su redacción: “La exposición que se propone – después de este particular diluvio: la pretensión de un lenguaje que tiene como aspiración resolver todas las contradicciones y las diferencias de la realidad en un único sentido- supone, justamente, el reabrir los ojos al carácter singular del sentimiento religioso –y su correlato artístico- y su inclusión en la aventura compleja de esta nueva época, cuya velocidad de giro se acerca a la del tambor de una lavadora” (p. 17).

Wieland Schmied escribe: “Ellos quieren darnos testimonio de la experiencia, de la experiencia individual en la búsqueda de la verdad supraindividual; no quieren presentarnos conocimientos que no han encontrado ellos mismos; no quieren sugerir que han tenido una nueva revelación” (p. 26).

Angela Vettese afirma: “Una colección de arte sacro como la de Carlo Cattelani pone sobre el tapete un conjunto de problemas verdaderamente vitales: como un experimento in Vitro, toca campos tan dispares como el papel del coleccionista y la prepotencia del sistema del arte, la relación entre arte y religión, la función misma del arte” (p33).

En la entrevista a Carlo Cattelani (Vettese-Marco), el coleccionista explica los orígenes de su colección, de los vínculos de los artistas modernos con lo religioso: “La luz, el color, la búsqueda. Me contaba Joseph Albers que comía ajo por la noche para purificarse y, así, por la mañana transportar el color más puro a sus homenajes al cuadro. He leído que Rothko estaba impresionado por los cielos de Guardi y la luz mística del Beato Angélico. Sus colores eran muy intensos y estaban cargados de mística” (p. 121).

Terminan los escritos con unas reflexiones de Eric Andersen: “Pandora, Eva y la Virgen han sido concebidas para convertirse en portadoras o mensajeras, transfiriendo la Esencia de la Existencia desde la esfera de la Eternidad al interior de las esferas del Espacio y del Tiempo” (p. 126).

Geométrica valenciana. La huella del constructivismo 1949-1999

Exposición presentada entre el 10 de marzo y el 25 de abril de 1999. Los comisarios de la misma fueron: Rafael Prats Rivelles y Pascual Patuel Chust. Se trató de una

extensa colección que ocupó tres espacios de la Sala Parpalló y del Centro Cultural, formada por 101 obras de pintura, escultura, y relieves luminosos. De algunos autores se incluyeron varias obras. Lo artistas incluidos fueron: Eusebio Sempere, Custodio Marco, Manolo Gil, Salvador Victoria, Vicente Castellano, Andreu Alfaro, Joaquín Michavila, Amadeo Gabino, Enrique Mestre, Salvador Soria, José M^a Yturralde, Jordi Teixidor, Ramón de Soto, Soledad Sevilla, Javier Calvo, Miquel Navarro, Ángeles Marco, Mariano Maestro, Vicent Xinillac, Marcelo Díaz, Luis Estellés, Paco Pérez, Martín Querol, Amparo Tormo, Luis Moragón, Mario Candela, y Javier Chapa. El diseño del montaje fue de Vetges Tu i Mediterrània SL. (Amando Llopis (arquitecto) y Pilar Turpín, (interiorista)).

CATÁLOGO: PRATS RIVELLES, Rafael y otros. *Geométrica valenciana. La buella del constructivismo 1949-1999*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 50. Editado en castellano, valenciano e inglés. 407 páginas.

Incluye los siguientes textos: Rafael Prats Rivelles: “Apuntes sobre plástica geométrica” (pp. 29-32; Román de la Calle: “Constructivismos: Espacios para la interrelación” (pp. 37-48); Juan Ángel Blasco Carrascosa: “Antes del arte geométrico valenciano” (pp. 49-57); Pascual Patuel Chust: “Arte geométrico valenciano” (pp. 65-391).

Rafael Prats Rivelles escribe: “Así esta actividad expositiva propone la consideración de una singular parcela artística, hasta el momento escasamente valorada en su conjunto, pese a su ostensible presencia” (p. 30).

Román de la Calle refiere: “De este modo, en la línea analítica que conduce directamente a las opciones constructivas vienen a interconectarse diversos planos: el protagonismo del espacio, la emergencia de las formas y sus relaciones geométricas y dinámicas, junto a la fuerte presencia del color y sus regulaciones correspondientes. Pero, asimismo, la autoconsciencia del propio sistema constructivo implica la reducción tanto de la posible variedad empírica de elementos intervinientes como de la pluralidad de reglas a una serie reducida de elementos determinados y de reglas fijas en su dimensión y capacidad combinatoria. Nos encontramos así con los invariantes constructivos, con la interna arquitectura del sistema” (p. 39).

Juan Ángel Blasco Carrascosa expone en su texto un resumen histórico de la vanguardia constructivista antes de iniciar la enumeración de los movimientos españoles: “Con este bagaje previo puede entenderse mejor el momento histórico en el que cuaja en diferentes núcleos españoles el legado constructivista, organizado en diferentes grupos. Así, los Salones de Corrientes Constructivistas promocionados en Madrid por Ángel Crespo, en 1966; el Seminario sobre Generación Automática de Formas Plásticas, desarrollado en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1968-1971); el grupo Antes del Arte, fundado en 1968, en Valencia por el crítico Aguilera Cerni, que aglutinaría las experiencias artísticas de Eusebio Sempere –que ya había abordado en París años antes problemas lumínicos-, Joaquín Michavila, Francisco Sobrino, Eduardo Sanz, José María Yurralde, Jordi Teixidor y Ramón de Soto; y el Grupo MENTE “Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas”, organizado por Giralt-Miracle en Barcelona” (p. 55).

Pascual Patuel Chust realiza un extenso estudio analítico-crítico del constructivismo valenciano iniciado con una referencia histórica muy concreta: “El día 11 de julio del año 1949 se inauguraba en la Sala Mateu de Valencia una exposición titulada Gouaches de Eusebio Sempere...Transcurrido ahora medio siglo desde aquella mítica exposición,

el periplo recorrido por nuestros artistas, en el ámbito del constructivismo, ha sido amplio y fructífero. Varias generaciones de pintores y escultores, en la búsqueda continua de la modernidad, han asumido este lenguaje como vehículo de expresión propio, aportando a la Historia del Arte su particular manera de concebir la forma y el espacio. Propósito de esta exposición es reconstruir todo ese camino andado durante los últimos cincuenta años” (p. 65). Posteriormente desarrolla sus reflexiones distribuyendo a los artistas en tres generaciones sucesivas. La “Primera Generación” (p. 133) incluye estudios y reflexiones sobre Eusebio Sempere (p. 147); Custodio Marco (p. 150); Manolo Gil (p. 153); Salvador Victoria (p. 154); Vicente Castellano (p. 158); Andreu Alfaro (p. 160); Joaquín Michavila (p. 163); Amadeo Gabino (p. 168); La “Segunda Generación” (p. 223), aborda a Enric Mestre (p. 228); Salvador Soria (p. 231); José María Yturralde (p. 236); Jorge Teixidor (p. 240); Ramón de Soto (p. 242); Soledad Sevilla (p. 245); Javier Calvo (p. 248); Miquel Navarro (p. 250); Ángeles Marco (p. 253) Mariano Maestro (p. 257). La “Tercera Generación” (p. 331) aborda a Vicent Chinillac (p. 236); Marcelo Díaz (p. 338); Luis Estellés Chapa (p. 238); Paco López Gómez (p. 340); Martín Noguerol (p. 341); Amparo Tormo (p. 342); Luis Moragón (p. 344); Mario Candela (p. 346), y Javier Chapa (p. 347)

REVISIÓN Y PUESTA AL DÍA

La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)

La exposición se mantuvo durante el periodo febrero-mayo de 1996. El comisario de la misma fue Manuel Muñoz Ibáñez.

La muestra ocupó cinco espacios de la Sala Parpalló y del Centre Cultural y se dividió en varias secciones: “Prólogo” que incluía diez carteles realizados durante la Guerra Civil; “La pintura carcelaria” (veinticuatro obras), dibujos, acuarelas y óleos realizados en las prisiones de la dictadura; “Una afirmación figurativa”: (sesenta y nueve óleos); “La renovación en la Comunidad Valenciana” (setenta y ocho óleos, guaches y relieves luminosos).

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel; CALLE, Román de la; PASTOR IBÁÑEZ, Tina. *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 37. Editado en castellano, valenciano e inglés. 363 páginas.

Los textos fueron escritos por Román de la Calle: “Proemio a una exposición olvidada (pp. 17-33); Manuel Muñoz Ibáñez: “La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)” (pp. 25-93); y por Tina Pastor Ibáñez: “La década de los cincuenta en Alicante” (pp. 95-103).

Román de la Calle determina en su texto: “Dicho de otra manera más directa: articular la exposición, a partir de un libro, supone siempre, en buena medida, no sólo reconsiderar y reescribir los textos, sino –ante todo- revisar el hilo conductor de la propia obra narrada. Los hechos y documentos dejan paso libre a la flagrante presencia de las obras, convirtiéndose ellas mismas, en su mejor y fundamental argumento. Y la respuesta a ese reto implica ya mucho más que erudición histórica y capacidad analítica, supone, ante todo, la puesta a punto de una –siempre difícil- estrategia selectiva, trenzada de sensibilidad, pero exige además disponer de una trama legitimadora, cuya articulación aflora directamente en la estructura del lenguaje expositivo” (p. 18).



Fig. 10.- Manolo Gil. *Personaje totémico*, 1955. Temple sobre papel, 60 x 70 cm. (Colección particular).

Manuel Muñoz Ibáñez manifiesta en su Introducción: “A pesar de que la pintura que se realizó durante el periodo fue de una elevada calidad, queremos llamar la atención de que no correspondió, empero, a una época culturalmente fértil. Muy al contrario, respondía en la mayoría de los casos a la superación individual y al desarrollo fragmentario en medio de un ambiente inicialmente dominado por la intransigencia de la dictadura” (p. 27); “Conocer el arte de la posguerra sin dejar constancia de sus antecedentes inmediatos nos hubiese parecido una actitud arriesgada, especialmente cuando hemos tenido un especial interés por mostrar una parte significativa de la, forzosamente menguada, producción pictórica realizada en los espacios carcelarios de los años posteriores” (p. 30). Seguidamente, bajo el epígrafe de “Prólogo, el cartelismo de la Guerra Civil” anota: “Los artistas valencianos del periodo realizaron numerosos

trabajos, especialmente vinculados con las artes gráficas debido a distintos factores: de un lado al importante desarrollo que esta industria había alcanzado previamente en nuestra sociedad y de otro, a que sus autores habían tomado puntuales contactos con la gráfica ideológica de la época... El principal impulsor de aquel conjunto de actividades fue Josep Renau que se había afiliado al Partido Comunista en 1931 y que fundara en 1936 *Nueva Cultura*. (p. 31). Bajo el epígrafe de “La pintura carcelaria”: “Durante 1939 y 1940 fueron encarcelados entre los presos políticos diversos artistas en la Cárcel Modelo de Valencia, en cuyo interior intentaron adaptarse a aquellas circunstancias impuestas” (p. 39). Hace referencia a la importante aportación dibujística y testimonial más destacada: “En Madrid, por motivos exclusivamente políticos, fue encarcelado en 1942 José Manaut Viglieti (1898-1970), que permaneció internado hasta 1945 en Carabanchel y en Porlier, unido a presos comunes”. En el epígrafe “Una afirmación figurativa”, incluye una reflexión sobre el periodo: “Durante los años siguientes al final de la guerra, en toda España, existió un apoyo explícito hacia lo religioso, lo costumbrista, lo anecdótico y lo antiguo, generalizándose una concepción de los valores estéticos del siglo XIX, y en la Comunidad Valenciana, además, una consideración positiva del luminismo local postsorollista” (p. 39), presentando a continuación la relación de exposiciones y las características de los autores más destacados. Sigue con un epígrafe referido a “Notas sobre el panorama español” y los primeros grupos activos del momento: La Academia Breve de Crítica de Arte (1941); Los Indalianos (1946); Grupo Pórtico (1947); Dau al Set (1948), hasta la I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951 (p. 56). Bajo el título “La renovación en la Comunidad Valenciana”, se centra en el desarrollo del Grupo Z (1947); el Grupo Los Siete (1949); del cambio experimentado en la política cultural de la dictadura en 1951 con la llegada de Ruiz Jiménez al Ministerio de Educación; de la labor crítica de Vicente Aguilera Cerni y del resto de autores, así como de la actividad creativa de los pintores más destacados: Manolo Gil, Eusebio Sempere, Hernández Mompó, Joan Genovés, Joaquín Michavila, entre otros, y de la inauguración en el Ateneo Mercantil (15 de mayo de 1956) del Primer Salón de Arte No Figurativo Español, hasta la constitución del Grupo Parpalló el 23 de octubre de 1956 (p. 61).

Tina Pastor Ibáñez pormenoriza el panorama cultural de Alicante durante aquellos años; la labor de la Caja de Ahorros del Sureste y de la Caja de Ahorros Provincial, la creación de la Biblioteca Gabriel Miró (1952), la creación del Instituto de Estudios Alicantinos y la creación de los Concursos Nacionales y Provinciales de la Diputación de Alicante. “Durante la época, los temas preferidos fueron la figuración y el paisaje, fundamentalmente este último donde el pintor podía expresar su sensibilidad y libertad a través del cromatismo y la amplitud de la composición” (p. 97).

Sul nostro tempo. Arte italiano '90

Exposición presentada entre el 18 de octubre y el 1 de diciembre de 1996. El comisario fue Juan Ángel Blasco Carrascosa. La muestra reunió treinta y seis obras de: Elena Berriolo, Incola Balla, Paolo Brenzini, Marco Cingolani, Enrico T. de Paris y Andrea Fogli (pintura, escultura, técnicas mixtas e instalaciones).

CATÁLOGO: BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *Sul nostro tempo. Arte italiano '90*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 42. Editado en castellano, valenciano e italiano. 86 páginas.

Texto de Juan Ángel Blasco Carrascosa “Sul Nostro Tempo. Arte italiano de los 90”: “Nuestro fundamental objetivo no ha sido otro que el de mostrar una selección de obras plásticas –pictóricas y escultóricas- realizadas en la presente década, cuya autoría corresponde a una escogida nómina de artistas italianos treintaños, todos ellos en su haber con un serio y reconocido currículum profesional en el panorama artístico contemporáneo”; (p 13): “tiempo subyugante éste (precisamente por carecer de una visión unitaria de la realidad, por su oscilante tensión metamórfica, su continua desideologización...) proyectado hacia una ‘refundación’ de la imagen desde una permanente interrogación acerca de las evoluciones y mudanzas de sensibilidades, ideas, actitudes, criterios y hábitos” (p. 11).

Posiciones del arte austriaco actual

Exposición celebrada desde el 23 de octubre hasta el 1 de diciembre de 1997. Comisario Lóránd Hegyi. Obras de veinticinco autores: Ona B., Gunter Damisch, Johannes Deutsch, Jakob Gasteiner, Christian Hutzinger, Nikolaus Moser, Thomas Reinhold, Günther Selichar, Herwing Steiner, Johann Julian Taupe, Maja Vukone y Otto Zitko.

CATÁLOGO: HEGYI, Lóránd y otros. *Posiciones del arte austriaco actual*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Editado en castellano y valenciano. 127 páginas.

Textos de Lóránd Hegyi: “Orientaciones de la pintura austriaca contemporánea” (pp. 13-56); y de Dieter Schrage: “Comentarios sobre obras expuestas” (pp. 109-127).

Lóránd Hegyi reflexiona del siguiente modo: “El arte contemporáneo austriaco de principios de los ochenta –época dinámica y llena de sorpresas- se planteó las mismas cuestiones que el nuevo arte italiano o alemán, si bien en el caso austriaco la referencia al contexto histórico, y la relación con la tradición austriaca y centroeuropea quizá se dejaron sentir más claramente” (p. 15); “Wilfried Skreiner afirma: Frente al racionalismo de la transvanguardia italiana, con su instrumentación –tan lograda como consciente- de los valores sentimentales procedentes del arte del pasado, la pintura austriaca es una pintura más contenida, emotiva, pero al mismo tiempo mucho más vehemente, sin la brutalidad irreflexiva introducida por los pintores alemanes, y sin su profundo aprisionamiento en las tradiciones subculturales y últimas formas de la cultura disco” (p. 16); “Achile Bonito Oliva escribió en las mismas fechas que las típicas líneas y tendencias de la vanguardia siempre ocultan una estrategia de minorías...En la época de la concienciación postmoderna, sin embargo, este tipo de actitud moral universalista ya no tenía ningún tipo de relevancia y la minoría ficticia –construida por necesidades estéticas- se reducía a una sola persona, es decir, el artista. Por otra parte, la personalidad artística no es otra cosa que una estructura compleja de los más variados contextos culturales y sistemas de valores, los cuales se cristalizan en un lugar determinado para formar una visión del mundo individual y una definición de la existencia” (p. 21).

Pintura nicaragüense contemporánea

Esta exposición tuvo lugar entre el 17 de marzo y el 3 de mayo de 1998. Incluyó 30 pinturas y fue comisariada por Jana Cazalla y Juanita Bermúdez, con la colaboración de Carlos Villavieja. Incluyó treinta pinturas de los artistas: Fernando Saravia, Alejan-

dro Oróstegui, Orlando Sobalvarro, Arnoldo Guillén, Bernard Dreyfus, Hugo Palma, Marina Ortega, June Beer, Edmundo Arburula, Sergio J. Velásquez, David Ocón, Denis Núñez, Javier Sánchez, Patricia Belli, Bayardo Blandino y Javier Valle Pérez.

CATÁLOGO: CAZALLA, Jana; BERMÚDEZ, Juanita. Pintura nicaragüense contemporánea. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 52. Editado en castellano y valenciano. 127 páginas.

Los textos publicados en el catálogo fueron de Juanita Bermúdez: “50 años de pintura nicaragüense” (pp. 15-16); Jana Cazalla: “Arte nicaragüense contemporáneo” (pp. 17-28); y Julio Valle: “Pintura nicaragüense en Valencia” (pp. 29-41).

Juanita Bermúdez concreta en su estudio: “Hoy podemos presentar a los artistas de la antigua Escuela de Bellas Artes y su estética de finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, hasta los novísimos de los ochenta y noventa, pasando por el Grupo Praxis, que constituyó un importantísimo movimiento artístico, cultural y político que se produjo en los sesenta por artistas que se formaron y expresaron en el exterior independientemente. También incluimos a los primitivistas que producen que producen y conviven con nuestros pintores de vanguardia, lo cual documenta las búsquedas y la dinámica de nuestra plástica. Reparando en la nómina y en los marcos cronológicos, este trabajo dio como resultado `50 años de pintura nicaragüense, desde un viejo maestro hasta el más Joven” (p. 16).

Jana Cazalla desarrolla y reflexiona sobre la historia contemporánea del arte nicaragüense, resumiendo a modo de conclusión: “En suma, la presente exposición pretende dar a conocer al espectador español los hilos fundamentales de la trayectoria artística de un país centroamericano que, pese a pertenecer a los márgenes de la periferia, muestra, a través de originales procesos de hibridación cultural, la vitalidad de un arte estrechamente relacionado con su entorno social y político” (p. 28).

MONOGRÁFICAS DE AUTORES INTERNACIONALES

Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios.

Fue presentada entre el 18 de octubre de 1996, hasta el 1 de diciembre de 1996. El comisario fue Lóránd Hegyi. Se presentaron treinta y tres obras que incluían pinturas, montajes e instalaciones; además, una sucesión de vídeos. Hermann Nitsch dio un recital de piano en el recinto. Se incluyeron los espacios de la Sala Parpalló y dos más de exposiciones temporales del Centre Cultural, dadas las grandes dimensiones de algunos de los cuadros.

CATÁLOGO: HEGYI, Lóránd y otros. *Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 40. Editado en castellano y valenciano. 119 páginas.

Los textos fueron de Hermann Nitsch: “Postulados y descripciones del proyecto de teatro o.m.” (pp. 13- 24); Lóránd Hegyi: “Hermann Nitsch: el intento de obra total del `teatro de orgías y misterios´ en el contexto del arte austriaco de la postguerra” (pp. 25-38); Dieter Schrage: “Hermann Nitsch: la propensión a la obra de arte total” (pp. 39-58) y de Achile Bonito Oliva: “El DNH del arte” (pp. 59-70).

En el capítulo inicial, Hermann Nitsch desarrolla los 91 puntos que determinan lo que el denomina “Postulados y descripciones del proyecto del teatro o.m.”.



Fig. II.- Catálogos: Pintura. Exposiciones monográficas. Autores internacionales/Autores Valencianos: Lorenzo Bonechi. Pinturas/ Dibujos 1982-1994; Javier Chapa. Pinturas; Eberhard Schlöter. La luz y la sombra; Pastor Plá; José María Yturralde preludios-interludios; Vance Kirkland. Pinturas; Vento González. Presencias; Joaquim Michavila. Contrapunto; Ruano Llopis. Imagen de una fiesta; Hermann Nitsch. El teatro de orgías y misterios.

Comenzando con el 1º: “El castillo de Princendorf es el teatro de orgías y misterios”; aclarando en su nº 3: “en el ámbito del castillo, dentro del castillo y en sus alrededores, se realizará, en un futuro próximo y cada año, la fiesta más grande los hombres, la fiesta de los seis días”; en su punto 6º: “el centro magnífico de la fiesta es la feliz coincidencia que la creación alcanza de ella misma por medio de las personas que celebran la fiesta”. Y en el 8º: “la fiesta del teatro o. m. es la invitación a vivir de una manera intensa, extáticamente ebria”. En el 9º: “en la entusiasmada embriaguez de la existencia nos identificamos con el cosmos entero, con la totalidad de todo lo existente, nosotros somos el nexos causal de aquel flujo infinito de la transformación del mundo, que tiene

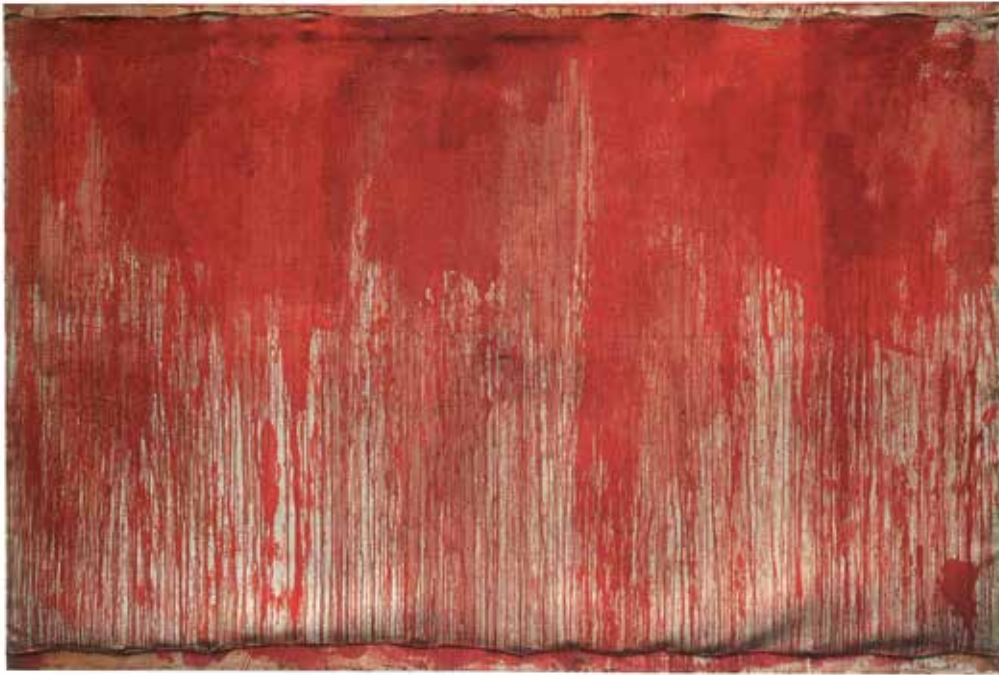


Fig. 12.- Hermann Nitsch. Estación del viacrucis, 1961. Acrílico, yeso/yute, 200 x 300 cm. (Colección Julius Hummel, Viena).

efectos constructivos y destructivo que, en el espacio de la eternidad, hace surgir, desaparecer y resurgir, sin cesar, el mundo” (p. 13).

Lóránd Hegyi expone: “En la literatura artística internacional, fue sobre todo Hermann Nitsch el que se identificaba con la evolución específica del arte austriaco después de 1945”. “Sin duda, los legendarios ‘accionistas vieneses’ formaban el grupo más importante dentro del arte austriaco posterior a 1945” (p. 30). “Hermann Nitsch trata de dotar al arte de una trascendencia extraordinaria que, en una perfección física y estética, solo puede materializarse en la ficción de la obra de arte total de la época postmitológica” (p. 35).

Dieter Schrage expone: “Pero la unión, en su concepto del teatro o.m., de las artes ansiosas de autonomía no tiene sólo aspectos inmanentes del arte, multimediáticos, sino que tiene una clara motivación existencial” (p. 47). “Hermann Nitsch defiende repetidamente la posición del artista libre (de valores), es decir, no ligado a ninguna ideología ni partido” (p. 51).

Achile Bonito Oliva refiere respecto a su obra: “Hermann Nitsch, desde los años 50 hasta hoy, utiliza la pintura como una especie de espejo anamórfico capaz de alterar la distancia simétrica entre el modelo y la pintura, de anular la simple vista del hombre corriente que utiliza el ojo como un órgano de simple reproducción visual o de fundar una nueva dimensión de la mirada que presupone el nervio de una sensibilidad particular turbadora. Toda su obra está entretejida por una fuerza socavadora absolutamente ineluctable, que se ejerce con los datos de la realidad exterior, hombres animales y cosas; la mirada es, pues, un órgano con una doble polaridad que, al final, funciona a través de un elemento de introversión u otro de extroversión” (p. 67).

Lorenzo Bonechi. Pinturas/ Dibujos 1982-1994

La exposición se mantuvo entre el 25 de febrero y el 6 de abril de 1997. El comisario fue Carles de Marco. Se compuso de cuarenta y cuatro obras entre pinturas y dibujos.

CATÁLOGO: MARCO, Carles de; AGOSTI, Giovanni; LIPPI, Máximo. *Lorenzo Bonechi. Pinturas/ Dibujos 1982-1994*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 45. Editado en castellano, valenciano, italiano e inglés. 151 páginas.

Los textos fueron de Giovanni Agosti: “De Historia de Lorenzo Bonechi” (pp. 13-32); Máximo Lippi: “L’Angelo di Górgiti” (pp. 33-36); y de Carles de Marco: “Lorenzo Bonechi” (pp. 37-52).

Giovanni Agosti desarrolla un texto biográfico del autor, desde su nacimiento en Figline Valdarno en 1955, su proceso formativo en la Academia de Bellas Artes de Florencia, y su desarrollo posterior: “Lorenzo es alineado dentro de la tendencia que toma el nombre de ‘pintura culta’... No hay ningún acercamiento superficial al mito por parte de Lorenzo; no hay rabia, ni envidia ante los triunfos alemanes o americanos de la Transvanguardia...En su repertorio iconográfico no se asiste a las vistosas introducciones de la mitología tan característica de mucha pintura de aquellos años” (p. 16). “En definitiva, Lorenzo ha sido capaz de reintroducir en el arte italiano los temas sagrados, con una adhesión natural y sin retórica y sin pasar a través de experiencias conceptuales, que otras educaciones en cambio habrían hecho necesarias. La suya es una religión relativamente feliz y sin sentidos de culpa” (p. 17).

La participación de Masimo Lippi se centra en un pequeño poemario dedicado al pintor. Del mismo cabe entresacar algunos versos: “Hacia lo desconocido/ más allá del baluarte/invisibles del llanto/ en la Ciudad Celeste/ el Ángel del Misterio/ escolta el alma de Lorenzo/ allá donde solo/ de luz/ resuena/ el Verbo del Cordero/ inmaculado” (p. 35).

Carles de Marco que comienza su texto: “Prendido en el deseo de escapar a lo humano, esa fue la impresión en el primer encuentro con los cuadros de Lorenzo Bonechi. Y sin embargo lo humano se filtraba por todos los lados y era el sostén entero de la visible” (p. 37) y refiere más adelante: “Como consecuencia de su búsqueda, alcanza una espiritualidad primaria, genésica, que concede a las cosas una transparencia y una dureza celestes, y todo eso a costa de perder el artista por completo el innoble temor de desagradar, de quedar fuera del juego del arte contemporáneo” (p. 43).

Eberhard Schlotter. La luz y la sombra

Exposición presentada durante los meses de octubre y noviembre de 1997. (En la documentación consultada no hemos encontrado la fecha exacta). Comisarios: Manuel Muñoz Ibáñez y Pedro Luis Nuño de la Rosa. Se presentaron diecinueve pinturas (óleos sobre lienzo).

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel; NUÑO DE LA ROSA, Pedro L. *Eberhard Schlotter. La luz y la sombra*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Editado en castellano y valenciano. 71 páginas.

Textos de Manuel Muñoz Ibáñez: “Un discurso sobre la realidad” (pp. 2-9) y de Pedro Luis Nuño de la Rosa: “Eberhard Schlotter” (pp. 10-22).

Del texto de Manuel Muñoz Ibáñez, cabe entresacar: “En su conjunto, nos halla-

mos ante una figuración objetiva, distante del naturalismo, transformada por el conocimiento de la circunstancia y de la realidad, en cuyos lienzos media un ámbito pesimista y sarcástico, a mitad camino entre el drama y la ironía, la sordidez y la melancolía. Hay una cierta inquietud y un cierto misterio en la frialdad de las presencias. Seres aislados en su presente, con mínimos atributos que los identifican” (p. 7).

Pedro Luis Nuño de la Rosa: “Discurre esta exposición desde una linealidad que reconvierte el costumbrismo en síntesis, pasando por la pintura cercana a lo social, pero sin alegatos, ni símbolos, hasta llegar a las obsesiones entre lo real y lo surreal” (p. 19).

Vance Kirkland. Pinturas

Exposición mostrada entre el 4 de mayo y el 13 de junio de 1999. Comisariada por Manuel Muñoz Ibáñez y Lóránd Hegyi y compuesta por veintiocho obras: óleos y dibujos.

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel; HEGYI, Lóránd; GUIGON, Emmanuel. *Vance Kirkland. Pinturas*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 62. Editado en castellano, valenciano e inglés. 105 páginas.

Textos de Manuel Muñoz Ibáñez: “Vance Kirkland, entre nosotros” (pp. 11-17); Emmanuel Guigon: “Pintura y automatismo” (pp. 19-33); y Lóránd Hegyi: “Un pionero del Medio Oeste” (pp. 39-61).

Vance Kirkland (1904-1981), natural de Convoy (Ohio) EE.UU., en su juventud vivió dos años en España, donde realizó diversas pinturas de elevada calidad. A este respecto se refiere Manuel Muñoz Ibáñez: “En la evolución de toda su pintura, el periodo español (1930-1931) es muy destacable, especialmente porque en él existe una contención y una conjunción armónica entre el orden y la emoción que unos años después, en 1938, se vera desbordado por un surrealismo vegetal que continuará produciendo durante muchos años”. “El carácter esquemático de los volúmenes de aquellos cuadros estaba claramente relacionado con el postcubismo, así como el ámbito vacío, carente de cualquier carácter anecdótico y casi espectral, con la pintura surrealista... Poco se sabe de sus estancias en nuestro país pero la pintura de Kirkland nos evoca los paisajes de aquellos años de Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Pancho Cossio... A su regreso a EE.UU. su pintura figurativa sigue ocupándose durante unos años de espacios vacíos en los que progresivamente va introduciendo ámbitos surrealistas, oníricos y de alguna manera fantásticos y en 1939 se sitúa en un periodo expresivo en el que la fantasía surgida de las rocas y de los vegetales alcanza una mayor definición” (p. 13).

Emmanuel Guigon refiere en su estudio, atento a sus periodos estéticos posteriores: “Se diría que igual que los grandes mitos, la especulación sobre las imágenes naturales atraviesan los lugares y los tiempos. Las pinturas de Vance Kirkland parecen también dar testimonio de investigaciones sistemáticas en este sentido. Imágenes enigmáticas, estas pinturas, porque parten de datos dados por el azar, y porque explotan ese azar para sacar de él formas que evocan lo que se quiera de real o de irreal” (p. 26).

Lóránd Hegyi analiza: “Para el público europeo, la fascinación que despierta la obra de Vance Kirkland, poco conocida hasta el momento, se debe ante todo a que representa una simbiosis de influencias culturales diversas y corrientes artísticas de variada procedencia geográfica, tanto en el ámbito de la alta cultura como del arte popular” (p. 41); “Desarrolla su trabajo durante décadas al margen de los grandes centros artísticos...Su audacia se halla enraizada en la ética de los colonos pioneros norteamericanos, en la figura del individuo libre” (p. 44).

Ruano Llopis. Imagen de una fiesta

Comisario: Manuel García. Adjunta al Comisario: Raquel Damiá Levy. Presentada en la Sala Parpalló, entre el 22 de julio y el 10 de septiembre de 1996. Exposición compuesta por óleos y carteles taurinos (litografías), pinturas de retratos de toreros, dibujos de temas taurinos, dibujos y óleos de paisaje, dibujos de academia, retratos, abanicos, bocetos, ilustraciones, entradas de toros, fotografías del artista y de la Imprenta-Litografía Ortega, objetos y notas, alojados en vitrinas.

CATÁLOGO: GARCÍA, Manuel y otros. *Ruano Llopis. Imagen de una fiesta*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 39. Editado en castellano y valenciano. 190 páginas.

El catálogo se estructuró en seis partes: I, Textos de: Enric Satué: “Los carteles de toros, el triunfo del ocio y la muerte del cartelismo (pp. 11-24); Manuel García: “Carlos Ruano Llopis: Imagen de una fiesta” (pp. 25-46); Carlos Ruano Llopis: “Cuestionario autobiográfico” (pp. 47-60). II, Arte, Literatura y Toros: José Martínez Ruiz Azorín: “Los toros” (pp. 61-62); Francisco Brines: “El arte del toreo. Razonamiento de una mirada” (pp. 63-76); Juan Gil Albert: “Taurina (crónica)” (pp. 77-94). III. Anexos. Manuel García: Cronología de Carlos Ruano Llopis (p. 92), Bibliografía (p. 107); IV: Catálogo de la exposición (p. 110); V: Carteles, dibujos, pinturas, (p. 122); VI: Portafolio.

Enric Satué en su análisis sobre el cartel en España refiere: “Efectivamente, el modelo de cartel de toros que hoy tenemos codificado como excelente estereotipo académico de la especie fue creado –y mimado– en la imprenta fundada por José Ortega Bonet. Los grandes nombres históricos de esta especialidad indiscutiblemente artística, como los valencianos Carlos Ruano Llopis y Roberto Domingo, fueron colaboradores casi exclusivos de la firma levantina” (p. 13).

Manuel García reflexiona acerca de la importancia estética de las artes gráficas en el primer enunciado de su texto: “Una reflexión sobre las `artes decorativas’: “Las razones por las que, algunos historiadores de arte, todavía consideran “artes menores” disciplinas de la creación plástica como el cartelismo, el diseño gráfico y la fotografía, es algo que no se acaba de entender” (p. 25). Añadiendo más adelante: “El tema que nos ocupa tiene su significación, pues comprende los tres aspectos representativos de la transición del artista del siglo diecinueve al veinte; se inicia en las enseñanzas académicas de aquella centuria; practica el diseño gráfico en el mundo editorial de principios de siglo y pasa de la pintura al cartelismo con el desarrollo de la industria de las artes gráficas de nuestro país” (p. 26). El autor desarrolla su trabajo investigador en sucesivos enunciados: “Pintores de cuadros, diseñadores de carteles” (p.27); “El cartel a inicios de siglo” (p. 28); “El cartelismo de toros” (p. 30); “Tres etapas de un cartelista de toros” (p. 35); y “Pinturas mexicanas de toros, bailaoras y luchadores” (p. 44). Concluyendo: “Se puede afirmar que la tónica dominante del cartel tradicional de toros, al estilo de Ruano Llopis, se ha impuesto al paso de los años entre los empresarios y la afición y seguramente los propios toreros” (p. 44).

Entretanto, el “Cuestionario autobiográfico” de Carlos Ruano Llopis, es una selección de notas tomadas por el Comisario: “Quise ser torero... he ahí pues el principal motivo que me indujo a hacer toros y toreros y a lo que debo quizás la mayor parte del menguado prestigio que se me concede” (p. 50).

En el epígrafe II, se incluye una selección de textos taurinos de los autores referidos. Cabe destacar, en el “Portafolio” (VI), una amplia relación de fotografías del artista, algunas realizadas en su propio estudio; así como otras, de la Imprenta-Litografía Ortega (p.170).

Pastor Plá

La muestra se mantuvo entre el 30 de julio y el 28 de septiembre de 1997. El comisario fue Pascual Patuel Chust.

La exposición se compuso de cuarenta y nueve pinturas y dos dibujos. Vicente Pastor Plá (1932-1964) fue uno de los pintores emergentes de su generación y su pintura no había sido revisada hasta este momento. Desaparecido en plena juventud, había realizado obras muy importantes de caballete, pero también murales relevantes como el de la cafetería San Remo de Valencia (desaparecido), montado en 1962 con más de mil piezas. Fue miembro del Grupo Parpalló en 1956, y su obra formó parte de la recuperación del arte de vanguardia en la Valencia de los años cincuenta y sesenta de la pasada centuria, participando en las más destacadas exposiciones celebradas durante aquella época.

CATÁLOGO: PATUEL CHUST, Pascual. *Pastor Plá*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Editado en castellano y en valenciano. 108 páginas.

Pascual Patuel Chust incluye en el catálogo un cuidadoso estudio de toda su trayectoria (pp. 13-49), como acompañamiento a la exposición: “Pastor Pla nunca fue un artista académico. Incluso sus obras más figurativas huyen de la representación realista del objeto y exploran las posibilidades de las primeras vanguardias del siglo XX, como el expresionismo y el surrealismo” (p. 36). “La serie de obras que podemos englobar dentro del cubismo es de una gran personalidad. Asume los mecanismos esenciales de su funcionamiento y procede a una descomposición en planos geométricos muy esquemáticos de las figuras. La forma perceptual de tratar el espacio deviene conceptual... El cubismo de Pastor Pla correspondería a lo que tradicionalmente se conoce como cubismo analítico” (p. 41). “El último bloque que podemos aislar dentro de la estética de Pastor Pla abandona el rigor de la geometría y se afana por recrear espacios más líricos y poéticos” (p. 47).

José María Yturralde preludios-interludios

Exposición sin comisario/s. Premio Alfons Roig. Inaugurada en la Sala Parpalló el 17 de diciembre de 1996 y mantenida hasta el 16 de febrero de 1997. Posteriormente itinerada en Alicante, en el palacio Gravina desde el 22 de abril de 1997 hasta el 25 de mayo del mismo año. Se presentaron ochenta y tres obras: cuatro serigrafías, once bocetos a lápiz y 68 acrílicos sobre lienzo y tabla.

CATÁLOGO: MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel; BONET, Juan Manuel; GIRALT-MIRACLE, Daniel. *José María Yturralde preludios-interludios*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Colección: Imagen; 44. Editado en castellano y valenciano. 116 páginas.

Incorpora textos de Manuel Muñoz Ibáñez: “Interludios como transiciones” (pp. 13-15); de Juan Manuel Bonet: “Reencuentro con José María Yturralde” (pp. 17-25); y de Daniel Giralt-Miracle: “Vagando en el desierto, viendo una estrella” (pp. 27-36).

Manuel Muñoz Ibáñez, refleja: “...hay una voluntad consciente de permanecer próximo a la metáfora, probablemente porque no desea abandonar la radicalidad de la perfección en el lenguaje, mientras no renuncia al planteamiento trascendente. No debemos olvidar que nos hallamos ante un autor que transforma su quehacer en un continuo existencial del que no quiere desprenderse” (p 14); “¿Por qué la levedad en la saturación de una forma geométrica cambia cualitativamente el sentido de la obra en una determinada dirección? No sólo nos hallamos ante un reto epistemológico, sino ante una realidad provocada que debemos resolver según nuestra experiencia, pero que en la pintura actual de Yturralde alcanza un elevado contenido conceptual, abierto a las interpretaciones” (p. 15).

Juan Manuel Bonet concreta: “Sus cuadros de los años noventa son, en esto hay que desmentir al propio pintor, mucho más que prolegómenos. Revelan un poso, una densidad de experiencia, un dominio del medio, verdaderamente notables. Al igual que sucede con la mejor tradición constructiva en que se inscriben, en ellos las contradicciones se resuelven de un modo creador”.

El texto de Daniel Giralt-Miracle es la transcripción de una conversación que mantuvo con el pintor el 27 de octubre de 1996. En la misma respondía Yturralde en referencia a su evolución: “Efectivamente, creo que es un discurso coherente y muy lento. Excesivamente lento. No hay saltos; incluso yo mismo no veo lo que hago porque lo envuelvo, se va, viene, pero realmente entre los Preludios y las etapas anteriores de aquella exposición que tú prologaste en 1986, donde se extendía aquella lírica de líneas que eran como las aristas de un cubo no existen rupturas...”.



Fig. 13.- José María Yturralde. Interludio, 1997. Pintura acrílica sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Joaquim Michavila. Contrapunto

Exposición sin comisario/s. Premio Alfons Roig. Presentada entre el 12 de mayo y el 28 de junio de 1998. Se incluyeron veintitrés obras (seis collages y diecisiete acrílicos sobre tela).

CATÁLOGO: CALLE, Román de la; FORMENT, Albert. *Joaquim Michavila. Contrapunto*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.

Colección: Imagen; 53. Editado en castellano, valenciano e inglés. 146 páginas.

Textos de Román de la Calle: “Los contrapuntos de la memoria. La última serie pictórica de Joaquín Michavila” (pp. 13-32); y de Albert Forment: “La noche transfigurada o el último Michavila” (p. 33-69).

Del texto de Román de la Calle se extrae: “En primer lugar, como hemos pretendido indicar, su actual *poética* –como programa y proyecto de trabajo– se articula explícitamente en torno al eje de la memoria de su propia trayectoria. Y no porque trate, de hecho, de efectuar una especie de estricta reposición de opciones precedentes o porque siempre, de una u otra manera, el pasado acabe por convertirse en la alargada sombra que acompaña al presente. Trátese más bien, de una adopción conscientemente programada, en la cual se opera no sólo a *partir de* sino sobre las propias concepciones, estrategias y objetivos anteriormente potenciados, auspiciando así tanto oportunos recursos selectivos como procedimientos sintetizadores. De ahí esa tonalidad marcadamente metaoperativa, a la que hacíamos explícita referencia, que se destaca al operar sobre actuaciones ya formalizadas en su trayectoria pictórica” (p. 16).

Del texto de Albert Forment se destaca: “Contrapunto es un término de origen musical, aunque a menudo se traslada al ámbito pictórico para definir aspectos compositivos del lienzo” (p. 58); “Michavila me ha comentado someramente algunas de las sugerencias musicales que están detrás de los acrílicos de *Contrapunto*. Su cultura musical es vasta y se asienta sobre las vanguardias musicales contemporáneas: Stockhausen, Schöenberg, también Horst, incluso el jazzman Chick Corea, y entre los españoles lo último de sus amigos Luis de Pablo, Francisco Llácer y Llorens Barber, entre otros muchos. Pero apenas tiene sentido empeñarse en el juego de identificaciones, cuyo resultado es tan incierto como la propia subjetividad emotiva de cada cual” (p. 63).

Javier Chapa. Pinturas

Exposición presentada entre el 3 de marzo y el 25 de abril de 1999. Treinta y una pinturas (trece de técnica mixta/papel, catorce acrílicos/tela, y cuatro acrílicos/tabla.).

CATÁLOGO: BAUTISTA PEIRÓ, Juan; CLEMENTE, José Luis. *Javier Chapa. Pinturas*. Valencia. Diputación de Valencia, 1999.

Colección Imagen, nº 59. Editado en castellano y valenciano. 119 páginas.

Textos de Juan Bautista Peiró dice: “A modo de Abecedario” (pp. 3-28); y de José Luis Clemente: “Recorridos por la geografía de la pintura de Javier Chapa” (pp. 35-54).

Juan Bautista Peiró dice: “Javier Chapa, sin abandonar en su trayectoria la utilización de figuras geométricas y la insistencia en determinadas estructuras de repetición (las secuencias de estrechas franjas verticales han dejado paso a series modulares de cuadrados), ofrece una calidez absolutamente alejada del Minimal Art. Frente a la frialdad perfecta del montaje técnicamente impecable de aquellos, Chapa opone la potencia y la sensualidad del color así como las sutiles calidades texturales provocadas por la elección de diferentes soluciones técnicas. Plasticidad inherente a esos elemen-



Fig. 14.- Joaquín Michavila. Taca de luna, 1998. Acrílico/tela, 162x130 cm.

tos que, con sus leves variaciones ¿imperfecciones? transgreden el control absoluto. Plasticidad que humaniza de un modo tan delicado como significativo un trabajo impresionante por su sobriedad y delicadeza” (p. 26).

José Luis Clemente realiza un seguimiento analítico de la trayectoria del pintor. De su texto: “El sentido cromático de estos trabajos, avanzando estímulos ópticos, va dilatando la rigidez geométrica hasta tal punto que, fondo y superficie alteran sus sencillas funciones compositivas, sin perder en ellos su compleja función parcelaria. Javier Chapa añade aquí además un elemento que rompe el carácter computador de las superficies pictóricas” (p. 52).

Vento González. Presencias

Exposición mostrada entre el 26 de junio y el 29 de agosto de 1999. Veintiocho obras (veinticinco pinturas, un grafito y dos esculturas de bronce).

CATÁLOGO: REQUENA VITALES, Elena. *Vento González. Presencias*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Colección: Imagen; 63. Editado en castellano y en valenciano. 70 páginas.

Dos textos de Elena Requena Vitales: “Arte con alma” (pp. 13-22) y “La Felicidad de un creador” (p. 23-30). En su primer texto, realiza un análisis progresivo de algunas de sus obras, de las que se extrae el siguiente párrafo: “La obra de José Vento González es la de un artista que confiere sentido emotivo a todo lo que emprende y que pone el alma en su trabajo. Sus dibujos, grabados, pinturas y esculturas tienen contenido, peso y entidad. En ellas hay algo categórico. El trabajo y el esfuerzo, la lucha y la preocupación son fruto de un hombre partidario del buen hacer, siempre presente en sus obras” (p. 22).

Su segundo texto es una entrevista con el artista que afirma en una de sus expresiones significativas, ante la pregunta: “Tus personajes, no son personas, son esquemas. ¿Porqué no les das rostro?”, respondiendo: Hay rostros, pero son una síntesis. No es necesario muchas veces. Otras sí represento bocas y ojos. Pero a mi no me interesa una determinada persona, sino en general la persona. La Humanidad, con mayúsculas” (p. 26).

BECADOS ALFONS ROIG

Paralelamente a las muestras referidas, promovidas por la Sala Parpalló, se incluyeron durante el periodo (1995-1999) una sucesión de exposiciones, algunas configuradas como “pares”, correspondientes a los creadores que obtuvieron la “Beca Alfons Roig”. Habitualmente no tenían comisario.

Teresa Cebrián y Joël Mestre

La exposición tuvo lugar entre los meses de diciembre de 1995 y enero de 1996. Se mostraron tres esculturas- instalaciones, de Teresa Cebrián, realizadas con técnicas mixtas; y doce pinturas de Joël Mestre.

CATÁLOGO: CALLE, Román de la; BONET, Juan Manuel. *Teresa Cebrián y Joël Mestre*. Valencia: Diputación de Valencia, 1995.

Editado en castellano. 55 páginas.

Los textos fueron de Román de la Calle: “Teresa Cebrián / De la obra enigma a la experiencia visionaria” (pp. 9-19); y de Juan Manuel Bonet: “Joël Mestre / un pintor ya imprescindible” (pp. 37-40).

Del texto de Román de la Calle se destaca: “En realidad la experiencia visionaria que me fustiga, ante las intervenciones de Teresa Cebrián, no es, por lo demás, ajena a esos juegos que propicia el vacío. Vacíos físicos, nunca ajenos a los interrogantes metafísicos, pero también vacíos morales, que perfilan quizás el decurso acentuado de una trágica existencia de lo humano. Sin embargo, junto al vacío, se expanden sus objetos tocados –como decía- de una indiferenciación ante mi propia mirada, como si se alejasen de mí, ignorando mi presencia, como si no sintieran –ellos- la necesidad de afirmar o negar nada, como si ahora fuese yo mismo el interrogado, desde sus recalitrantes

silencios” (p. 11); “De hecho el conjunto expositivo que nos ofrece se basa fundamentalmente en el tema de “la muerte de las ideas”, revolviéndose sus planteamientos en instalaciones diferentes. Tras ellas se adivina una mirada dura e inquietante sobre lo que sucede en nuestra sociedad” (p. 15).

Del texto de Juan Manuel Bonet acerca de Joël Mestre se refiere: “Uno de los rasgos distintivos de Joel Mestre, y probablemente el más inmediatamente percibido por el espectador, es que su lenguaje procede del de los medios de comunicación de masas, y de un modo muy concreto de las pantallas de televisión y del ordenador” (p.39); “Otro rasgo distintivo de la pintura de Joel Mestre, es que nos coloca ante escenas donde se dan la mano, al metafísico modo, lo más cotidiano, y lo más misterioso; lo más banal –casi diríamos: lo más ramplón-, y lo más sublime”(p. 40).

Isabel Tristán y Javier Garcerá

Becados, cuya exposición se presentó entre el 25 de febrero y el 6 de abril de 1997. Se presentaron doce obras (acrílicos/ tela de Isabel Tristán; y una instalación, y seis obras de formato extenso de Javier Garcerá.

CATÁLOGO: FERNÁNDEZ-CID, Miguel; CASTRO FLOREZ, Fernando. *Isabel Tristán y Javier Garcerá. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.*

Editado en castellano y valenciano. 63 páginas.

Textos de Miguel Fernández-Cid se destaca: “Pintura y proximidad” (pp. 11-15) (acerca de Isabel Tristán); y de Fernando Castro Florez: “Lujos de la noche” (pp. 35-49) acerca de la obra de Javier Garcerá.

Del texto de Fernández- Cid: “Sus cuadros no son fáciles: asoma siempre la cercanía de otro que introduce un matiz, que añade un rasgo por el que creemos queda incompleto el primero. Por eso da la impresión de que le gusta hacer prevalecer la realidad del discurso por encima de la intensidad del momento. Esa actitud, defender que la pintura continúa, convierte a los cuadros en fragmentos que aluden a una intensidad que conceden al conjunto de la obra. Por eso resulta válida, feliz incluso, la metáfora de lo líquido para referirnos a su pintura” (p. 15).

Del texto de Fernando Castro Florez se subraya: “La pintura de Javier Garcerá está protegida por un *velo*, reduplica el enigma de las sombras y turbulencias, arrastra a la idea de naturaleza hasta un afuera que no puede reconducirse en la forma del recuerdo, ni por supuesto apelando a la inmediatez. El umbral de la mirada puede ser el sueño el reino de las sombras, aunque también alude a la percepción subliminal, esa forma de lo inconceptuable (a la que también remite lo sublime romántico) que penetra sin filtros más allá de la frontera del entendimiento” (p. 41).

Paco de la Torre. El desierto pintado; Evarist Navarro, desplaçaments

Exposición presentada entre el 8 de julio y el 8 de septiembre de 1998. La muestra se compuso de once pinturas y una instalación, de Paco de la Torre; y de una instalación y piezas escultóricas realizadas con técnicas mixtas (nueve), de Evarist Navarro.

CATÁLOGO: HUICI, Fernando; MARCO, Carles de; JARQUE, Vicente. *Paco de la Torre. El desierto pintado; Evarist Navarro, desplaçaments. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.*

Editado en castellano y valenciano. 63 páginas.

El catálogo incluyó textos de Fernando Huici: “Paco de la Torre, pez volador” (pp. 11-12); Carles de Marco: “Vivir la pintura y pintar la vida, vivir” (pp. 13-15); y Vicente Jarque: “Evarist Navarro. El cuerpo de la experiencia” (pp. 39-47).

Fernando Huici tiene a bien exponer: “He señalado en alguna ocasión anterior, como, la deriva generacional de esos pintores que en los noventa han sido bautizados con el estereotipo de neometafísicos, y frente a la querencia transatlántica de alguno de sus más notorios compañeros de viaje, Paco de la Torre es probablemente, quien tiene una línea de filiación más inequívoca que le une a los modelos italianizantes” (p. 12), “Pez volador, él también, sin duda, Paco de la Torre nos ha dado también en otra de sus pinturas recientes un emblema elemental que describe, en una traducción de ese otro mar escénico que es el desierto, la clave de su propia ascensión visionaria” (p. 12).

Del texto de Carles de Marco: “En cualquier caso, Paco de la Torre nos fuerza a ver, simplemente ver, aquello que tenemos delante, un exclusivo discurso visual, sin prejuicio ni concepto...A Paco de la Torre lo acuso de radical, de querer dejarnos huérfanos deslenguados, de no proponer ninguna realidad práctica como método de salvación, de hacer saltar las jerarquías sin ofrecer nada a cambio” (p. 15).

Del texto de Vicente Jarque: “Evarist Navarro confía en la escultura lo bastante como para depositar en ella su interés fundamental: la experiencia y la representación del cuerpo humano. De hecho, la experiencia que le atrae es la deriva del cuerpo o que remite a él. Y no puede negarse que la escultura se ofrece como un ámbito idóneo para cultivar esa experiencia. La tradición nos ha traído cuerpos no meramente estatuarios. Y nos ha enseñado también que el escultor (a diferencia de Dan Flavin) ha de sentirse dispuesto a ensuciarse las manos, que incluso debe hacerlo hasta cierto punto, incluso con el barro. Pero, por supuesto, no todo en la escultura consiste en ensuciarse las manos a modo de desafío a la presunta nobleza del concepto. Obviamente, hay que saber reflexionar con las manos sucias. Y, en todo caso, también debe uno limpiárselas de tanto en tanto, mientras reflexiona. Evarist Navarro lo hace bien a su manera: sabe representar inteligentemente una experiencia a través de un objeto, y sabe enriquecerla en ese camino” (p. 43).

Equipo límite. Dulce tormento

Exposición celebrada entre el 21 de septiembre y el 7 de noviembre de 1999 con quince pinturas, un díptico y un políptico, ambos de grandes dimensiones.

CATÁLOGO: BEGUIRISTAIN, M.T; MATEO CHARRIS, Ángel; IZAGUIRRE, Boris. *Equipo límite. Dulce tormento*. Valencia: Diputación de Valencia, 1999.

Editado en castellano, valenciano e inglés. 77 páginas.

Textos de M.T. Beguiristain: “Pop, Pop, Manga-Pop, la ironía como subversión” (pp. 12-18); Ángel Mateo Charris: “Lili, Mimi, TT.” (pp. 19-23); Boris Izaguirre: “No hay límite para nuestro amor” (pp. 24-26).

Del texto de M.T. Beriguistain: “Y convención son las estructuras equilibradas de sus cuadros, las citas constantes, los iconos fétiche que pueblan sus cuadros. Materiales manidos que se validan por la ironía de su presencia. Y es que este juego sofisticado sobre la cultura de masas es un juego inteligente e irónico sobre el arte popular, como es el inicio del Pop, pero de paso, es, también un modo de quitarle al arte el “aura” de la que habla W. Benjamín. Su ironía es como una mezcla de K. Marx y los hermanos Marx (p. 15).

A.M. Charris desarrolla un texto narrativo en paralelo, a modo de fábula o guión de cómic (p. 19).

Del texto de Boris Izaguirre cabe subrayar: “Desde 1995 mi relación con el Equipo Límite ha sido una diversión, una aventura, un aquí te espero. Las recuerdo divinas el primer momento que nos presentaron, en la Galería Sen” (p. 25).

ECOLOGÍA

Durante los meses de marzo y abril de 1997, la Sala Parpalló en colaboración con la empresa GIRSA de la Diputación de Valencia, presentó la muestra: “**Los plásticos y el medio ambiente**”, con el deseo de contribuir a una toma de conciencia acerca de la necesidad del reciclaje y de la contaminación que provocan en la naturaleza los instrumentos y materiales plásticos utilizados en el uso cotidiano. En la misma se mostraron una larga sucesión de objetos realizados con materiales reciclados.

OTRAS EXPOSICIONES

Sixto Marco/Antonia Soler

Exposición presentada entre 21 de mayo y el 10 de julio de 1996. Sin comisario. Se mostraron trece pinturas de Sixto Marco (óleos/tablex) y once de Antonia Soler (acrílicos/tela).

CATÁLOGO: MARCO, Carles de; MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *Sixto Marco/Antonia Soler*. Valencia: Diputación de Valencia, 1996.

Editado en castellano y valenciano. 62 páginas.

Textos de Carles de Marco: “Sixto Marco. A lomos de un cometa. Recuerdos de Utopía” (pp. 11-16) y de Manuel Muñoz Ibáñez: “Sixto Marco- Antonia Soler” (pp. 19-25).

Del texto de Carles de Marco: “Aunque huye del cientifismo. Sixto se refiere a esa permanencia inexplicable para la física clásica según la cual la vida surge del caos –la vida tal cual, apasionada, turbulenta, agitada- y del perenne impulso de la reorganización de la materia” (p. 14).

Del texto de Carles de Marco en referencia a Antonia Soler, *Recuerdos de utopía*: “Rechaza sin embargo situar figuras, quizá ensimismada en su anhelo de pureza, depositada entre muros abiertos, cauces de agua, florestas fabulosas, alejadas de la ciudad y de sus pobladores” (p. 16).

Del texto de Manuel Muñoz Ibáñez en torno a Sixto Marco: “En la segunda parte de los años ochenta, mantuvo su estructura compositiva y casi bruscamente decidió interesarse por la luz. Sin embargo no nos encontramos ante un fenómeno físico sino, de nuevo, ante un distinto reto psicológico. El trabajo en esta dirección ha ocupado la mayor parte de su dedicación hasta nuestros días con dos referencias coyunturales: el cometa Haley y las “manchas del sol” (p. 21).

Del texto de Manuel Muñoz Ibáñez acerca de Antonia Soler: “Su etapa ‘Iconografía medieval’ (1989-1992) respondía a la utilización pictórica de alusiones a ropajes, manuscritos, frisos y policromías para componer obras pictóricas cargadas de materia y también de relaciones emocionales. En especial porque la autora no buscaba el historicismo, sino el encuentro estético. Tras un breve periodo de estudios sobre ámbitos, a partir de 1994 realiza su serie sobre “Arquitecturas del agua” en la que toma en consideración la referencia del paisaje en sus versiones cálidas, en las que la realidad está presente y también intuida o imaginada, pero al mismo tiempo casi inmediata. En ese

difícil punto en el que acechan los peligros de la escenografía y de la representación, Antonia Soler camina con soltura, consiguiendo obras en las que la naturaleza intimista y la calidad de la factura pictórica determinan el equilibrio adecuado para que la obra tenga el potencial adecuado de comunicación” (p. 25).

Memorias metamórficas

Muestra presentada desde el 30 de julio hasta el 28 de septiembre de 1997. Comisario: Fernando Galvano. Obras de escultura, pintura, dibujo, litografía, técnicas mixtas y fotografía. Pep Durán (7); Marcelo Expósito, Elena Galarza (10); Juan Luí Goenaga (6); Luis Palma (5); Antón Patiño (6).

CATÁLOGO: GALVANO, Fernando y otros. *Memorias metamórficas*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

Colección: Imagen; 49. Editado en castellano y valenciano. 123 páginas.

Textos de Fernando Galvano: “Memorias metamórficas” (pp. 13-17); Fernando Castro Flórez: “Una confidencia” (pp. 29-30); Román de la Calle: “Una memoria como reescritura de la realidad” (pp. 30-32); Mar Villaespesa: “El Hotel Anacapri” (pp. 32-33); Carlos Martínez Garrirán: “Memoria y Recreación, o el Arte como Juego de Azar” (pp. 33-34); Santi Eraso: “La Memoria entre lo Público y la Privado” (pp. 35-37); y de Juan Manuel Bonet: “Postal-memoria” (p. 37-38). Todos ellos hacen referencia a un tema común: la memoria.

Del texto de Fernando Galvano: “Memoria recreante y dialógica: tal y como en su disparidad se presenta en esta muestra. Memoria del proceso creador, pero también del momento activo de la recepción. La memoria como extravío, viaje a las profundidades de una cosa, o de un acontecimiento” (p. 17).

Del texto de Fernando Castro Flórez: “Recuerdo que cada tarde, caminando en Plascencia por el monte, antes de comenzar la búsqueda del tesoro me decía, sin palabras, que esa era la primera vez, que todo lo anterior fue un juego, una forma de engañar a ese destino que impedía que pisáramos las juntas del suelo empedrado de la calle” (p. 30)

Del texto de Román de la Calle: “Es así como he podido constatar que la memoria no es tanto el *depósito* donde se conservan y salvaguardan las huellas de plurales experiencias, como el *horizonte intertextual* desde el cual nos es dado ejercitar nuestras estrategias de continuos peregrinajes constructivos” (p. 31).

Del texto de Mar Villaescusa: “De todos modos, creo, como me dijo alguien, que uno no recuerda sino que reescribe la memoria igual que reescribe la historia” (p. 33).

Del texto de Carlos Martínez Gorriarán: “Para convertir el pasado en la matriz del futuro ineluctable, debe inventárselo o recrearlo, convirtiendo en recreo subjetivo la creación *objetiva*” (p. 34).

Del texto de Santi Eraso: “En ese viaje interior hacia la memoria, aparecen, radiantes, focos de luz, iluminaciones profanas, que te hacen comprender los mejores pasajes de tu propia historia” (p. 35)

Del texto de Juan Manuel Bonet: “Vuelves a verte, niño, después de tantos años, bajo el barco que navega en el aire de una esquina...” (p. 38).

Del texto de Santi Eraso: “En ese viaje interior hacia la memoria, aparecen, radiantes, focos de luz, iluminaciones profanas, que te hacen comprender los mejores pasajes de tu propia historia” (p. 35)

Del texto de Juan Manuel Bonet: “Vuelves a verte, niño, después de tantos años, bajo el barco que navega en el aire de una esquina...” (p. 38)

Alfons Roig, pas a pas

Muestra presentada entre el 4 de mayo y el 13 de junio, como homenaje al autor. Comisario: Josep Monter; Montaje: Amando Llopis y Pilar Turpin. Se estructuró a través de sus tres libros: “L’Ermita de Llutxent”, “Ronda de veïns de l’Ermita”, y “Art viu al nostre temps”. Se expusieron obras de su legado a la Diputación Provincial: Kandinsky (de él se exhibieron dibujos y serigrafías del fondo de la Diputación Provincial), Picasso, Julio González, Sempere y Valdés, entre otros.

CATÁLOGO: No se editó catálogo.

EXPOSICIONES DE PRODUCCIÓN EXTERNA

Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya

Exposición mostrada entre el 12 de enero y el 22 de febrero de 1998. Se trató de una muestra itinerante promovida por la Residencia de Estudiantes de Madrid, y Koldo Mitxelena de San Sebastián. Comisario Juan Pérez de Ayala. La exposición mostró una selección de cincuenta y cinco gouaches, y dibujos vanguardistas del escritor, realizados entre 1927 y 1935, periodo en el que se alojó en la Residencia de Estudiantes, además: documentos, manuscritos y libros procedentes del patrimonio familiar.

CATÁLOGO: PÉREZ DE AYALA, Juan; ALIX, Josefina. *Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya*. Valencia: Publicaciones Residencia de Estudiantes. 1998.

Editado en castellano. 172 páginas. No editado por la Sala Parpalló.

Se incluyó un texto de Josefina Alix: “Rafael Múgica. Un arma cargada de futuro” (pp. 13-30) y de Juan Pérez de Ayala: “Cronología” (pp. 31-45); “Poemas escritos durante su estancia en la Residencia de Estudiantes (1928-1934)” (pp. 81) y “Apéndices” con epistolarios y obras inéditas (pp. 113-167).

En una introducción sin pie de autor, cabe entresacar: “La exposición presenta por primera vez una selección de la obra pictórica de Celaya, al mismo tiempo que rescata el testimonio de los intensos años de formación del joven estudiante de ingeniería que dibujaba libros futuristas, escribía poemas surrealistas y ejecutaba exquisitos gouaches haciéndose eco de las corrientes de vanguardia con las que, en ocasiones, tomaba contacto directo a través de sus propulsores. Las obras que recoge proceden en su mayor parte de la colección de Amparo Gastón, viuda del poeta”.

Sothebys. Arte clásico

Entre el día 28 y el 30 de octubre de 1998 se presentó la muestra: “Exposición de una selección de Obras de Pintura Antigua y de los siglos XIX y XX” de la galería Sothebys, incluyéndose una pintura sobre tabla de Juan de Juanes: “San Miguel y el dragón”.

Bienales Martínez Guerricabeitia

Durante el periodo analizado, tuvieron lugar dos Bienales: la 4ª en 1996, y la 5ª en 1999. Se trató de exposiciones promovidas por la Fundación del mismo nombre, vinculada estrechamente con la Universitat de València, en las que un conjunto de cinco críticos de arte y representantes de cinco galerías, constituyen un Comité de Selección de la Bienal de Pintura, que proponen cada uno a dos artistas que presentan una obra, reuniendo así veinte que conforman la muestra. Dentro del periodo expositivo,

los miembros del Patronato Martínez Guerricabeitia deciden la adquisición de obras que consideren de interés, para formar parte de la colección de Arte Contemporáneo de la Universitat de València. A partir de la 5ª Bienal, el patronato decide introducir que procure tratar un tema crítico y de compromiso con la actualidad, acorde con los postulados y la tradición de la propia entidad cultural.

4ª BIENAL: Se celebró en la Sala Parpalló. Los artistas seleccionados fueron: Florentino Díaz, Antonio Murado, Ricardo Cárdenas, Federico Guzmán, Salvador Cidrás, Manuel Saiz, Gino Rubert, Eusebi J.Vila Delclòs, Ricardo Calero, Carlos León, José Vte. Martín, Marina Núñez, Abrahan Lacalle, Simeón Saiz Ruiz, Josep Uclés, Joan-Pere Viladecamps, El Hortelano, Luis Lemos, Iñaki de la Fuente y Alfonso Cortázar. Como el catálogo y la producción de la muestra no fueron promovidos por la Sala Parpalló, no han sido incluidos en el análisis de este estudio.

5ª BIENAL. Fue la primera que tuvo un título específico: “Mirant-nos des de fora”. La exposición se celebró entre el 22 de septiembre y el 14 de noviembre de 1999. Los autores seleccionados fueron: Ignasi Aballí, Prudencio Irazábal, Javier Garcerá, Chelo Matasanz, Mireya Masó, Darío Urzay, Joaquín Gáñez, Juan Ugalde, Frco. Ruíz de Infante, Simeón Sáiz Ruiz, Javier Pagola, Javier Tresaco, Juan José Aquerreta, Santiago Mayo, Jorge Galindo, Jaume Plensa, Olga Adelantado, Pedro Castrorteja, Sergio Barrera y José Noguero. De modo semejante, este catálogo y la producción de la muestra, fueron ajenos al proyecto general de la Sala Parpalló.

“COO”



Fig. 15.- “COO. Revista de Arte y Pensamiento”, nº 1 (1998); “COO, Revista de Arte y Pensamiento”, nº 2. (Diciembre, 1998).

“COO. Revista de Arte y Pensamiento”, n° 1 (1998)

Durante el año 1988, el equipo de la Sala Parpalló tomó la iniciativa de crear una revista científica de Arte y Pensamiento (junio, 1998). La publicación, editada en gran formato: 43x27cm. 40 pp., se editó con textos en castellano, valenciano y francés. Dirigida por Manuel Muñoz Ibáñez. Su nombre procede de un personaje creado por Manolo Gil (1925-1957) y que aparece en sus pinturas de 1956. Como se cita en el “Editorial”: “Coo era un ser, a la vez abierto y continente. Capaz de albergar en su seno la pura transparencia como el más amplio desarrollo epistemológico. Su carácter oriental le permitía además una concepción heterodoxa de la vida, al mismo tiempo que también sagrada”. Se propuso retomar el espíritu Ilustrado, e incluir trabajos contemporáneos, alternados con estudios científicos sobre la estética del pasado. El n° 1 incluyó un texto de Jana Cazalla: “La plástica cubana de los ochenta. Panorama breve” (pp. 3-6); un extenso Dossier acerca de reflexiones sobre “Museos”: Alberto Esteve: “Algunas aproximaciones al museo, entendido como espacio lúdico de conocimiento (p. 7-10); Fernando Galvano: “Derivas museables” (pp. 11-14); M^a José Corominas: “Museos. Tipologías, arquitectura, proyección” (p. 15-17); Giacinto Di Petroantonio: “Museo de arte y vida” (p. 18-22); Karin Ohlenschläger: “Los museos del siglo XXI: híbridos e interactivos” (pp. 23-24); Juan Manuel Bonet: “Por un museo vivo y plural” (pp. 25-26). Asimismo, se incluyó un estudio de Román de la Calle: “Analizar la cuestión del gusto en el contexto cultural de la primera mitad del siglo XVIII francés. La figura de Yves-Marie André”, incluyendo sus textos franceses y la traducción castellana (pp. 27-30); Xavier Puig: “Experiencia, subjetividad y desinterés estético: Los fundamentos de la estética moderna en la Inglaterra del siglo XVIII” (pp. 31-34); Giuseppe De Matteis: “Vicente Martín y Soler (1754-1806)”. Además de una “Agenda” extensa, con textos relativos a las actividades de la Sala Parpalló y del Centre Cultural.

“COO, Revista de Arte y Pensamiento”, n° 2. (Diciembre, 1998)

Editada con textos en castellano y en valenciano (40 p.), formato: 43x 27cm. Textos: Cecilia de Carli: “Colección Arte y Espiritualidad” (pp. 3-4); Dossier: “El arte y lo sagrado”. Textos: José Luis Villacañas Berlanga: “En los límites del arte de masas: La palabra” (pp. 6-9); Fernando Castro Flórez: “Sin redención. Cuatro notas hermenéuticas (Mínimas aproximaciones a Fernando Sinaga, Nacho Criado y Darío Villalba)” (pp. 10-12); Arnau Puig: “Acerca del arte y lo sagrado” (pp. 12-14); Román de la Calle: “Planta nuda: La percepción estética de lo sagrado (pp. 15-16); Alfons Roig (reedición de un texto publicado en 1961): “Art Sacre Modern en Espanya” (pp. 17-18); Ricardo Sanmartín: “El arte y lo sagrado: Visión y abstracción” (pp. 19-23); Roy Ascott: “El arte y la materia de la consciencia” (pp. 23-25); José Ignes: “Reflexiones sobre Computer Music en el fin de siglo” (pp. 26); Alexander Gerard: “Ensayo sobre el gusto, Parte II, Sección II. De la influencia del juicio sobre el gusto” (pp. 27-30”); Maite Beguiristain: “Gusto, criterio y genio en Alexander Gerard” (pp. 31-32); y Manuel Bas Carbonell “Novament Blasco Ibáñez” (p. 40). Además de una extensa “Agenda” (p. 33-39): en la que se analizaban las exposiciones de la Sala Parpalló y las de los otros museos ubicados en el Centre Cultural.

CONSTRUCTO ACERCA DEL PERIODO ESTUDIADO (1995-1999)

La disposición cronológica a través de los procedimientos -tal y como ha sido analizado previamente-, ha posibilitado el acercamiento, tanto a cada una de las exposiciones y estudios propios, como a su articulación en el discurso del periodo. Sin embargo, de ella se desprenden una serie de conceptos teóricos cardinales que fundamentaron su presencia; de tal suerte, que se pueden integrar en sucesivos epígrafes: I “La Sala Parpalló como proyecto integrado”; II “Estudios y exposiciones en torno al Imaginario Cultural Valenciano”; III: “Análisis de la crisis posmoderna”; IV: “La creación contemporánea como prolongación de la Teoría de la Vanguardia”. Finalizando con una “Adenda”.

LA SALA PARPALLÓ COMO PROYECTO INTEGRADO

El desarrollo de las exposiciones y las referencias extraídas de los textos no pueden leerse con una perspectiva histórica adecuada, si se perciben disgregados de todo un proyecto global, que por primera vez en la museología valenciana, acometía la experiencia de cuatro instituciones, retomando, de nuevo, el humanismo ilustrado como forma de conocimiento en el espacio contemporáneo. De tal suerte, que el proyecto permitió configurar conjuntos buscando una disrupción que se alejara del didactismo y generara un estímulo experiencial al uso de la libre articulación de los estudios, incorporando, lógicamente, ámbitos internacionales como desenvolvimiento natural de la cultura. Así surgieron las exposiciones, facilitando el contacto con la historia y con la investigación, desde la Prehistoria, hasta sus vinculaciones con los ámbitos más actuales. Es cierto que el proyecto hubiera necesitado una extensión temporal mayor para verse culminado, pero esta experiencia común solo duró cuatro años, y que tras ello se fue disgregando paulatinamente.

El programa de la Sala Parpalló, integrado en el Centre Cultural La Beneficència, partía de cuatro pilares básicos entendidos como quehaceres: la investigación, la reflexión intelectual, la didáctica y la difusión. Si bien, en ese contexto, se partió de la premisa de que, tanto la Sala Parpalló, como el IVEI, y los museos de Prehistoria y Etnología, mantuvieron autonomía en su programación.

Para que el uso social fuese eficaz, se creó *La Unidad de Difusión*, que se ocupó de proyectar las muestras y las actividades ofertadas (además de las exposiciones, cursos, congresos, conferencias, presentaciones de libros y conciertos). La misma, se ocupaba del seguimiento de las asistencias (siendo el acceso gratuito, a cada visitante del centro se le entregaba una entrada numerada), de la elaboración de estadísticas y de la configuración de una memoria de resultados. Sin embargo, su función más importante fue la puesta en marcha y el desarrollo de un programa público, especialmente dedicado a los ciudadanos residentes fuera de la ciudad de Valencia: “Conoce la Beneficència”, por medio del cuál se invitaba a todos y cada uno de los municipios de la provincia y a sus entidades culturales, a visitar el centro, contribuyendo a sufragar una parte porcentual de sus desplazamientos, inversamente proporcional a su tamaño y directamente proporcional a su distancia, de tal suerte, que los pueblos más alejados y pequeños, fueron los más beneficiados. De este modo se acometió un efectivo acercamiento, favoreciendo que las inversiones culturales de la Institución tuvieran una difusión eficaz a los mayores niveles posibles. El seguimiento de este programa orientado permitió, al menos, una asistencia

colectiva procedente de todos y cada uno de los municipios durante el periodo estudiado. A partir de 1997, se extendió también a los de Castellón y de Alicante.

La *Unidad de Didáctica* estuvo constituida por cinco personas con nivel universitario, especialmente preparadas, tanto para la facilitación del contacto con las exposiciones permanentes, como con aquellas temporales, para lo que, de un modo extenso y continuado, recibieron la información necesaria para el desempeño de sus funciones. En ella había expertos/as preparados para atender en castellano, valenciano, francés, inglés y con lenguaje de signos.

La *Biblioteca* se centralizó en la que estaba dispuesta previamente en el área del Museo de Prehistoria, por tener unas instalaciones excelentes donde se podían realizar y atender las consultas; incrementándose con los volúmenes de las otras instituciones.

Además de los ámbitos comunes expuestos, cada Museo, en su organización interna, poseía: Unidad de Restauración, Unidad de Investigación, Unidad de Gestión y Unidad Museística, todas coordinadas por su propia Dirección.

Una vez han sido presentadas con detalle las muestras promovidas por la Sala Parpalló (objetivo fundamental de este estudio), se concreta una extensa selección de las exposiciones realizadas durante el periodo por el Museo de Prehistoria, el Museo de Etnología y el IVEI.

-1995: El Museo de Prehistoria editó el libro, dirigido y coordinado por Bernat Martí Oliver (director del mismo) titulado: “Museo de Prehistoria. Domingo Fletcher Valls”. Valencia: Diputación de Valencia, 1995.

-1996: Museo de Prehistoria: “Restauración y conservación de la cerámica arqueológica del Torrelló de Boverot” (diciembre de 1996); El Museo de Etnología programó dos grandes muestras: “Del hilo al vestido, el ciclo textil” (21 de marzo-30 de junio 1996) y “El ciclo vital” (julio-septiembre de 1996); entretanto el I.V.E.I promovió durante abril y mayo de 1996, la exposición “Cervantes y Valencia”.

-1997: El Museo de Prehistoria presentó durante ese año, las exposiciones temporales: “Cova de Bolomor: los primeros habitantes de las tierras valencianas” (12 de junio-7 de octubre 1997); “Monedes d’ahir tresors de hui” (23 de octubre - 28 de diciembre de 1997). El Museo de Etnología promovió la muestra: “Caminos Silenciosos, cañadas reales” (del 17 de diciembre de 1996 - 17 de enero de 1997; “La huella del tiempo” (25 de febrero-5 de mayo de 1997), (Colección de fotografías de la colección Díaz Prosper)); “Max Aub, íntim” (mayo, 1997); “Albania: escritos de luz de la fototeca de Marubi” (12 de junio-21 septiembre de 1997); “Potries. 2000 años de cerámica” (12 de junio-21 septiembre de 1997); “50 años de la Institución Alfonso el Magnánimo (noviembre- diciembre 1997); “Boomerang. Ecos de Australia” (25 de octubre-4 de diciembre de 1997), colaborando, asimismo, con la muestra del “Modernismo en la Comunidad Valenciana” (la visión etnológica (17 de diciembre de 1997-1 de marzo de 1998).

-1998 el Museo de Prehistoria presentó la muestra: “A la luz del hogar” (3 de marzo- 31 de mayo de 1998); “Les cultures indígenes andines. De Tiwanaku a Cuzco” (Octubre-diciembre de 1998). El Museo de Etnología expuso: “El mon escolar, en la colección León Esteban” (7 de mayo- 4 de octubre de 1998); “Pumby la fantasía infinita” (7 de mayo- 4 de octubre 1998); “Los zares y los pueblos” (21 de mayo -30 de junio de 1998) (Obras del Museo Etnológico de San Petersburgo); “Valencianos del 98” (22 de octubre 1998-17 de enero de 1999).

-En 1999 el Museo de Etnología presentó: “La infancia de l’endret i del revés” (13 de febrero-12 de marzo de 1999); “El plaer dels ulls” (18 de febrero-25 de abril de 1999); “El Rif, el otro occidente: una cultura marroquí” (18 de febrero-25 de abril de 1999); “Regino Más. Historia de una época” (4 de marzo-18 de abril de 1999); “El Marroc en el record” (25 de marzo-25 de abril de 1999); “Les mil cares de Déu” (Obras del Museo Etnológico de San Petersburgo) (20 de mayo-19 de septiembre de 1999); Exposición. “XXIV Certamen Nacional de Cerámica” (9 de septiembre-3 de octubre de 1999); Exposición del “II Certamen Nacional de Diseño Gráfico” (9 de septiembre - 3 de octubre de 1999).

La *Música* y los recitales estuvieron, asimismo, muy presentes a lo largo de toda la programación del periodo: 1996: veinte conciertos; 1997: cuarenta y cuatro conciertos (el 6 y 7 de Octubre de 1997 tuvo lugar el estreno absoluto de “*Discantus*” Perico Sambeat y Cor de Cambra Lluís Vich, obra realizada por encargo del Centre Cultural. Grabada en CD en directo). 1998: veinte conciertos, entre ellos el ciclo “Jazz a fosques” (junio). 1999: siete conciertos. *Teatro*. 1996: (infantil) cincuenta representaciones. 1997: (infantil) cuarenta y ocho representaciones; adultos: tres representaciones. 1998: (infantil): 40 representaciones; adultos 2 representaciones⁵.

La programación referida, acompañada de la propia de la Sala Parpalló, suponía, tal y como ha sido expuesto precedentemente, una propuesta nueva por su intensidad y extensión, pero, también, como experiencia disruptiva para la aproximación al conocimiento. Si se toma aleatoriamente el ejemplo de una programación mensual de cada año, se puede constatar:

-Diciembre de 1996: Sala Parpalló: “José María Yturralde: Preludios- Interludios”; “El Universo de Francis Montesinos”. Museo de Prehistoria: “Restauración y conservación de la cerámica arqueológica del torreón de “Els Boverot”. Museo de Etnología: “Camino silenciosos. Cañadas reales”.

-Octubre de 1997: Sala Parpalló: “Agustín Ibarrola. En el Interior del bosque” (escultura); E. Schlotter. “La luz y la sombra” (pintura); “Posiciones de la pintura austriaca actual”. Museo de Prehistoria: “Cova de Bolomor: los primeros habitantes en las tierras valencianas”; “Tesoros y monedas hallados en la Comunidad Valenciana: dineros de ayer, tesoro de hoy”. Museo de Etnología: “Boomerangs: ecos de Australia”.

-Junio de 1998: Sala Parpalló: “Joaquín Michavila. Contrapunto”; “Entre Mans”. (colectiva fotográfica); “Blasco Ibáñez, novelista universal”. Museo de Prehistoria: “La expansión de la agricultura. El valle del Serpis hace 5000 años”. En el Museo de Etnología: “El mundo infantil, en los fondos de caja España”; “Los zares y los pueblos”. (Colecciones reales del Museo Etnográfico de San Petersburgo); “El mundo escolar, en los fondos de la colección de León Esteban”; y “Pumby, la fantasía infinita”.

-Abril de 1999: Sala Parpalló: “Javier Chapa: pinturas”; “Geométrica valenciana” (secuencia histórica del Constructivismo en el arte contemporáneo). Museo de Prehistoria: “Els diners van y vénen”. Museo de Etnología: “La infancia del derecho y del revés”; “El Rif: el otro Occidente”; “Por el placer de los ojos. Marruecos alfarería y tapices”; “Regino Más. Historia de una época”.

Actividades complementarias: fueron intervenciones vinculadas a las exposiciones con la finalidad de profundizar y desarrollar la temática con una mayor profundidad.

5 Los datos de conciertos y de representaciones durante los años 1998 y 1999 pueden estar incompletos.

Tomando la “Memoria” de 1997⁶, se puede determinar que, ese año, en el conjunto del Centre Cultural se programaron: cuarenta y cinco conferencias y mesas redondas; veintidós clases de seminarios; trece presentaciones de libros, además de los talleres didácticos.

ESTUDIOS Y EXPOSICIONES EN TORNO AL IMAGINARIO CULTURAL VALENCIANO

Parece evidente que la revisión en profundidad de determinados aspectos históricos de la cultura valenciana quedaron presentados y desarrollados, -inicialmente en las exposiciones-, construyendo referentes de alcance posterior para los investigadores a través de los estudios insertos en los catálogos editados.

Utilizando en el análisis la cronología del espacio estudiado, el primer ámbito corresponde a la muestra: “**Cartografía Valenciana. Siglos XVI y XVII**” (1997). Aunque en la actualidad, para una gran parte del público, la cartografía de aquel interesante periodo pudiera suponer el aprecio concedido a un documento histórico, en su momento, tuvo un sentido eminentemente práctico, y determinaba los núcleos urbanos, los lindes, los recorridos, las postas o las orografías. Sin embargo, estos objetivos fueron posibles, en primer lugar, por el desarrollo de los conocimientos científicos; pero, asimismo, por el impulso de las estampaciones, que posibilitaban una gran perfección y una distribución mayor, implementando su utilidad. Entretanto, hoy en día, continúan aportando datos capitales a los investigadores para entender las relaciones comerciales y los vínculos culturales de un determinado momento. En esta muestra, los estudios reflejaron, también, la importancia que en aquel periodo tuvieron los cartulanos y portulanos para facilitar las rutas de navegación, puesto que sirvieron para reflejar las distancias, la orografía de las costas, los cabos, la ubicación de los puertos, los lugares de refugio y los núcleos de población; teniendo presente la trascendencia de las rutas marítimas para los intercambios mercantiles y, por tanto, para la riqueza colectiva.

Sin embargo, en tan prolongado estudio, se detallaron, además, las aportaciones científicas de los geógrafos y cartógrafos valencianos; desde los descubrimientos en el siglo XVI de Jerónimo Muñoz (catedrático de astronomía y matemáticas en la Universidad de Salamanca, desde 1578), hasta los trabajos más importantes de nuestros preilustrados e ilustrados del XVIII: Vicente Tomás Tosca, Jorge Juan y Santacilia, Juan Bautista Muñoz, José Antonio Cabanilles, Gabriel Ciscar y Ciscar, y Gregorio Mayáns. Es decir, una parte muy significativa de la historia de la ciencia valenciana.

La exposición, pues, planteaba abundante información documental y un estudio bajo una triple vertiente: la de aportar elementos para el conocimiento en el ámbito del que se ocupaba; el de la aproximación a los marcos relacionales de los desplazamientos y de los intercambios; y, subsidiariamente, la presentación de determinadas joyas bibliográficas, como componentes del patrimonio cultural propio.

Hay que tener presente que, además de la importancia de presentar cincuenta y cuatro obras originales, todas fueron reproducidas en el catálogo, algunas a doble página, entre ellas el único ejemplar del plano de la ciudad de Valencia de Manceli de 1608, y el del propio Padre Tosca (1704).

Siguiendo el desarrollo cronológico, la segunda exposición que se programó con

6 MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *Memoria de Actividades 1997. Centre Cultural La Beneficència*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.

esos objetivos fue: **“El Modernismo en la Comunidad Valenciana”** (1997), con una amplia participación de expertos, tal y como figura en la ficha correspondiente, y que ocupó, no solo los espacios habituales de exposiciones temporales de la Sala Parpalló, sino también la práctica totalidad de aquellos otros destinados a estas actividades en el centro. Tal y como se desarrolla en los estudios, la ciudad de Valencia se constituye en un referente de la arquitectura modernista de la Comunidad, a través de las aportaciones fundamentalmente de sus arquitectos, formados en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y de Barcelona, con tres figuras relevantes: Demetrio Ribes (1875-1921), Francisco Mora (1875-1961) y Vicente Ferrer (1874-1960). Sin embargo, esta exposición y los trabajos incluidos en el catálogo, estudian por vez primera el Modernismo Valenciano como un fenómeno global, tal y como lo fue en su origen (Arts and Crafts), vinculando: urbanismo, arquitectura, iluminación, mobiliario, pintura, escultura, fotografía, cultura popular, cerámica, artes gráficas, publicaciones, vestuario, ornamento, literatura y música. Con especial atención a los procesos industriales que se pusieron en marcha, a su desarrollo, a sus catálogos comerciales y a sus procesos productivos. Esta concepción es la que responde a una realidad social de la que se derivaron numerosas consecuencias, desde el resurgimiento de una nueva clase trabajadora, hasta una distinta configuración urbana, que incluía la construcción de viviendas para una burguesía procedente de economías agrícolas que inmigraron a la capital, y cuyo conjunto adquiere una atención de mucho mayor alcance que la estética de las fachadas, relacionando, el urbanismo, la arquitectura, el higienismo, la salubridad, las comunicaciones y la configuración social; respondiendo así a un devenir creativo europeo, que en cada país adquirió unas particularidades propias, y que en la Comunidad Valenciana fue partícipe de diversas influencias pormenorizadas en los textos, fundamentalmente de la Secession vienesa y del Modernisme, conviviendo con los epígonos del historicismo y del eclecticismo, muy presentes aún durante aquellos años; uno de cuyos ejemplos fue la Exposición Regional Valenciana de 1909.

El estudio se extendió a los otros centros modernistas del periodo: Alcoi, Burriana y Novelda, trasladándose a escala 1/1 el comedor y la decoración mural completa de la Casa Modernista de esta última ciudad. De tan amplio contexto, permanecen hoy en día edificios singulares que han merecido el mayor nivel de protección posible en la legislación acerca del Patrimonio.

Siguiendo la cronología histórica, la siguiente exposición que se ocupó del abordaje en profundidad de una determinada época fue: **“La Pintura Valenciana desde la Posguerra hasta el Grupo Parpalló (1939-1956)”** En la historiografía valenciana precedente, este era un periodo ignorado, mudo, del que solo aparecían referencias fragmentadas. Sin embargo, como pudo ponerse en evidencia, supuso fundamentalmente un gran esfuerzo por parte de los más jóvenes creadores que, coincidiendo con la II Guerra Mundial (1939-1945) y con un estado autárquico prolongado hasta 1951, bajo la presión de la dictadura, fueron capaces de emerger creando una pintura muy importante, incluso conectada inicialmente con algunas vanguardias europeas, como lo evidenció la exposición de pintura no-figurativa que en 1949 expuso Eusebio Sempere en la Sala Mateu de Valencia. Estudiar este periodo era sumamente necesario, porque supuso evidenciar la importancia del arrojó de una generación incomunicada, muchos de cuyos componentes vieron un refugio en los grabados monocromos de Ernesto Ferrer, como salida frente a los retrocesos sorollistas y casticistas de la Escuela. Con esa finalidad crearon el Grupo Z (1947).

Como se pudo evidenciar en la exposición y en los estudios que la acompañaron, años antes de 1956 (cuando se crea el Grupo Parpalló), Manolo Gil, Sempere, Custodio Marco y Soria ya habían llegado al arte no figurativo. La exposición también ocupó la mayor parte de los espacios del centro y se compuso mostrando dos precedentes necesarios y muy ilustrativos: el cartelismo de la preguerra, y la pintura carcelaria realizada por los presos políticos del franquismo, en la que destacaban los maravillosos dibujos testimoniales de José Manaut Viglieti en la prisión de Carabanchel, seguida por la presencia de las obras articuladas en dos amplios espacios posteriores, correspondiente a los años propios de la posguerra: “Una afirmación figurativa” (en referencia a los apreciados más conservadores en el ámbito de la estética de la época), y “La renovación en la Comunidad Valenciana”, donde se pudieron contemplar los esfuerzos y los logros de toda una generación, en un periodo muy difícil, que, pasado el tiempo, se conformaría como fundamental en la historia del arte contemporáneo realizado en la Comunidad Valenciana. Sin el conocimiento de esta época creativa (por otro lado, tan espinosa y arriesgada), parecía que todo lo siguiente había surgido de la nada, y no era sí.

Una cuarta exposición que respondía a las comunes premisas de contribuir al imaginario cultural valenciano fue: “**Geométrica Valenciana. La huella del Constructivismo**”, (1999). El arte no figurativo se desarrolló en la sociedad española de posguerra de un modo fragmentario. Entretanto el grupo Dau al Set (1948), planteaba una neofiguración magicista, feista y surreal, Eusebio Sempere presentó la referida exposición no-figurativa en Valencia en 1949. No fue hasta unos años después, en 1951, cuando con motivo de la inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, la no-figuración se convierte en un punto de atención importante⁷. Dos años después, en 1953, se celebró en el Palacio de la Magdalena de Santander, el I Congreso de Arte Abstracto. En Valencia, se celebra en mayo de 1956 el I Salón de Arte No-figurativo Español (Ateneo Mercantil) y en diciembre de aquel mismo año se presenta la I exposición del Grupo Parpalló. En la creación valenciana de aquellos años: Sempere, Alfaro, Custodio Marco, Gil, Gabino, Castellano y Pastor Pla, ya se percibe un especial interés por la no-figuración geométrica, normativa o constructivista. Este hecho se objetiva en el segundo periodo del Grupo Parpalló (1959), y una década más tarde con las propuestas del movimiento “Antes del Arte” (1968): Sempere, Teixidor, Yturralde, y otros; en cuya “Hipótesis metodológica”, Vicente Aguilera Cerni, propuso: “Rastrear el camino que va de la ciencia al arte”⁸.

Desde aquellos arranques históricos, hasta el final de los 90, la no-figuración geométrica valenciana ha continuado manteniendo una presencia significada en todo el panorama español, y muy especialmente, en el ámbito propio, donde supera a la obra vinculada con el expresionismo abstracto. Esta relevante identidad en el seno de la no-figuración española, se prolongará en el tiempo, en unos casos ocupando la atención de periodos concretos de autores determinados (Teixidor, Michavila, Javier Calvo), y, en otros, formando una parte fundamental y prolongada de su trabajo creativo (Eusebio Sempere, Yturralde, Javier Chapa, Enric Mestre, Salvador Soria).

7 MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura valenciana de la posguerra*. València: Servei de Publicacions. Universitat de València, 1994.

8 MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La Pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1980*. Valencia: Ed. Prometeo, 1981.

Habiendo conformado el ámbito proyectivo de la creatividad no-figurativa más frecuente y relevante en el arte de la Comunidad Valenciana durante todo el siglo XX, se consideró necesario revisarlo en extensión, porque los estudios precedentes sobre su definición y desarrollo no iban más allá del Grupo Parpalló (1956-65) y de “Antes del Arte” de 1968, tal y como ha sido expuesto; habiéndose –sin embargo- prolongado en el tiempo, hasta nuestros días.

Con la premisa de desarrollar la información y de promover un acercamiento al ciudadano, se programaron siete exposiciones bajo el título global: “**Año Blasco Ibáñez**”, partiendo de la referencia al centenario de la publicación de “La Barraca”. A este respecto fueron gestionadas por los equipos técnicos de la Sala Parpalló, si bien, promovidas y coordinadas por un comisariado común: el de Manuel Bas Carbonell; contando, además, con uno específico para cada muestra; siendo presentadas según una sucesión de montajes diseñados por Amando Llopis, componente del equipo Vetges Tu i Mediterranea, conjuntamente con Pilar Turpin.

ANÁLISIS DE LA CRISIS POSMODERNA

No es posible abordar el análisis relativo a las actividades planteadas en el periodo motivo de estudio (1995-1999), sin tener en cuenta previamente el contexto cultural en el que se desarrolla. La Sala Parpalló, como espacio especialmente vinculado a la creación contemporánea, debía plantearse el reto de ofrecer a la sociedad valenciana la secuencia razonada del universo estético, tanto propio, como foráneo. Ya, en las exposiciones promovidas y mostradas en el periodo anterior, se habían presentado significadas experiencias internacionales (especialmente en el ámbito de la imagen) con la voluntad de establecer vínculos del conocimiento y denotar la existencia de un ámbito global integrador. A este respecto, cabe preguntarse, cuál era el lugar del debate crítico internacional en 1995, es decir, en el momento en el que se inicia el comienzo de la época que en este punto analizamos. Un periodo inmediatamente posterior a la década de los 80, en la que tuvieron lugar los conceptos teóricos de la “Posmodernidad”, que, como es bien conocido, en la estética europea se había centrado en torno en dos ámbitos creativos: la Transvanguardia italiana, postulada por Achile Bonito Oliva, y los llamados: “Nuevos salvajes alemanes”, auspiciados por Cristos M. Joaquimides.

Respecto al primer movimiento cabe resaltar algunas de sus concepciones teóricas: “De este modo el arte y su producción determinada van unidas a la nacionalidad determinada de los pueblos”; “Al sujeto fuerte de las neo-vanguardias se le sustituye por el sujeto dulce de la transvanguardia”⁹; “La transvanguardia ha tomado conciencia de la catástrofe semántica de los lenguajes del arte y de sus relativas ideologías y ha desplazado la imagen en una relación entre turbulencia y serenidad, entre drama y comedia, entre mito y cotidiano, entre tragedia e ironía, en una condición de mayor apertura expresiva, al margen de cualquier inhibición y proyecto”¹⁰.

⁹ BONITO OLIVA, Achile. *Transvanguardia* (Celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones de Madrid, 1983). Madrid: Caja de Pensiones de Madrid, 1983, p. 8.

¹⁰ Op. Cit., p. 9.

En la bibliografía sobre el arte alemán al que se ha hecho referencia, aparece: “En contraposición a una cultura visual que, marcada por el minimal art y el conceptualismo, prescindían de las imágenes, ellos producen torrentes de imágenes. Y esta tendencia es característica de la producción de la generación de artistas más jóvenes. La confrontación de artistas de generaciones diversas unidas por una misma ligazón espiritual permite comprender el estado y la evolución anterior de las artes plásticas de un país en un momento determinado. Ayuda a establecer comparaciones y diferencias por lo que hace a la calidad, categoría e imaginación de estos artistas. Al mismo tiempo permite intuir alguna cosa del trasfondo cultural que ha marcado la cultura alemana de este siglo”¹¹.

Que el debate se mantuvo abierto durante el periodo que analizamos, se constata en textos publicados en 1998: “En su vertiente malograda el desarrollo de la teoría de la posmodernidad ha intentado definir un individuo capaz de generar y consumir un arte revisionista, con simbologías atenuadas, propio de un periodo de riqueza y de estabilidad postindustrial, llegando a construir el objeto artístico de la fugacidad y de la apariencia, dependiente del lugar donde se ubica, autónomo y transitorio, unido inseparablemente a manuales explicativos que reclaman, al mismo tiempo, estudios hermenéuticos para alcanzar su comprensión”; “En su vertiente positiva ha planteado la necesidad de una distinta normalización ajena a la consideración de la novedad como valor, habida cuenta de su incapacidad para ser asimilada a una consideración moral”¹².

En este punto, nos queda por vincular la naturaleza del debate con la programación presentada en la Sala Parpalló durante el periodo analizado (1995-1999), para intentar dilucidar si su coherencia respondía a la puesta en valor ante la sociedad de conceptos de una actualidad dotada de interés.

La primera exposición que introdujo en la presentación los conceptos particulares de la década siguiente (90), fue la comisariada por Juan Ángel Blasco Carrascosa: “Sul nostro tempo. Arte italiano de los 90”. El título ya refleja un planteamiento renovador, perteneciente a un “tiempo” propio, planteado desde la posición de jóvenes artistas del país donde durante toda la década anterior el peso de la Transvanguardia y de su mentor Achille Bonito Oliva había sido abrumador. La opción (1996) era precisamente reflexionar sobre el tiempo nuevo tras considerar a aquel movimiento hegemónico como una mera “transición”. En la muestra se pudo poner en evidencia la superación de los supuestos precedentes, confirmado por el texto seleccionado de J.A. Blasco: “tiempo subyugante este...proyectado hacia una refundación de la imagen”.

La segunda muestra programada con la voluntad de proyectar el estado del arte internacional posterior al periodo posmoderno fue: “Posiciones del Arte Austriaco actual” (1997), comisariada por Lóránd Hegyi, a la sazón, director del Museo de Arte Moderno de Viena. Como en la circunstancia anterior, todas las obras estaban realizadas en los 90. Wilfried Skeiter incluye en el texto seleccionado: “Frente al racionalismo de la transvanguardia ita-

¹¹ JOAQUIMIDES, Cristos. *Origen i Visió. Nova Pintura Alemana*. Madrid: Ministerio de Cultura y Fundació Caixa de Pensions, 1983, p. 8.

¹² MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel. “Ante el ejercicio de la apariencia”, en RODRIGUEZ MAGDA, R M (coor.) ...[et al.]: *Y después del postmodernismo ¿qué?* Barcelona. Ed. Antropos, 1998, pp. 234-242.

liana...la pintura austriaca es una pintura más contenida, emotiva, pero al mismo tiempo más vehemente, sin la brutalidad irreflexiva introducida por los pintores alemanes”.

La tercera exposición que se planteó como una reflexión inmanente ante la Posmodernidad fue: “Lorenzo Bonechi. Pinturas/dibujos 1982-1994” (1997). Bonechi había sido un gran pintor que murió muy joven y cuya obra había coincidido en el tiempo, aunque conseguido una absoluta independencia, ante el peso de las propuestas de Achile Bonito Oliva. Así, en el texto, Giovanni Agosti aclara: “Lorenzo es alineado dentro de la tendencia que toma el nombre de ‘pintura culta’... no hay rabia ni envidia ante los triunfos alemanes o americanos de la Transvanguardia”.

Como quiera que el proceso reflexivo planteado en la programación era interdisciplinar, lo hallamos, asimismo, en la muestra de fotografía de grandioso formato de Ana Collins: “In the course of time. A worldwide case of homesickness” (En el transcurso del tiempo. Un caso mundial de nostalgia”). Como en los casos anteriores, también todas las obras son de los 90. Cabe destacar del texto previamente citado de Catherine Legallais: “Con insistencia ella habla de nomadismo, del exilio...El extranjero, el nómada puede ser excluido, el no asimilable, pero es también irreductible, inconformista...” “la figura del nómada es también la del poeta la del creador”. Es decir, en las antípodas de las reflexiones estéticas posmodernas, basadas en autorreflexiones sobre la intrahistoria.

Dentro de aquel periodo de reflexión teórica sobre las consecuencias de la superación posmoderna, se halló la exposición: “Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo” (1997). En este caso, como una profunda reflexión introspectiva, desde una concepción feminista elaborada en primera persona, cargada de fundamento simbólico. Según la propia cita de la autora, asimismo referida previamente: “Es entonces cuando ese ser mujer en la soledad y en la memoria, es invadido paulatinamente por el murmullo exterior, por una sociedad, que intrusa, va tachando y cercando, va haciendo consciente su cuerpo. En la escena aparece entonces un grito ahogado...”. Una contraposición evidente a la previamente citada aseveración de Bonito Oliva: “Al sujeto fuerte de las neovanguardias se le sustituye con el sujeto dulce de la transvanguardia”.

LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA COMO PROLONGACIÓN DE LA TEORÍA DE LA VANGUARDIA

Tal y como hemos podido constatar, durante aquellos años también se estimó necesario poner a disposición del público valenciano una sucesión de exposiciones y de estudios sobre la creación estética de las numerosas disciplinas, incluyendo, además de las tradicionales: pintura, dibujo, grabado y escultura; a la imagen, al diseño y a la sucesión de hibridismos contemporáneos: técnicas mixtas, instalaciones y más. En principio, como prolongación consecuente con una de las razones de ser de la propia Sala.

Ya ha sido recordado que, en su periodo precedente, la programación de la Sala Parpalló, se había ocupado de importantes creadores tanto foráneos (Vostell, Reiner, Ben Vautier), como propios (Hernández Mompó, Armengol, Valdés, Ángeles Marco y otros), y de un modo muy especial, de aquellos vinculados con la fotografía (Robert Capa, Walter Evans, Bresson), tal y como ha sido reflejado en los párrafos de la “Introducción”. Es por ello que la presencia de creadores de relevancia incuestionable se constata en la programación como prolongación imprescindible de la “Teoría de la Vanguardia” hasta el propio presente. Se trataba en todos los casos, de autores que, en vez de participar en el debate de la superación posmoderna (al que hemos hecho refe-

rencia previamente), pasaron sobre la década anterior sin detenerse, y, por tanto, progresando en su evolución, evitando, pues, tener que reaccionar para superar las reflexiones teóricas de aquel periodo transicional.

En este ámbito, también las exposiciones fueron multidisciplinarias, por lo que su análisis transversal nos sitúa en los diversos espacios creativos, aunque se mantuviera una especial atención a la imagen, tal y como ha quedado reflejado en la presentación de las sucesivas muestras. Así, se programaron autores foráneos; de ámbito nacional, y de vinculación regional; aunque en todos los casos insertos en las corrientes del pensamiento universal propio de la reflexión contemporánea. Tal y como ha sido referido previamente, se presentaron los trabajos de Astrid Klein, Ángela Grauerholtz, Emmanuel Sougez, Alberto Korda, y Robert Mapplethorpe (además de Ana Collins, ya comentada). Es decir, la fotografía como reflexión creadora en sus distintas vertientes, desde el reportaje, al testimonio y a la elaboración creadora en el estudio. A este respecto cabe destacar la arriesgada muestra de Robert Mapplethorpe, traída directamente desde su fundación neoyorquina, que exigió como condición indispensable, que se incluyera su serie pornográfica, que en la Sala fue incluida en un espacio adjunto, con una advertencia explícita en torno a la dureza de las imágenes. La exposición alcanzó un gran reconocimiento en la prensa nacional, porque nunca había tenido lugar en España una selección de su obra tan extensa y diversa como aquella.

En el ámbito nacional de la imagen, se dispusieron las obras de Ouka Lele; las muestras colectivas “Entre mans”; y, muy especialmente: “Géneros y tendencias en los albores del siglo XXI”, en la que se mostró una extensa selección de la colección fotográfica del Ayuntamiento de Alcobendas, sin duda, una de las mejores del país. Y, además, con un gran interés, la dedicada a la fotografía valenciana: “Desde la imagen”, en colaboración con la UPV.

Tal y como ha sido expuesto en su correspondiente epígrafe, las últimas tecnologías estuvieron presentes en las dos muestras de Ciber-Art. En el ámbito de la imagen y la investigación contemporánea, cabe destacar la organización del Simposio “Futuros Emergentes: Arte en la era Post-biológica”, que tuvo lugar entre el 4 y el 5 de diciembre de 1998. Siendo directores del evento: Roy Ascott (Director del CAiiA-STAR) y Ángela Molina. El CAiiA, creado en 1994, era el Centro para Investigaciones Avanzadas en las Artes Interactivas, de la Universidad de Plymouth; y el STAR, se formó en 1997, apoyándose en los logros de investigación de la Facultad de Computación en el Área de los Multimedia Interactivos y en los campos de Vida Artificial, Robótica y Ciencia Cognitiva.

Siguiendo la pervivencia de la creación contemporánea en lo que podemos entender como “Teoría de la Vanguardia”, en 1996 fue programada una gran antológica de Hermann Nitsch; precedentemente a otra exposición reflexiva, ya comentada: “Posiciones del Arte Austriaco actual” (1997), ambas comisariadas por el Director del Museo de Arte Moderno de Viena: Lóránd Hegyi. Presentar a uno de los máximos representantes del accionismo vienés, a modo de parangón, ante la evolución de la creación austriaca de la generación de los 90, fue un modo de exponer la superación del discurso posmoderno desde dos vertientes completamente distintas: el adelanto desde la fortaleza de la progresión individual -indiferente a las corrientes transitorias del periodo- propia de las obras de Nitsch, y el impulso de las jóvenes generaciones, después de haber rebasado su conocimiento, partiendo desde propia conciencia (tal y como se ha analizado anteriormente).

Dentro de este ámbito fueron programadas otras importantes muestras de autores con una sólida obra precedente, que no se vio afectada por los vaivenes temporales ex-

puestos: Andreu Alfaro, Agustín Ibarrola, Javier Chapa, Soledad Sevilla, José M^a Yturralde, Joaquín Michavila y Enric Mestre. La posibilidad extensa de los espacios del Centre Cultural, permitieron que algunas de las esculturas de Alfaro y de Ibarrola, pudiesen ubicarse al aire libre, incluso constituyendo auténticas “instalaciones”. En este punto, es oportuno destacar lo que supuso para la evolución de Yturralde y de Michavila, la preparación de dos extensas exposiciones creadas específicamente para ser mostradas en la Sala Parpalló, como consecuencia de haber obtenido el Premio Alfons Roig a toda su trayectoria. En el caso de José M^a Yturralde: “Preludios-Interludios”, fue el testimonio de un distinto enfoque en su ámbito creativo, planteando nuevos retos epistemológicos y conceptuales. Impulso aquél, que lo ha mantenido con una intensa actividad, desde entonces. En la circunstancia de Joaquín Michavila: “Contrapunto” fue la superación de “El Llac”, referente que lo había ocupado durante muchos años, para introducirse en una no-figuración vinculada a los retos emocionales que le provocaban sus experiencias relativas a la música clásica contemporánea. Ese debate: evolución / ruptura, de límites imposibles, surgió en ambos casos a partir de sus enormes capacidades.

Tal y como apareció en la muestra: “El Modernismo en la Comunidad Valenciana”, el diseño había ocupado un lugar muy importante durante aquel periodo (1890-1914), vinculado a la arquitectura y las artes gráficas, pero también al resto de las artes aplicadas, incluidas la cerámica y a las manufacturas. Sin embargo, en el ámbito de la estética contemporánea el diseño había alcanzado, de nuevo, un gran significado, y en las muestras de la Sala Parpalló del periodo estudiado, estuvo presente en el ámbito de la “Moda”. Qué duda cabe, que el diseño ha tenido un desarrollo entrelazado unas veces, y, paralelo, en otras, respecto a las demás manifestaciones artísticas de la contemporaneidad. Sin embargo, en 1996, aún no se había celebrado ninguna exposición monográfica sobre el ámbito creativo del vestido en un espacio museográfico que no fuera temático. Y, la primera, tuvo lugar en la Sala Parpalló, en referencia a las creaciones de Francis Montesinos. Sin duda, el diseñador valenciano de “Moda” con mayor reconocimiento durante el siglo XX. Dado el éxito logrado, el año siguiente, se promovió una segunda, en esta ocasión de Ágatha Ruiz de la Prada. Un universo que, con posterioridad, fue retomado por la museología hispana.

Una de las claves para explicarnos los proyectos de la Sala Parpalló y de su entorno, la encontramos en el análisis de “Coo, revista de Arte y Pensamiento”. Solo se publicaron dos números. Fue el éxito y la originalidad de la propuesta, lo que provocó reacciones externas que indujeron a su desaparición. Solo con el paso de los años se puede comprender la extensión de este proyecto editorial, que procuró retomar el espíritu Ilustrado, integrando las artes y la reflexión teórica -superando los periodos-, como una globalidad al servicio de la independencia y del conocimiento. Parece inverosímil que, en una publicación que arrancaba, se pudieran concitar extensos trabajos de autoridades del conocimiento como Juan Manuel Bonet, Giacinto Di Petroantonio, Xavier Puig, Giuseppe Di Matteis, José Luis Villacañas, Fernando Castro Flórez, Arnau Puig, Román de la Calle, Alfons Roig (reeditado), Cecilia de Carli y Roy Ascott. Y que quedasen ensamblados -en paralelo-, un análisis sobre “El gusto” de Alexander Gerard (1728-1795), (Beguiristain); “El arte y la materia de la consciencia” (Ascott), y unas extensas “Reflexiones sobre Computer Music en el fin de siglo” (Ignes). Estos criterios acerca de la interacción de la experiencia humana, en el seno de la globalidad integradora del conocimiento, fueron los que aparecieron en “Coo”, como extensión de la programación teórica y expositiva presente en la Sala Parpalló y en el Centre Cultural La Beneficència durante el periodo que estudiamos. Es decir, la estructura

editorial de “Coo, revista de Arte y Pensamiento”, concreta la justificación teórica que ha sido expuesta en el Constructo de este trabajo.

ADENDA

Datos acerca de la acogida social del proyecto.

Para analizar las referencias a la proyección social, se ha tomado en consideración extraer las referencias y los datos de las memorias de actividades del Centre Cultural donde la Sala Parpalló estuvo ubicada, alcanzando durante aquellos un significado muy especial en su contexto, tal y como ha sido mostrado a través de sus 57 exposiciones. En el informe incluido en la “Memoria” de 1996, correspondiente a la Unidad de Difusión (p. 10), se ofrecen los siguientes datos: visitantes del Centre Cultural la Beneficència 17-julio 1995/17 de julio 1996 (el periodo se justifica por corresponder a la primera anualidad de la nueva etapa): totales: 129.438; articulares: 85.210; en grupos: 41.228.

A este respecto, las estadísticas de la memoria del año 1997¹³ son muy significativas. El número de visitantes fue de 148.209; de ellos el 21% acudió en grupos, pero de éstos se monitorizó la procedencia, que sigue así: Valencia ciudad: 269 grupos; Provincia de Valencia: 416 grupos (56 % del total); provincias de Alicante y Castellón 42 grupos; resto de España 9; extranjero: 11. Siendo una Institución dependiente de la Diputación Provincial, se pudo constatar la eficacia del programa dedicado a la aproximación de los municipios de la provincia (446 grupos). Teniendo en cuenta que la provincia de Valencia incluye 266 municipios, se comprobó al finalizar el periodo (1995-1999) que de todos ellos, al menos un grupo, había visitado el lugar.

¹³ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *Memoria de Actividades 1997. Centre Cultural La Beneficència*. Valencia: Diputación de Valencia, 1997.