



Boletín de Arte, nº 24 — 2003

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Málaga

*Crónicas de Congresos
y Críticas de Exposiciones*

- XIV Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.).
Málaga, Museo Municipal, 18-21 Septiembre de 2002

Entre los días 18 al 21 de Septiembre de 2002, la comunidad científica interuniversitaria de Historia del Arte tenía en Málaga una cita ineludible con la XIV convocatoria del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.), reunido en la ciudad mediterránea bajo la Presidencia de Honor de los Reyes de España. En esta ocasión, la propuesta objeto de aproximación, análisis, discusión y reflexión de las jornadas giraría en torno a la *Correspondencia e integración de las Artes*, constituyendo el punto de partida de una imparable renovación historiográfica que permite a todos los sectores implicados una óptima comprensión de los presupuestos de nuestra cultura y nuestro patrimonio, sin dejar de lado la valoración y oportuna ponderación de la producción intelectual surgida por, para y desde un colectivo de profesionales básico en el desarrollo de la sociedad actual. Altamente positiva cabe considerar la participación de los miembros del CEHA, en cuanto a contingente humano —estimado en más de trescientas personas— y pluralidad cualitativa, manifestada en la presentación de comunicaciones y/o aportaciones de comentarios, ideas, sugerencias e intervenciones a lo largo de las discusiones, coloquios y debates que jalonaron el devenir de las sesiones. En este sentido, el Congreso vivió dos momentos especialmente emotivos en torno a las dos conferencias dictadas por la Dra. Rosario Camacho Martínez y el Dr. Juan Antonio Ramírez Domínguez que, respectivamente, sirvieron de atinada reflexión en la inauguración y clausura del evento, además de prestar un oportuno encuadre a las Ponencias-marco de las diferentes Secciones, impartidas por sus Presidentes.

El Museo Municipal de Málaga se erigiría en marco físico del Congreso, acogiendo en sus dependencias el desarrollo de las sesiones de trabajo. No obstante, también el evento encontraría su oportuna proyección en otros escenarios, desde el Real Conservatorio María Cristina —sede de la inauguración— al Palacio Episcopal —enclave de la presentación oficial del Museo Picasso al colectivo de historiadores del arte— pasando por la Santa Iglesia Catedral Basílica de Nuestra Señora de la Encarnación, el Real Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, el conjunto monumental Teatro Romano-Alcazaba, el Rectorado de la Universidad y los Jardines de la Concepción, cuya visita permitió una aproximación de primera mano a la realidad patrimonial y al fecundo pasado histórico de Málaga, emporio urbano de milenario devenir existencial. El desplazamiento del Congreso a la cercana ciudad de Antequera posibilitó a los asistentes el descubrimiento de un impresionante conjunto monumental, además de asistir a la celebración de una de las jornadas científicas en el excepcional marco arquitectónico de la Real Colegiata de Santa María la Mayor, cuya fábrica renacentista se vería circunstancialmente reconvertida, de esta manera, en aula magistral.

En el éxito de la empresa, resultó decisiva la colaboración de numerosas instituciones y personas que, desde diferentes frentes, hicieron posible el perfecto funcionamiento del complejo dispositivo movilizad desde la organización, comandada desde la Secretaría Técnica por la Dra. Belén Ruiz Garrido. A una fase posterior, corresponderá la edición y publicación de las Actas, confiada a un equipo coordinado por el Dr. Isidoro Coloma Martín. A modo de logotipo del XIV CEHA, también se contaría con una imagen excepcional por sus valores plásticos, sistemáticamente aplicada al diseño gráfico de todo el bagaje de difusión e información del Congreso. Tal motivo no es otro que el *Personaje alado* de José Moreno Villa —generosamente cedido para la ocasión por su hijo José Moreno— eficazmente reinterpretado como icono mediático por Sonia Ríos.

Bajo la Presidencia de la Dra. Rosario Camacho Martínez y la Secretaría General de los Dres. Eugenio Carmona Mato y José Miguel Morales Folguera, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga —con la aquiescencia de los órganos rectores del CEHA— procedería a vertebrar los contenidos del evento en seis secciones, que aglutinaban las respectivas Ponencias-marco y las diferentes comunicaciones.

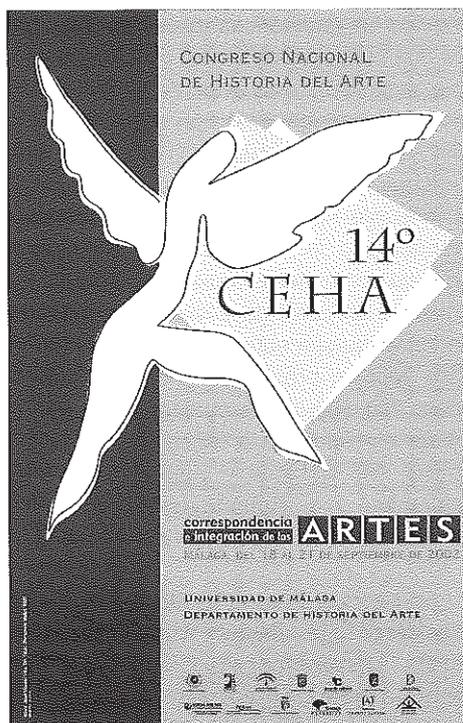
La Sección Primera, *Memoria, correspondencia e integración de las Artes en la Edad del Humanismo (siglos XVI-XVIII)*, tuvo como Presidente al Dr. Fernando Marías, y como Vicepresidente al Dr. Pedro A. Galera Andreu, asistidos por los Dres. Aurora Miró Domínguez y Juan Antonio Sánchez López en calidad de Secretarios. Sus contenidos partían de la consideración de que, quizás, no haya habido otra época en la que la memoria haya sido tan importante como la que los franceses llamasen *l'Âge classique*; aquella misma en que el concepto moderno del *bel composto* se propusiera como objetivo integrador, que trascendiera la individualidad de las diferentes disciplinas; propugnadora de una cultura que todavía pretendía tener validez universal y ser totalizadora, la cual tenía que proponer nuevas fórmulas de creación y de visión para superar la conciencia de la relatividad de la realidad y la forma, a la que abocaban la perspectiva y la dinamización de la percepción. La sección pretendía estudiar algunos de los temas reseñados, tanto en el ámbito de la teoría como en el de las prácticas artística y arquitectónica, así como otros temas interconectados: la teoría del parangón y práctica de la *querelle* entre antiguos y modernos; las relaciones entre artes del *disegno* (arquitectura, escultura y pintura) y sus artes congéneres; la conciencia de la nueva percepción estética y la concepción científica de la experiencia visual; las reflexiones sobre la historia de las épocas pasadas o presentes, a través tanto de la práctica de este género figurativo como del discurso historiográfico o la tematización de la memoria; o también otro tema como el de la aplicación de la memoria a lo local, que terminaría constituyéndose como referente cultural de primer orden en una Edad del Humanismo que no siempre pretendió expresarse a nivel de lo universal y que ampliaba sus límites para incluir otras bellezas dispersas.

1. *Cartel anunciador del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Celebrado entre el 18 y el 21 de Septiembre 2002, Malaga*

La Sección Segunda, *La unión de las Artes y sus interrelaciones en el Arte Contemporáneo (siglos XIX-XX)*, tuvo como Presidente al Dr. Simón Marchán Fiz, y como Vicepresidente al Dr. Carlos Reyero, actuando los Dres. María Teresa Méndez Baiges y Francisco Juan García Gómez en calidad de Secretarios. Sus objetivos partían de una reflexión preliminar que reconoce cómo, desde el Laoconte de Lessing, el sentir clásico tiende a separar en lo posible los géneros artísticos en aras de la pureza

y las diferencias específicas de cada uno de ellos. Sin embargo, y en paralelo desde el Romanticismo, la separación de lo desigual ha sido cuestionada en beneficio de la hibridación. Ambas metáforas químicas, la pureza y la mezcla, intercambian de continuo sus papeles en la modernidad, si bien tanto en las vanguardias históricas como en los tiempos actuales parece gozar de hegemonía la segunda. Las aportaciones de esta Mesa trataban de analizar, precisamente, las poéticas del desbordamiento, de los intersticios, las figuras artísticas de la mezcla en sus diversas facetas: desde el teclado de las correspondencias o sinestesias a las contaminaciones e interferencias, desde la integración de las artes a la "Obra de arte total". Asimismo podían orientarse al estudio de las confrontaciones entre la autonomía del arte y la heteronomía respecto a las transformaciones de la vida cotidiana y la praxis vital, las ciencias y las tecnologías, la estética de la producción industrial y de la circulación objetual y mass-mediática, lo social y lo político, las manifestaciones primitivas y étnicas, los mestizajes y los nomadismos.

La Sección Tercera, *Teoría del Arte y Literatura artística*, tuvo como Presidente al Dr. Ignacio Henares Cuellar y como Vicepresidente al Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas, siendo los Secretarios los Dres. Juan María Montijano García y Nuria Rodríguez Ortega. Su aspiración era reconocer en la literatura artística -como conocimiento literario de las fuentes, materiales, tratados, teorías, biografías y



criterios historiográficos referentes a los artistas y a las artes- uno de los campos en los que la correspondencia y la integración, o desintegración, de las artes ha tenido una plasmación más evidente y continúa. Este vasto patrimonio literario, en el que no todos los protagonistas han sido críticos, creadores o historiadores, ha desarrollado una variedad de discursos sobre el arte vinculados por su carácter teórico y fundamentados en ámbitos tan dispares como la expresión, las categorías estéticas, el lenguaje artístico, la creación, la percepción, las técnicas, las personalidades creadoras o las relaciones y correspondencias entre las artes. La terminología artística como medio de expresión de categorías estéticas y de los conceptos teórico-artísticos así como de la realidad empírica del dominio artístico forma parte integrante de los discursos sobre el arte, generada en muchos casos en su propio desarrollo. Esta sección pretendía, asimismo, estudiar temas susceptibles de integrarse en líneas tan sugestivas cuales la poética, el pensamiento estético y la apreciación artística, el juicio de la crítica en el Mundo Clásico y Medieval, la anhelada *Ut pictura poesis*, los Tratados y biografías de artistas o la Estética e historiografía en la Ilustración y el Romanticismo, sin olvidar la correspondencia de las artes, la terminología y vocabulario, la crítica de arte o los discursos de la Vanguardia.

La Sección Cuarta, *El mundo medieval y la integración de las Artes*, tuvo como Presidente al Dr. Joaquín Yarza Luaces, y como Presidente al Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis, asistidos por los Dres. Rafael Sánchez-Lafuente Gémara y Dolores Reyes Escalera Pérez en calidad de Secretarios. En este caso, se abordaba un tema especialmente rico en La Edad Media. Especialmente, en el Románico, cuando la escultura monumental queda integrada en la arquitectura y, de acuerdo con la tradición, también la pintura mural, imponiéndose por tanto una subordinación de ambas a la arquitectura. Desde ahora la escultura también se pinta. La interrelación entre ambas disciplinas es evidente desde el siglo XII hasta más allá de los límites medievales. Otra integración o relación se constata en los siglos bajomedievales cuando se llevan a cabo retablos mixtos de pintura y escultura. En tal sentido, se podía analizar el asunto desde la perspectiva contraria, esto es, cómo se liberan las artes figurativas de la arquitectura: del relieve al bulto redondo en el inicio del gótico o el aumento de la pintura sobre tabla en detrimento de la pintura mural. La inversión del proceso se refrenda en especial en el siglo XV hispano, cuando la monumentalidad del retablo condiciona la arquitectura, subordinada ahora de dos maneras, bien modificando las fábricas ya existentes en lo que afecta a la luz, etc., bien dando lugar a cabeceras opacas, que antes no existían, sobre las que se sitúan los retablos. Por otra parte, crece en esplendor y versatilidad la ilustración del libro y la relación entre miniatura, escritura y soporte material. Asimismo, se imponía un análisis de la distribución de obras en torno a piezas de orfebrería cargadas de significado, bien con temas eucarísticos o vinculadas a las reliquias y su culto. Tampoco quedaría fuera el examen la figura del artista de varios oficios, clásico de la Edad Media, y que hereda el Renacimiento, sin olvidar las alianzas entre los que poseen oficio distinto para colaborar conjuntamente en determinadas obras.

La Sección Quinta, *Patrimonio Cultural y público del arte*, tuvo como Presidenta a la Dra. María del Mar Lozano Bartolozzi, y como Vicepresidenta a la Dra. María de los Reyes Hernández Socorro, actuando los Dres. Francisco José Rodríguez Marín y Javier Ordóñez Vergara, en calidad de Secretarios. En una sociedad de la Información como la del siglo XXI, cuyo nivel se mide también según parámetros culturales, el deseo y el derecho de conocer y tener acceso al Patrimonio Cultural adquieren una importancia de primer orden. Conciliar la conservación y tutela del Patrimonio Cultural con el disfrute por parte de un público masivo perteneciente a la nueva sociedad del ocio, constituye un reto para los especialistas en Patrimonio. Las intervenciones, a veces drásticas, que sufren los monumentos históricos para adaptarlas a nuevos usos y funciones es otro de los graves problemas que el Patrimonio tiene planteado. Asimismo, en esta mesa se contemplaban los problemas relativos al concepto y práctica actual del museo, su estructura y función social y didáctica, junto a otra serie de aspectos colaterales.

La Sección Sexta, *Tesis Doctorales y Proyectos de investigación en curso*, tuvo como Presidente al Dr. Domingo Sánchez-Mesa Martín, y como Vicepresidente al Dr. Germán Ramallo Asensio, contando con la Dra. María Teresa Sauret Guerrero en calidad de Secretaria. La función de la misma es difundir las líneas de investigación que actualmente están puestas en marcha, bien a través del desarrollo de Tesis Doctorales bien mediante el desenvolvimiento de Proyectos de Investigación, tanto financiados por el Ministerio de Educación y Cultura (I+D), los fondos europeos (FEDER) o las Comunidades Autónomas, antes que canalizan sus financiaciones a través de las Consejerías de Cultura u otras instituciones oficiales y marcan prioridades concretas. El objetivo no era sólo acceder al conocimiento de dichas investigaciones sino, fundamentalmente, proponer posibles nuevas líneas, temas y aspectos, en materias tanto olvidadas como, inclusive, no iniciadas.

En definitiva, y en cualquier caso, llegada la hora de hacer balance, la celebración del XIV CEHA constituyó una oportunidad excepcional para calibrar la calidad de las investigaciones y el grado de crecimiento progresivo y continuado experimentado por la Historia del Arte español en el momento presente; un proceso avalado por el aperturismo de nuestra comunidad científica hacia las últimas tendencias historiográficas y la esperanzadora regeneración del elenco de sus profesionales, resultado de la convergencia entre la experiencia de los maestros y la inquietud de la savia nueva. Asimismo, y de cara a una Universidad "joven" —en comparación con la trayectoria secular de otras— como la de Málaga, este Congreso ha servido para proclamar a los cuatro vientos la mayoría de edad y la madurez alcanzada en treinta años por un Departamento de Historia del Arte que, para ser sinceros, ya ha encontrado su sitio y camina hacia nuevas metas dentro del elenco de centros de investigación españoles donde la Historia del Arte constituye, ahora y siempre, el principal objeto de análisis.

■ Congreso Multidisciplinar Mujer y Deseo: *Representaciones y prácticas de vida*, 23-24 de Abril. Universidad de Cádiz. Cádiz.

Elisa Isabel Chaves Guerrero

Los Departamentos de Filología Francesa e Inglesa e Historia Moderna y Contemporánea, América y Arte de la Universidad de Cádiz, con el patrocinio que el Instituto Andaluz de la Mujer realiza mediante la convocatoria de subvenciones a Universidades Andaluzas, han organizado el *Congreso Multidisciplinar Mujer y Deseo: Representaciones y prácticas de vida*, celebrado entre los días 23 y 24 de Abril.

La introducción en la producción del conocimiento académico de la condición de la mujer como campo específico de estudios se remonta a la década de los setenta, cuando surgen los Estudios de la Mujer como un campo multidisciplinar de investigación, que se ayuda de muchas y muy diversas herramientas metodológicas, centrando su estudio en la crítica a la concepción falocéntrica de la ciencia y la historia, y estableciendo la necesidad de generar nuevos modelos desde los cuales construir conocimiento, haciendo de este modo visible lo que la sociedad se ha encargado de hacer invisible.

Partiendo de la base de que en el mundo occidental, la mayoría de las imágenes artísticas y literarias hasta el siglo XX son obra de la mano, la mirada y el pensamiento masculinos, podemos mantener que este monopolio del patriarcado ha constituido un instrumento para configurar el mundo según sus intereses; asignando en cada momento a la imagen de la mujer las características y roles que a la ideología dominante le interesaba que representara. De este modo, la figura femenina ha conformado durante toda nuestra tradición cultural un mecanismo ideológico controlado y manipulado por el hombre, que la ha imaginado según su propio concepto de la realidad y la ha elevado además a la categoría de símbolo, legándolo a las generaciones venideras.

El programa del Congreso estableció dos pretensiones primordiales en su elaboración. La primera de ellas consistió en el interés por desarrollar un estudio de la mujer no sólo como objeto de deseo, modelo que ha constituido la manera convencional de enfocar el tema, sino también como sujeto deseante.

Y, en segundo lugar, se propuso la clara necesidad de debatir el tema propuesto desde una perspectiva interdisciplinar, esto es, mediante un acercamiento literario, filosófico, lingüístico, histórico y artístico, unidos todos ellos por un denominador común en su aproximación a la cuestión, el de la óptica de género. Todo ello entendiéndolo que a través de dicha interdisciplinariedad podría lograrse una visión global y rica de la utilización de la mujer como objeto y sujeto de deseo en nuestro panorama histórico y cultural.

La estructura del programa estuvo definida por cuatro ponencias marco que situaron los ámbitos temáticos de las contribuciones. *La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria*, a cargo de la Dra. tora M^a Ángeles de la Concha, Catedrática de Literatura Inglesa de la U.N.E.D, *Mujer, lenguaje y deseo*, presentada por la Dra. Amalia Rodríguez Monroy, Profesora Titular de Traducción y Literatura de la Universidad Pompeu Fabra, *La realidad y el deseo. Formas de subjetividad femenina en el S XVIII* por la Dra. Mónica Bolufer Peruga, Profesora Titular de Historia Moderna de la Universidad de Valencia, y por último, "*...Y el hombre soñó a la Mujer*" a cargo de la Dra. Luz Ulierte, Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada. De este modo, los cuatro pilares básicos que constituyen la riqueza interdisciplinar del Congreso contaron con una inmejorable representación.

Durante el transcurso de los coloquios tuvo lugar la presentación del libro *Discursos, realidades y utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*, editado por Anthropos, y cuya autora, la Dra. Dolores Ramos Palomo, es Catedrática de Historia Contemporánea de la Universidad de Málaga.

Las diferentes sesiones que componen la estructura del Congreso contribuyeron a la constatación, en primer lugar, de cómo la mujer ha servido de soporte de expresión de los ideales masculinos, y en segundo lugar, del papel que ésta ha sido obligada a ejercer según los intereses patriarcales. Por otro lado, una de las aportaciones primordiales que presenta este Congreso es el reconocimiento de la subjetividad histórica de la mujer en torno al deseo, o lo que es lo mismo, el descubrimiento significativo de una realidad histórica conscientemente velada.

"Intervalos" es una serie de retratos ficticios que pretenden reflejar, a través de sus miradas, cuerpos o sencillamente de su composición, las variadas formas en las que se muestran nuestros instintos y sentimientos: pasión, sexo, agresividad, soledad. En todos ellos está patente el deseo y la pasión, tratados desde la ambigüedad de los sexos. En cada fotografía podemos observar las diferentes formas de deseo, como sujeto y como objeto, desde la mirada de una mujer o desde la del hombre. Intervalos fue presentada en Abril del 2002 en las Jornadas de la Imagen del Canal de Isabel II de Madrid cuyo tema ese año era "Sobresexo". Al mismo tiempo fue expuesta en el mismo mes en el Centro Cultural Galileo de Madrid. El mes de Abril de este año 2003 se ha expuesto en la Universidad de Cádiz dentro del Congreso "Mujer y Deseo". Y también durante todo mes de Mayo en el Café-Teatro Pay Pay de Cádiz.

- *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer renacimiento español, Salamanca, Escuelas Menores de la Universidad, Septiembre 2002 - enero 2003.*

Amparo López Redondo

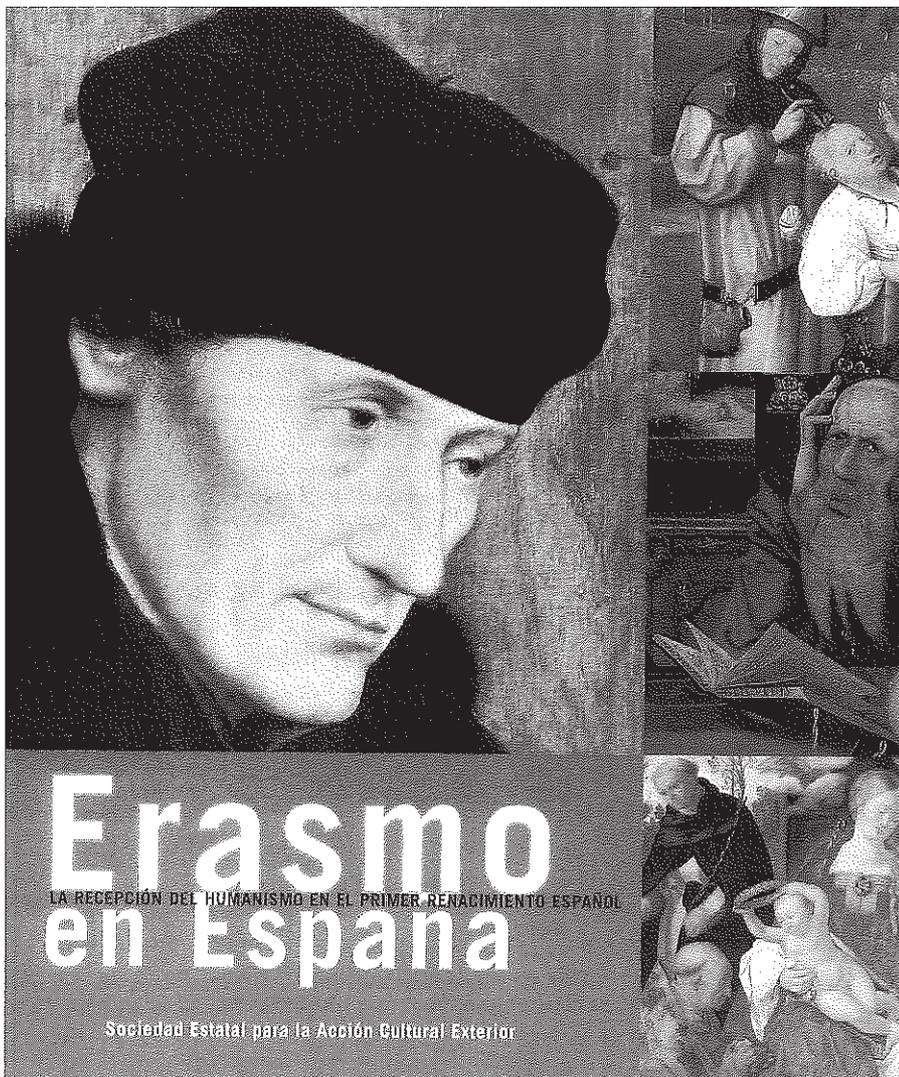
No podía haberse elegido mejor marco ni mejor momento para realizar esta importante exposición. En la Capital europea del 2002: Salamanca y en el Patio de las Escuelas Menores de la Universidad se acogió entre el 26 de Septiembre de 2002 y el 6 de enero de 2003 la Exposición: "Erasmus en España: La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español".

En un ejercicio de justicia histórica, el que fue centro de formación universitaria y humanista de la época y entre cuyas paredes permanece aún el eco de las primeras lecturas de la obra erasmista, sirvió de marco de reflexión sobre la influencia en la cultura del Renacimiento español de la obra del humanista. Se realizó una acertada selección de obras de arte que colocaba al visitante frente a las propuestas iconográficas del entorno cronológico y estético de Erasmo, reuniendo un elenco exquisito de libros, tapices, esculturas, orfebrería, dibujos y grabados que componían el discurso museológico sobre la recepción del humanismo en el primer Renacimiento español.

A pesar de que Erasmo nunca estuvo en España, su influencia intelectual, religiosa, espiritual y cultural supuso un verdadero hito en el paso a la Modernidad de nuestro País. La exposición, huyendo de un recorrido biográfico, supo plantear un transcurso visual e iconográfico, interesante y comprometido, en el que estaban presentes los grandes temas del universo erasmista y las diversas soluciones estéticas planteadas por los creadores en la búsqueda de una vía cultural religiosa y artística que superara la Edad Media

La selección de piezas estuvo basada en una reflexión historiográfica que transcendía los límites de la contextualización estética de la obra y la época del humanista y suponía una visión de la historia del arte cimentada en el estudio de la historia de las mentalidades. En este sentido la creación de un hilo conductor claro y la agrupación y contraposición de determinadas piezas, algunas de ellas totalmente inéditas, al menos en España, supusieron uno de los mayores atractivos de la exposición

El marco cronológico y geográfico coincidía, básicamente, con el del reinado de Carlos V de quien, como es sabido, fue preceptor Erasmo. La exposición se articuló en torno a seis grandes bloques temáticos, coincidentes además para facilitar la lectura, con otros tantos espacios expositivos. El primer bloque giró en torno al



epígrafe: *Erasmus, Auge y Ocaso*, situando al espectador ante la obra y la imagen del humanista. En este bloque, como en general en toda la exposición, tuvo una gran importancia la selección bibliográfica que presentaba además de las obras más conocidas y difundidas del escritor en sus facetas de poeta, retórico, reformador y pedagogo, algunos de sus autores favoritos como Platón con un ejemplar de sus obras completas que perteneció al humanista, impreso en griego por su amigo Aldo Manuzio; o el incunable de Plotino: *Operum libri VI sive Enneades* publicado por Marsilio Ficino que también conserva el ex-libris de Erasmo. También estaban

presentes creaciones erasmistas de gran éxito en nuestra península como el *Antibarbarorum* dedicado de su puño y letra a Hernando de Colón.

El retrato, la creación de la "*Vera effigie*" tuvo en Erasmo una especial consideración pues formaba parte también de la difusión de su pensamiento, por ello eligió con especial cuidado a sus retratistas entre los mejores pintores del mundo nórdico en cuya estética se había educado. Metsys, Holbein y Dürero fueron los encargados de perpetuar su imagen y, naturalmente, sus retratos estuvieron presentes en la muestra.

Una copia antigua de la obra perdida de Alberto Dürero: La Fiesta del Rosario, centró el segundo bloque temático: *Erasmo y el Deseo de la Paz*. El cuadro, presentado por primera vez en España, es una copia realizada hacia 1600 que se conserva en el Kunthistorisches Museum; presenta a Julio II y al emperador Maximiliano, acompañados por representantes de las diversas corrientes ideológicas de la época, su presencia sirve de marco a la importante selección bibliográfica que evidencia el espíritu pacifista de Erasmo, que tan claramente resume la máxima: "Dulce bellum inexpertis".

Bajo el epígrafe *Non Placet Hispania* se coloca el tercer conjunto de reflexión que versa sobre la influencia que tuvieron las ideas erasmistas en el auge de las universidades y en la renovación de las letras españolas de la época. Todo ello gracias al profundo calado que tuvieron en las altas esferas eclesiásticas y especialmente en las figuras del Cardenal Cisneros y de Alonso de Fonseca. En este apartado se presentaba, entre otras, la tabla de Juan de Borgoña, Santa Ursula y las Once mil Vírgenes que formó parte del retablo con las armas de Fonseca del Monasterio de la Anunciación de Salamanca, o los bellísimos trípticos del Calvario y de la Virgen de la Leche del mismo museo de las Úrsulas.

La crítica mordaz a la sociedad, las costumbres y los poderes tanto eclesiásticos como civiles, los recoge Erasmo en su conocida obra *El Elogio de la locura*. Un ejemplar procedente de la British Library del *Encomion moriae sive stultiae laus* introdujo la cuarta sección en la que se exhibían una serie de piezas de artistas tan diversos y significativos como El Bosco y la Extracción de la piedra de la locura, Marinus Van Reymerswaele, Quintín Metsys o Hieronimus Van Aeken poniendo de manifiesto la singular y moderna concepción erasmista de la locura, una visión que rompe totalmente con la concepción medieval, e inventa una singular locura necesaria y saludable que permite al hombre ser feliz.

El Enquiridion o Manual del caballero cristiano donde Erasmo plantea todo un programa de renovación espiritual, fue el argumento de la penúltima sección, en ella destacaron estampas como la conmovedora obra de Dürero *El Caballero la Muerte y el Diablo* u otras nunca vistas en España como la de Lucas Cranach el Joven: *Diferencia entre el culto católico y el protestante*.

Por último, en torno al epíteto *Philosophía Cristi*, se abordó la aportación de Erasmo a la Teología y la renovación espiritual que supuso una auténtica ruptura con la superchería e ignorancias medievales en pos de una renovación del cristocentrismo bíblico dentro de un exhaustivo estudio de las escrituras. Esta era la sección más compleja e importante de la muestra. Entre la selección de piezas destacan en este apartado un bellissimo grupo de tablas como el San Jerónimo del taller de Van Cleve, de la Catedral de Burgos, El Cristo como Buen Pastor del Boijmans Museum, La Virgen del sitial de Marmol de Isebrant del Museo Lázaro o la Virgen con el Niño de Gossaert, de colección particular, además de bellísimas esculturas como las de los Bustos relicario del Museo de Vitoria y espléndidos tapices como la Misa de San Gregorio que fue en su día de Isabel la Católica.

La exposición se completó con la edición de un cuidado y comprometido catálogo que recoge además de comentarios documentados sobre todas las obras presentes en la muestra, un total de trece artículos que completan y revisan algunas de las facetas del panorama erasmista y entre los que destacan, por su aportación, el de Fernando Checa Cremades, *Entre Hieronimus Aken y Alberto Durero, imágenes para Desiderio Erasmo de Rotterdam*, director del proyecto científico, y el de Palma Martínez-Burgos García, *Pero ...¿hubo alguna vez once mil vírgenes...? (Sobre Erasmo y el arte religioso)*, comisaria de la exposición.

En definitiva fue ésta una exposición que trascendió la mera conmemoración y que supo convertirse en un foro de reflexión y en una interesante aportación a la historiografía artística.

■ *La fotografía en España en el siglo XIX*. CaixaForum, Barcelona abril-julio 2003. Museo Municipal de Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, julio-septiembre 2003

Belén Ruiz Garrido

En nuestra era *mass-mediática* "nada existe" si no se verifica a través del reconocimiento de una imagen captada o/y reproducida con cualquiera de los medios audiovisuales y fotomecánicos disponibles. A esta necesidad de evidencia y justificación, convertida en obligación, se une una forma de mirar y comprender el mundo inevitablemente fragmentada y parcial, cuando el "bombardeo" de imágenes pasa ante nuestros ojos como una exhalación y la repetición insistente nos hace creer que completamos el proceso del conocimiento.

El grado de familiarización con estos medios, quizás no nos permita calibrar la medida del impacto, y las repercusiones, que el descubrimiento y su propagación provocaron en los protagonistas que se colocaron a ambos lados de la cámara. De hecho, estos mecanismos, propios de la sociedad tecnológica contemporánea, forman parte de un fenómeno que encuentra en el siglo XIX sus primeros síntomas. Ya a mediados de esta centuria, el escritor e incansable viajero Théophile Gautier formuló, casi a manera de predicción, lo que hoy consideramos propio de los tiempos modernos: *nuestro siglo atareado no siempre tiene tiempo para leer, pero siempre tiene tiempo para ver*¹, máxima que, utilizada como eslogan, haría las delicias y consagraría la carrera de cualquier publicista avezado.

Por eso aplaudimos cualquier oportunidad que nos invite a la contemplación satisfaciendo las distintas disponibilidades que la ajetreada vida que llevamos permite. Es el caso de la muestra que nos ocupa, *La fotografía en España en el siglo XIX*, producida y organizada por la Fundación "la Caixa", celebrada en el Museo Municipal de Málaga entre los meses de julio y septiembre de 2003, y con anterioridad en CaixaForum Barcelona. Las exposiciones fotográficas poseen un atractivo muy particular para el público, el que se ejerce a través de la identificación. Pasear entre fotografías se convierte entonces en un motivo de reencuentro, porque un examen de la historia ayuda a reconocer el presente.

Evidentemente Gautier no fue el único consciente del poder de las imágenes fotográficas. La difusión inmediata desde el momento mismo del descubrimiento fue

¹ Cfr. NARANJO, Juan: "El impacto de la fotografía en la sociedad española del siglo XIX", en *La fotografía en España en el siglo XIX*. Catálogo de exposición, Barcelona-Málaga, Fundación la Caixa, 2003, pág. 15.

el mejor refrendo de un éxito que contaba con los ingredientes necesarios: la utilidad propagandística, política y económica, la potencialidad en el campo científico, antropológico, histórico, e incluso turístico, el valor documental y testimonial, la disponibilidad sentimental como activador de la memoria perpetuada, así como la capacidad de "congelar" el tiempo en la fijación de una instantánea, un tiempo que ya para nuestros cercanos antepasados era oro. Por encima de todo esto, la llamada "democratización del retrato", que ofrecía la posibilidad de acceso y uso por amplias capas sociales, actuaría como el aliado más incondicional.

Sin embargo, la rápida aceptación no estuvo exenta de polémica. Las artes plásticas debieron compartir espacio, a partir de entonces, con las imágenes obtenidas mediante el método fotográfico, disputándose una primacía basada en la originalidad, la dificultad o el valor creativo y estético. El debate excluyente, más teórico que práctico, enmascaraba una obstinación huera que nos sigue pesando hoy día: la de enjuiciar, valorar y calibrar —bajo los mismos parámetros— expresiones, lenguajes y medios artísticos que cuentan con especificidad propia. Efectivamente la relación entre pintores y fotógrafos, en ocasiones y en casos particulares, pudo ser de amor/odio, recelosa ante la posible usurpación de funciones y con ella de un medio de subsistencia. Pero la práctica artística hablaba de otra clase de relación mucho más fructífera: aquélla que hacía que los pintores usaran para sus composiciones fotografías como soportes auxiliares, aquélla que permitía que los fotógrafos encontrarán posibilidades artísticas en las imágenes captadas con la cámara, aquélla que, en definitiva, ocasionaba que ambos profesionales compartieran estudios y colaboraran estrechamente.

Pero el reconocimiento historiográfico de la fotografía es un fenómeno reciente en España. Joan Fontcuberta, en 1982, a propósito de la exposición *La fotografía en España desde 1900*, hacía una reflexión sobre esta realidad, aplaudiendo, como fotógrafo, la labor de recuperación histórica e institucional, recordando, asimismo, la necesidad de que este punto de partida no tuviera retorno ². La muestra venía a ser la difusión museística del trabajo de Lee Fontanella, la primera investigación de carácter global realizada sobre la fotografía española del siglo XIX, publicada en 1981³. El mismo año, la tantas veces reeditada y aumentada *Historia de la fotografía* de Marie-Loup Sougez, salía al mercado en su primera edición, incluyendo un tratamiento de España ampliado posteriormente. Sumamente importantes para la recuperación histórica comentada fueron los estudios circunscritos a las diferentes áreas geo-políticas, tanto a partir de ciudades concretas, como desde el ámbito de las comunidades autónomas, tratamiento que permitía ahondar de una manera más completa y eficaz. El *I Congreso de Historia de la Fotografía Española, 1839-1986*,

² FONTCUBERTA, J.: "Reconocimiento de deuda", en AA. VV.: *La fotografía en España hasta 1900*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 47.

³ *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso, 1981.

celebrado en Sevilla en 1986, propició la ocasión para presentar y publicar de una manera integral estos estudios. En la introducción de las actas, se advertía de la disparidad metodológica de unos estudios cuyo nivel de profundidad era muy diferente de unas regiones a otras, planteándose la necesidad de continuar y/o revisar los resultados de la aún incipiente fotohistoria⁴. Nuevos enfoques y procedimientos⁵, y otros tratamientos cronológica y conceptualmente más compactos⁶ se engloban dentro de esta trayectoria.

Como se puede apreciar, en este brevísimo repaso bibliográfico, las exposiciones juegan un papel primordial en la recuperación y conocimiento historiográfico y en la dimensión pública de este proceso, aspectos incluidos de manera expresa en el programa cultural de la institución organizadora y patrocinadora. La apuesta de la Caixa por la fotografía ha sido demostrada en los últimos años tanto desde el interés científico, histórico y estético, como a través de una línea de promoción de artistas fotógrafos en activo, no sólo con producciones destinadas a sus propios ámbitos expositivos, sino divulgadas a través de una inteligente política de difusión por toda la geografía española.

Esta dimensión social que es aplicable a todas las obras de arte, se hace particularmente explícita en el caso de la fotografía. Al margen —o además— de las distintas funciones y caracteres de las mismas, sean documentos, registros, o comprobaciones visuales de hechos, entran en juego una serie de condicionantes que tienden un hilo conductor entre el público y las imágenes capturadas por la cámara. Las fotografías forman parte consustancial de la memoria individual y colectiva de las personas; a través de ellas el pasado se hace presente de una manera inmediata, casi mágica, porque nos reconocemos e identificamos, también nos diferenciamos, y permite apreciar cambios, evoluciones, presencias y ausencias. El placer de la contemplación se agudiza con la curiosidad saciada con el registro de sensaciones compartidas.

El discurso de la muestra del Museo Municipal, planteado por el comisario Juan Naranjo, se sustenta en estas premisas, vehiculándose a través de tres conceptos, relacionados entre sí, que no están desarrollados como compartimentos estancos. Bajo los epígrafes de "Identidad", "De la imagen privada a la imagen pública" y

⁴ YAÑEZ POJO, M. Á., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (edit.): *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986. Actas del I Congreso*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, pág. 9.

⁵ COLOMA MARTÍN, I.: *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga, Universidad/Colegio de Arquitectos, 1986.

⁶ La trilogía de Publio López Mondéjar correspondiente a la serie "Las fuentes de la memoria", editada por Lunwerg: *Fotografía y Sociedad en la España del siglo diecinueve*, 1989, *Fotografía y Sociedad en España desde 1900 hasta 1939*, 1992 y *Fotografía y Sociedad en la España de Franco*, 1996. Paralelamente a este último volumen se publicó una edición de bolsillo LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1997.

"Modernidad", se agrupa una serie de imágenes muy diversas susceptibles de ser intercambiadas para ofrecer una visión caleidoscópica y heterogénea. A ello contribuye la variedad de las fotografías, algunas conocidas y ya publicadas, otras mostradas por primera vez al público a través de una labor de búsqueda y estudio de los fondos de instituciones diversas y, sobre todo, de colecciones privadas, prueba, por otro lado, de la vitalidad investigadora que atañe al medio fotográfico, y de la necesidad de seguir sacando a la luz imágenes inéditas.

La constatación de la realidad del modo más eficaz y fidedigno posible fue, desde el principio, el gran atractivo que ofrecía la fotografía. La identificación de los rostros, no sólo por parte de los demás a través de la posesión que posibilita el recuerdo, sino como afirmación personal de los protagonistas de las imágenes, supuso un revulsivo que popularizó y democratizó el retrato. Pero la identidad no se entiende únicamente desde este punto de vista. A las identidades individuales había que sumar las genéricas, aquellas que ofrecían una particular imagen de España, exportada por el mundo como una tierra de leyenda, exótica y excitante, concentrada en los monumentos árabes andaluces, cuyas imágenes eran codiciadas por la imaginación y el ansia de aventuras exóticas de los viajeros⁷. Ellos mismos inmortalizaron sus visitas, como muestra el daguerrotipo atribuido a Théophile Gautier en el patio de los Leones de la Alhambra⁸. También España sirvió de reclamo para alimentar el rigor profesional, aliado con la mirada pintoresca sobre las cosas. Es el caso del viajero y arqueólogo Louis de Clercq, quien publicó el resultado de su recorrido por varias ciudades españolas en el libro *Voyages en Espagne, Villes, Monuments et Vues Pittoresques*. La muestra exhibe una vista del patio del Salón de Embajadores de la Alhambra. La atracción ejercida por España, tanto desde el punto de vista del "material" a fotografiar como desde las posibilidades de expansión profesional, surtió efecto no sólo en los extranjeros de paso, sino en aquellos que se hicieron residentes, como el Vizconde de Vigier. A él se debe una importante colección de vistas de Sevilla, encargadas por el Duque de Montpensier, entre las que destaca la imagen del Ayuntamiento, incluida en la exposición que nos ocupa. Junto a estas, las instantáneas del monumento granadino captadas por fotógrafos menos conocidos como las de J. Pedrosa o Pablo Marés.

No podían faltar en la exposición fotografías de dos de los extranjeros más importantes e influyentes establecidos en España: Laurent y Clifford. Del primero se

⁷ Se incluye en el catálogo un análisis de este fenómeno realizado por F. Fontbona con el título "La imagen que dieron de España los artistas ochocentistas", págs. 25-30.

⁸ Fondos fotográficos del museo Paul Getty de los Ángeles. Resulta sumamente sugerente la atribución de esta fotografía, ya que, hasta ahora se pensaba que los daguerrotipos de la Alhambra realizados por Gautier y Piot no se habían conservado. Así lo afirma Helena Pérez Gallardo en el comentario de la exposición *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en La Alhambra, 1840-1949*, publicado en la revista *Descubrir el Arte* n° 50 de abril de 2003, págs. 100-102.

ha seleccionado una obra que habla de la identidad desde ámbitos más genéricos, mostrando la complejidad y la idiosincrasia a través de la caracterización regional. La publicación de estas fotografías en catálogos —"trajes y costumbres" y "tipos raciales, trajes y costumbres de España"—, como contribución a la antropología moderna, ciertamente estereotipada en estos momentos, no estaba reñida con los intereses comerciales. Es de destacar, en la presente muestra, la fotografía tomada en 1887 por la firma Laurent y Cía. a un grupo de nativos de las Islas Filipinas. Más impactantes son las imágenes de los miembros de la tribu africana ashanti fotografiados por el catalán Xatart, contempladas por primera vez en España en la Exposición Ashanti celebrada en Barcelona en 1897. La calidad técnica, así como la singularidad de los individuos, tratados como modelos para unos retratos auténticos y vivos, aún sorprenden hoy.

La búsqueda y fijación de las identidades, además de contar con un componente exótico, científico y antropológico, suponía un ejercicio de intervención sobre la población, a través de mecanismos de reconocimiento y control. El uso "represivo" de la fotografía, aquel que permitía llevar un registro policial de los delincuentes detenidos o facilitar la entrada a eventos a los poseedores de un carnet identificador, compartió espacio con la utilidad "honorífica"⁹, quizás más rentable y, desde luego, mucho más interesante en sus componentes estéticos.

"De la imagen privada a la imagen pública", el segundo de los apartados en el recorrido de la exposición, se centra en este último aspecto. Cuando las identidades particulares y anónimas se hicieron reconocibles por el gran público, la industria fotográfica encontró un nuevo filón a explotar. La democratización del retrato hizo que prácticamente todo el mundo pudiera contar con una imagen fija de su propio rostro o el de los seres amados. Pero además estas mismas personas podían disfrutar en casa del espejismo que la posesión de retratos de personalidades provocaba. La prensa ilustrada, de la cual la exposición muestra algunos ejemplos, difundió los rostros de personajes famosos por causas diversas: políticos, miembros de la realeza y la aristocracia o artistas de todos los géneros. Los fotógrafos fueron conscientes de ello, pero también los mismos protagonistas. Familias destacadas en el panorama nacional encontraron un medio perfecto para ofrecer imágenes conscientemente creadas. En particular, la reina Isabel II utilizó la fotografía con estos fines, para promocionar el progreso técnico bajo su reinado, documentar sus viajes por España, y parecer ante sus súbditos una burguesa más. Las imágenes muestran a la familia real desde la opereta de la oficialidad hasta la intimidad del hogar en un juego perseguido, intencionado y orquestado. La selección ofrece fotografías de Disderi, el inventor del formato *carte de visite*, Ángel Alonso Martínez, Laurent, de nuevo, y otro de los fotógrafos reales oficiales, el célebre Clifford que ofrece la imagen oficial de la reina a principios de la década de 1860.

⁹ Denominaciones analizadas por Juan Naranjo en el texto incluido en el catálogo, pág. 17.

La reconversión de lo privado a lo público afectó también a la difusión y disfrute de obras de arte, convertidas ahora en objetivos fotográficos que atendían a múltiples necesidades: desde la catalogación a la curiosidad, desde el afán coleccionista hasta la transformación de la enseñanza. Este afán de posesión, y el mismo anhelo de permanencia, fue alimentado por la posibilidad de reproducción a nivel industrial que facilitaba la entrada de la fotografía en todos los hogares a través de una hábil explotación de la afinidad entre las imágenes fotográficas y los objetos de consumo más variados; en la exposición se muestran buenos ejemplos de ello, como el fotomontaje de figuras de toreros célebres y escenas taurinas sobre un abanico, firmado por Laurent, o un fantástico costurero-recordatorio portador de retratos.

La capacidad de la fotografía por hacer público lo privado se pone de manifiesto, finalmente, en la constatación y difusión de un acontecimiento tan íntimo y familiar como la propia muerte. Se asiste en las décadas finales del siglo XIX a la costumbre, no exenta de morbosidad bajo la mirada actual, de fotografiar a los seres queridos de cuerpo presente, en imágenes donde el dramatismo se enmascaraba con una puesta en escena que dulcificara el momento. No obstante este "género" se trató en atención a una variedad que osciló entre aterradores retratos de padres sosteniendo en el regazo a los hijos muertos, e imágenes triunfantes de exaltación, presentes en la exposición a través de la célebre fotografía de Fortuny, en la que el cuerpo del famoso y malogrado artista, muerto en la cima de su carrera, muy joven, yace ataviado con la corona de laurel, incorporado al panteón heroico de hombres ilustres.

A las diversas funciones y valores de la práctica fotográfica, repasados hasta ahora, se unirá uno de sus atributos simbólicos más importantes: el de su representatividad como sinónimo de modernidad. Acertadamente, la muestra atiende a este concepto como prefiguración y forma de continuidad con la práctica fotográfica hasta el presente. Los signos de lo "moderno" se constatan a través de múltiples facetas. La imagen renovada de las ciudades se percibe a través del objetivo como un proceso que muestra todos los pasos seguidos, desde las miradas previas —Clifford, *Panorama de la Puerta del Sol de Madrid en 1957 antes de la reforma*— hasta el resultado —J. Martínez Sánchez, *Antigua Estación del Norte en Barcelona*, c. 1867—, pasando por la fiebre constructiva —Audouard y Cía., *Construcción del Palacio de la Industria*, para la Exposición Universal de Barcelona de 1888—. El protagonismo de la práctica arquitectónica o la ingeniería civil en este proceso de transformación y mejora de los medios de comunicación y del progreso industrial resulta indiscutible: las anónimas imágenes de la construcción del ferrocarril del norte de España o la vista del muelle de Cádiz, las fotografías de la estación del ferrocarril de Málaga o el Puente sobre el Guadalhorce firmadas por Spreafico, el interior del salón de reconocimientos y almacenes de la Aduana de la Estación de Portbou, la impactante imagen del faro de Buda de Martínez Sánchez, la construcción del puente de los franceses de Madrid de Clifford, o el puente de Triana sobre el Guadalquivir de Clercq. No obstante, en medio del afán renovador, los fotógrafos anónimos o conocidos que se patearon el suelo español se toparon con estructuras imponentes

que mostraban la importancia de la tradición y enlazaban la profesionalidad y el trabajo contemporáneo con aquel que nuestros ilustres antepasados habían legado. Clifford queda impresionado por las obras de los ingenieros romanos y así lo demuestra en sus imágenes del Puente de Alcántara, visto desde el lecho del río para resaltar su imponente estructura, o del Acueducto de Segovia, que casi treinta años después seguía siendo motivo preferente del objetivo fotográfico en la atrayente toma de L. Levi. Sobre este interesante aspecto reflexiona Daniel Canogar en un monográfico incluido en el catálogo con el título *Puentes, trenes y gitanos: el paisaje industrial fotográfico en la España del siglo XIX*.

Indudablemente el rigor técnico y documental de estas imágenes no estaba reñido con la pretensión estética ejercida por las miradas de los fotógrafos. El componente artístico como base para la práctica fotográfica ofreció interesantes muestras que prefiguraban y entablaban un hilo conductor con las vanguardias del siglo XX. La transgresión ejercida como medio de expresión artística con trasfondo crítico se presenta a través de la experimentación técnica y conceptual del fotomontaje, el fotocollage, los juegos ópticos, los equívocos y dobles sentidos o el disfraz. El trabajo anónimo o firmado por Cric y Cam, Esplugas, Opisso, García Navarro, es una buena muestra de ello.

Tan interesante como la concepción temática a través del discurso cohesionador, resultan otras iniciativas materializadas en las salas del Museo Municipal, que atienden a la variedad de intereses, tiempo y gustos de los visitantes. Es el caso del montaje audiovisual relativo al medio fotográfico o la disponibilidad de consulta de una selección bibliográfica de los fondos de la institución. Estos ejemplos, integrados sin distorsionar el recorrido de la muestra, contribuyen a la apuesta dinamizadora de éste y cualquier evento expositivo.

■ *José Hernández. Ejercicio de memoria.* Málaga, Salas de Exposiciones del Palacio Episcopal, abril - junio 2003

Rosario Camacho Martínez

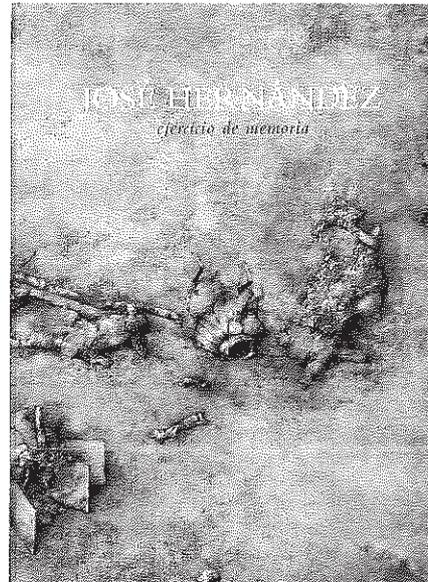
Bien conocida y apreciada es la trayectoria del pintor José Hernández (Tánger 1944), que nos ha mostrado una completa retrospectiva de su obra en Málaga. Ha habido una intención en esta ubicación, basada en las cada vez más firmes relaciones del artista con este entorno ya que, desde hace casi veinticinco años, tiene estudio en el término de Villanueva del Rosario, un pueblo de la provincia de Málaga, donde, en la tranquilidad y el silencio del campo, dedica buena parte del tiempo a su actividad pictórica; cada vez se siente más identificado con este lugar, que le ha correspondido nombrándole hijo adoptivo en el 2000 y, además, recientemente también una prestigiosa institución malagueña como el Ateneo le ha impuesto la medalla Ateneo de Málaga 2003, lo que se une a los muchos e importantes premios recibidos por este artista y académico que, en 1981, fue Premio Nacional de las Artes Plásticas.

La muestra de Málaga, comisariada por Gabriel Villalba, y en la que se exhibió una impresionante selección de sus trabajos, es espléndida, no sólo por el preciso y completo recorrido que se hace a través de la evolución de Hernández a lo largo de más de cuarenta años, desde los dibujos iniciales realizados en Tánger en los primeros años sesenta, pasando por obras que representan todos los campos y técnicas practicadas por el pintor, hasta llegar a sus últimos óleos fechados en el 2002, una revisión exhaustiva que deslumbra por su calidad y emoción.

Esta exposición aporta claves importantes para conocer los inicios de su gestación como pintor que, curiosamente desde su autoformación inicial en tierras africanas, afirmándose en el trabajo, ha llegado a un delicado virtuosismo, a la sutileza de esa peculiar caligrafía suya capaz de expresar su mundo interior; sin embargo ha mantenido una coherencia y una actitud estética que no desdice de esos dibujos tempranos, que fueron valorados por Emilio Sanz de Soto, personaje entrañable tan ligado a Málaga, quien lo respaldó en su primera exposición y fue su valedor en Madrid, donde ha desarrollado, fundamentalmente, su experiencia artística. Pero el tiempo de Tánger fue importante. Tal vez haya pesado la rica atmósfera intelectual que se vivía en aquella ciudad, internacional y cosmopolita, en la que el encuentro multicultural y de diversas religiones, tendía a estimular en los creadores la afirmación de sus valores individuales, de su identidad.

Porque podríamos decir que la trayectoria de Hernández ha sido tremendamente coherente, pues si bien sus primeras obras nos muestran algunos tanteos, entre los que se vislumbra una línea más experimental vinculada al informalismo y a la pintura

matérica, en la misma década de los sesenta empieza a mostrar un universo de personajes deformes, fantasmagóricos, angustiados, extrañas arquitecturas arruinadas, ya perfectamente maduro en el que ha continuado profundizando y ha logrado esa terrorífica belleza de su obsesiva iconografía. Apariciones insólitas, imágenes que demuestran sus conexiones iniciales con las formas clásicas de los maestros del Renacimiento, o la brillante técnica de los pintores barrocos, pero también con el mundo fantástico de El Bosco, Arcimboldo, Goya, Bocklin o, incluso, la viscosa atmósfera del universo literario de Borges, que tan bien supo plasmar en las ilustraciones de sus libros. Un mundo por el cual su lenguaje se ha definido como surrealista, pero indudablemente difícil de encuadrar porque no ha dejado de ahondar en él, moviéndose en un marco más amplio, que asume la tradición surrealista y la figuración fantástica con total libertad de comportamiento.



He aludido a una de las cualidades de esta obra, la calidad, la excelencia en su factura, evidente en la cuidadísima elaboración, que tiene como base una extraordinaria atención al dibujo; pero la técnica no es algo frío, es mucho más que un vehículo de expresión, forma parte de la sensibilidad creadora, inseparable del lenguaje del artista. José Hernández es un espléndido dibujante y no se recata en mostrarnos la importancia que concede al dibujo, no sólo como obra definitiva, en la que siempre ha destacado como un artista consumado, que le ha llevado a ser figura excepcional del grabado calcográfico, destacando su obra gráfica que ha evolucionado a la vez que su pintura, una adicción a la que no puede escapar. Pero también el dibujo como base y fundamento de su pintura al óleo, donde el trazo, firme y delicado a la vez, se nos muestra no sólo en la base de su concepción sino que dibuja con el mismo óleo, una paleta magistral de tonos sepias para sus decrepitas encarnaciones, lo podrido bajo una leve envoltura, de donde emergen los más variados matices, compensado y contrastado por los vivos colores de los ropajes y entornos, de los que extrae las más insólitas calidades.

He aludido a una de las cualidades de esta obra, la calidad, la excelencia en su factura, evidente en la cuidadísima elaboración, que tiene como base una extraordinaria atención al dibujo; pero la técnica no es algo frío, es mucho más que un vehículo de expresión, forma parte de la sensibilidad creadora, inseparable del lenguaje del artista. José Hernández es un espléndido dibujante y no se recata en mostrarnos la importancia que concede al dibujo, no sólo como obra definitiva, en la que siempre ha destacado como un artista consumado, que le ha llevado a ser figura excepcional del grabado calcográfico, destacando su obra gráfica que ha evolucionado a la vez que su pintura, una adicción a la que no puede escapar. Pero también el dibujo como base y fundamento de su pintura al óleo, donde el trazo, firme y delicado a la vez, se nos muestra no sólo en la base de su concepción sino que dibuja con el mismo óleo, una paleta magistral de tonos sepias para sus decrepitas encarnaciones, lo podrido bajo una leve envoltura, de donde emergen los más variados matices, compensado y contrastado por los vivos colores de los ropajes y entornos, de los que extrae las más insólitas calidades.

Pero no sólo destaca la calidad, sino también la emoción que entraña su discurso. Hernández es maestro de grandes composiciones que introducen un contenido capturable racionalmente, con representación detallista de contenidos alegórico-simbólicos, no obstante las sensaciones que produce son más importantes que lo narrado. La arquitectura es argumento fundamental en la obra de Hernández, Y si nos sorprenden

sus cuadros-espectáculo, de magníficas escenografías oníricas donde el espacio se articula con composiciones arquitectónicas plenas de sentido corpóreo, o las sugerentes propuestas de sus collages y dibujos de los años ochenta donde se valora la geometría y perspectiva, la proporción y medida de los tratados de arquitectura antigua, también nos ofrece ecos de melancolía que destilan un velado romanticismo, porque, como ha destacado Víctor Nieto, su forma de entender la representación arquitectónica es un referente del tiempo que todo lo devora. Así, a través de ese punto de fragilidad, la introduce en su propio mundo de transformación y degradación, mostrando al espectador un proceso de creación en el que para construir es necesario destruir. El edificio como un organismo herido evocador de una metamorfosis letal, donde desaparece el poder estético de la ruina.



También sorpresa y conmoción es lo que se siente ante sus fantasmales figuras de facciones humanas en permanente metamorfosis, seres vivos tratados como ruina, o ante la singular vehemencia de su extraño bestiario, de híbridos, esqueletos o cráneos, por escorzados más dramáticos, como si revisitando el siglo XVII de Pereda o Valdés Leal, un contemporáneo maestro de las Vanitas, expresión de la caducidad del ser humano, nos propusiera un nuevo Sueño de la Muerte.

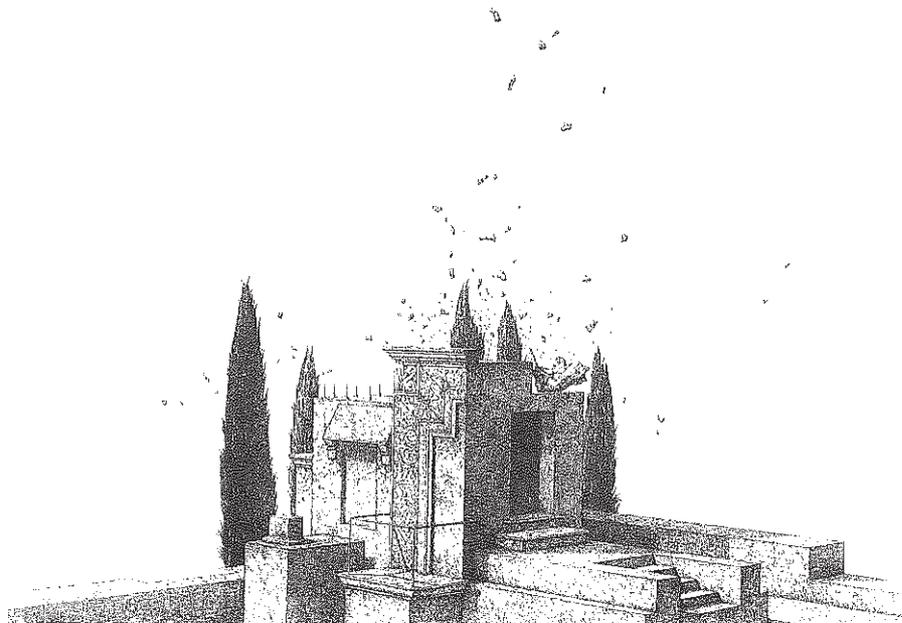
En alguna ocasión Hernández ha indicado que sus imágenes no son repulsivas, pero sí pueden ser un revulsivo; evidentemente su iconografía no deja lugar a la indiferencia, pero sí la primera impresión puede provocar rechazo o malestar, inmediatamente el espectador se siente captado por su extraña belleza. El artista tituló "Reflexión sobre el gran malestar" a uno de sus grandes trípticos de 1973. El espectador está al otro lado pero su observar le hace identificarse con este universo y gozar.

José Hernández ha afirmado también, en momentos muy solemnes, que su pintura es silencio. Pero los múltiples recodos por los que transita ese silencio-imagen nos permiten contemplarlo, "oírlo", con estupefacción. Por parte del artista hay un callar, una poderosa fuerza que le obliga a despreciar lo superfluo, a olvidarse de todo lo que le rodea para adentrarse en su propia memoria interior. Por nuestra parte ese silencio es un imperativo implacable que nos atrae y nos invita a entrar en su mundo para comprender que, negándose, se afirma en su propia identidad.

La experiencia del silencio total, dice Argullol, es una experiencia del horror. Como en el caso del grito absoluto son manifestaciones máximas de una presencia y una ausencia insoportables y en el terreno de la plástica el silencio puede ser tan terrible como el grito.

Un grito no escuchado, silente, llega hasta nosotros y nos envuelve en todo el recorrido de esta exposición.

Óleos sobre lienzo o tabla,, dibujos a lápiz, a tinta o al carbón, acuarelas, técnicas mixtas sobre papel o madera, collages, aguafuertes, litografías, carteles, ilustraciones, libros de artista, todo en una impresionante exposición de la que el espectador no escapa inmune. Finalmente, cuando se cree posible el reposo y la reflexión, José Hernández, a través de imágenes animadas, nos invita a transitar por escabrosos pasillos, un espacio misterioso, sin fin, que se renueva tras una y otra puerta, metáforas, tal vez, de un acceso al conocimiento de nuestras propias obsesiones. Como una presencia de lo incierto, el desmesurado insecto, ¿monstruo maligno o amable guía?, cauteloso y vigilante, avanza y nos encamina por esa atmósfera inquietante que nos provoca sensación de malestar, desolación, ansiedad, temor ante lo desconocido a la vez que la necesidad de conocer lo que hay tras la siguiente puerta cerrada. Pero el itinerario parece no tener fin, y siempre permanece la interrogante ante la penúltima puerta.



- Málaga Republicana. Historia e Imágenes (1931-1936)
Málaga, Salas de Exposiciones del Centro Cultural Provincial de la
Diputación Provincial, abril - mayo 2003

Javier González Torres

Se vanagloriaba Promoteo —en boca del dramaturgo Esquilo— de haber enseñado a los hombres griegos todas las ciencias, entre las que se encontraba la escritura, a la que definía como la memoria de la Historia. Quizás no reparó en que la libertad humana olvida a veces que cuando las crónicas se subvierten bajo principios proselitistas de marcada intencionalidad política, la importancia de los acontecimientos históricos suelen rebajarse a anecdóticas interpretaciones o a explicarse como trabas que impiden un determinado desarrollo, propiciando una premeditada anulación y olvido. Bien es cierto que, en la progresión histórica de una nación, los hechos marcan de por sí una determinante importancia sobre todo cuando propician cambios radicales en la vertebración social y política. Aunque, para algunos, se convierten en la causa para justificar ulteriores comportamientos amparados en la fuerza, convertida en ley suprema. Si el héroe griego viviese en los tiempos actuales y comprobase cómo gran parte de la sociedad coexiste de espaldas a su propia identidad social y colectiva, aplaudiendo a sus referentes mediáticos de papel couché y asimilando su popularidad chocarrera, su jactancia sería humildad y sus palabras se tomarían en mudas lágrimas de cristal opaco. Y es que las modas y la interpretación equivocada del clásico *carpe diem* propician la devaluación total de la Cultura y de todo lo que le rodea.

En estas circunstancias, el desarrollo de la investigación y de los métodos de estudio se convierten en los principales antídotos contra la ignorancia, revolviéndose contra todo cuanto suponga enarbolar lo vulgar. El conocimiento de nuestro pasado, mirar atrás para conocer los errores de antaño y saber conjugar las raíces históricas con el fluctuante presente transmediático y el inminente futuro es tarea de los profesionales universitarios, co-responsables de la formación de los jóvenes. Por ello siempre es plausible cualquier iniciativa que, como la que vamos a comentar, contenga estos valores orientados hacia el esclarecimiento de un período de la historia contemporánea marcado por un fuerte contraste entre lo que pudo haber sido y lo que nunca llegó ser. Efectivamente, el Grupo de Investigación "Historia, Imagen y Memoria de Andalucía", dirigido por el Prof. Dr. Fernando Arcas Cubero en colaboración con otros compañeros del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Málaga, nos propusieron hace algunos meses, gracias al patrocinio del Área de Cultura de la Diputación Provincial, un encuentro de nuestra memoria colectiva con los tiempos de la II República y su implantación en la provincia de Málaga.

Aprovechando la enorme fuerza de la imagen como documento gráfico y su potencial explicativo como método cercano y claro para comprender lo narrado, se dispuso una exposición *ad hoc* en las Salas del Centro Cultural Provincial en la que la fotografía, el cartel y la publicística se convirtieron, junto con los grafismos, en los hilos conductores de la Historia de esta etapa. Una original disposición de paneles infográficos, modulados por los tonos de la bandera republicana, servían de soporte a diferentes núcleos argumentales que, circundando las salas a modo de capítulos independientes, conformaban el discurso expositivo en un concepto museológico más propio de un pequeño museo temático que de una exposición entendida en sentido canónico. Así, en la primera de las salas destacaban los epígrafes destinados al anticlericalismo dominante, el papel relevante de la mujer en la nueva sociedad, el surgimiento del movimiento obrero y los sindicatos, el inicio del turismo de masas, la imagen urbanística de la ciudad, la apertura de las salas de cine a títulos internacionales junto con la llegada del sonoro y el mantenimiento de las fiestas populares. En la segunda, dispuesta en el piso superior y previo paso por una especie de *performance* que reproducía un despacho oficial de la época, tomaban importancia las biografías de personajes relevantes, la reproducción de chistes gráficos, un recorrido por la multitud de cabeceras de prensa, la propaganda subliminar de la cartelería y, lógicamente, el desarrollo político del nuevo Estado y su marco jurídico.

En el sentido global de la muestra late el interés de la moderna historiografía por desligar las contaminaciones negativas que durante el totalitarismo franquista se le asignasen a la República, al hacerla culpable de los males que acechaban a la patria y que desencadenaron en la incruenta Guerra Civil, así como de la asignación de un papel estelar en los iconoclastas episodios ocurridos previamente contra el Patrimonio artístico y devocional de la Iglesia Católica. Por el contrario, la implantación democrática del nuevo estado supuso, al menos en el plano teórico, el replanteamiento integral de la cultura y la educación, erigidos en pilares fundamentales para la construcción de la sociedad republicana junto a la apertura de las fronteras, el acceso de las clases bajas a la propiedad de la tierra, el auge de los síndicos y de los movimientos obreros, la incorporación de la mujer a todos los niveles de la vida social, el impulso turístico y el desarrollo cultural. Su proclamación el 12 de abril de 1931 en Málaga, acontece mientras la Banda Municipal interpreta *La Marsellesa* por las calles al tiempo que la escultura del Marqués de Larios, símbolo de la oligarquía empresarial, es reemplazada por la del Trabajador que, pico en mano y sobre el hombro, otea el horizonte desde el alto plinto monumental en un acto de rebeldía contra la opresión a los trabajadores. No obstante, muchas de esas reformas quedaron únicamente sobre el papel. La convulsión política del momento, la defensa "rabiosa" de la Iglesia y de los partidarios de la monarquía, así como la actitud revanchista de algunos mandos del ejército, propician, dos años después, la elección de las derechas, que supondrá un parón importante del proceso. El enrarecimiento paulatino del ambiente y la victoria postrera del Frente Popular, desembocan en el ya conocido enfrentamiento entre antagonicos bandos, cercenando así el intento más

serio de reorientar el perdido rumbo gubernamental de la España de las primeras décadas del siglo XX.

La ilustración gráfica de las etapas históricas regeneradoras conducen al espectador a conocer de forma rápida y concreta la sucesión de los acontecimientos descritos, a partir de su carácter documental y anecdótico. En este sentido, resaltan sobremanera las espeluznantes tomas de los edificios religiosos quemados, que contrastan con el alborozo ante la instauración del nuevo sistema político, el hecho histórico del voto femenino, las manifestaciones festivas de los obreros, el bullicio de los turistas en las playas del Limonar y los Baños del Carmen o “las misiones pedagógicas” por la dificultosa orografía del campo malagueño en pro de alfabetizar a la población con mayor porcentaje de incultura del país. Frente a ello, la fina ironía de los chistes gráficos que, editados por la múltiples cabeceras de diarios, recogen episodios de la vida local con un marcado componente social y político; la propaganda proselitista de pasquines y folletos; y, sobre todo, la rotundidad de los carteles políticos, paradigmáticos ejemplos del medio artístico más instantáneo para la transmisión de ideas, que en estos casos demuestran de un modo palpable el uso proselitista de sus medios creativos en pro de la explicitación ocasional de un idea o una intención de marcada raigambre política.

Sin duda alguna, exposiciones de este tipo donde la imagen fotográfica y publicística cobran una especial relevancia en el discurso global, permiten una mayor accesibilidad de público, pues la facilidad de expresión que posibilita la rápida visión contemplativa de los hechos —que no obstante se recogen en breves textos— permiten la captación inmediata del mensaje que se pretende dar, dentro de una ambientación distendida y amena. Del mismo modo, la muestra se completa con un catálogo explicativo en donde se desarrollan, de una manera más extensa, cada uno de los aspectos temáticos más significativos y en donde, igualmente, se reproducen las ilustraciones más paradigmáticas acompañadas de su correspondiente referencia editorial. Sin duda, el esfuerzo investigador y científico plasmado tanto en la exposición como en la edición mecanográfica, continuará dando sus frutos en sucesivas ocasiones brindándonos la oportunidad de seguir encontrándonos, de una forma contundente y directa, con nuestra Historia más cercana y con las huellas de su memoria, que en esta ocasión nos han conducido hasta las ilusiones de aquellos que soñaron en rojo, gualda y morado. A modo de recapitulación de lo dicho, los contenidos de la muestra se articularon en función de la siguiente vertebración temática:

- Anticlericalismo. Más de cuarenta edificios quemados.
- La mujer. 1 de octubre de 1931: derecho al voto. Incorporación a todos los niveles de la enseñanza, en los festejos, etc. Posible proselitismo hacia la mujer.
- Movimiento obrero. Escaso. Manifestaciones del 1 de mayo, huelgas (carroza republicana). Peso específico de la UGT.

- El turismo. Modernidad del turismo: inicio del turismo de masas. (bañistas, Casa Pedro, bodegas, visitas de famosos). Sindicatos de iniciativa turística. Clima de los felices 20. hotelitos del Limonar.
- La ciudad. Sin textos, solo fotos.
- El cine. Evolución en la exhibición de las películas, el sonoro. En 1931 había 13 salas más cinco cines de verano. Cartelas: *Marruecos*, *La viuda alegre* o *Tarzán en Nueva York frente a El Relicario* o *La Verbena de la Paloma*.
- La cultura. Reformas importantes. Aceptación de las vanguardias. Centros: Vicente Espinel, Sociedad de Amigos del País. Revista *Litoral*, Prados, Altoaguirre, Moreno Villa. Vitalidad de las fiestas populares, salvo la Semana Santa. Aumento de las construcciones escolares, "las misiones pedagógicas". Declaración de monumentos.

Vitrinas con periódicos, publicidad, propaganda subliminar, folletos, "Vida Gráfica".

Localización, selección de imágenes; cartelería (archivos históricos provinciales), humor gráfico y publicidad.

Catálogo coordinado por Arcas y por el Prof. Dr. Antonio García Sánchez.
Quimeras en rojo, gualda y morado.

- Sala Denis Belgrano: Paneles, mesa, bandera, vitrinas con periódicos, propaganda.
- Biografías. Personajes. Blas Infante, Juan Mingulla Gargallo, Rosario Pino, María Zambrano, Victoria Kent, Salvador González Anaya, José Estrada Estrada, Pedro Gómez Chaix (republicano), Emilio Prados, Manuel Altoaguirre, Enrique Mapelli Raggio, Andrés Coll Pérez, Antonio Fernández Baños (PSOE), Gerald Brenan, Manuel González.
 - Humor Gráfico. Viñetas, caricaturas, temas políticos, sociales y vida cotidiana.
 - La prensa. Aparición de numerosas cabeceras de diferente signo político. En los principios de la República existían veintiséis publicaciones de diversa tipología.
 - Publicidad. Cartelería publicística política.
 - La política. Triunfo de los republicanos/socialistas el 12 de abril de 1931, proclamación de la República. 1933: Ganan las Derechas, revisión de las medidas tomadas. 1936: Frente Popular, unión de las izquierdas (febrero). Posteriormente, violencia callejera.

República, nuevo marco jurídico-político. Pluralismo en la prensa, libertad de expresión.

Analfabetismo. Educación y Cultura, aspectos fundamentales para la República. Supresión de la enseñanza religiosa.
Declaración de Monumentos Histórico-Artísticos, Ricardo de Orueta.
S. S.: hermandades republicanas laicas.

■ Crítica de exposición: "Extraversiones"

Lourdes Royo

Entre los días 7 de marzo y 27 de abril de 2003, la Sala Alameda albergó la exposición *Extraversiones* donde participaron artistas, en su mayoría mujeres, con el objetivo común de entablar un diálogo sobre cuestiones relacionadas con las obras artísticas, su función, el planteamiento de unos principios rectores en el mundo del arte o el papel que desempeña el público en el arte actual. Podríamos decir que nos encontramos ante un cambio generacional, pero realmente no sucede así, más bien podemos distinguir una actitud que pretende romper con el lenguaje artístico presente, protagonizado en este caso por artistas Españolas.

Una exposición que se planteaba desde otras perspectivas, rechazando el habitual "recorrido museístico" que el espectador acostumbra a repetir en tantas exposiciones, esta vez se proponía la recreación de un espacio, mejor dicho, de múltiples espacios donde "habitar", pasear, desaparecer o transformarse. Espacios habitables que los diferentes artistas habían creado o recreado con la finalidad de establecer un diálogo con el espectador, que adquiriría entonces un compromiso de carácter activo y participativo, donde la interiorización de los planteamientos expuestos recurrían la mayoría de las veces, a cuestiones que siempre han estado ahí en un espacio común entre lo público y lo privado, entre lo social y lo subjetivo.

En esta exposición, artistas como Belén Cueto, Carmela García, Isabel Gamelo, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, Encarni Lozano, Mau Monleón o María Zárraga se servían de estrategias lingüísticas como instrumentos cruciales y herramientas catalizadoras de ideas, estableciendo una comunicación propuesta como resultado de la incapacidad de las artes plásticas para abordar los problemas de una sociedad de masas donde cada día jugamos un papel diferente y donde el ocio, el trabajo, la prioridad de valores y tareas, la marginación, la contestación a símbolos de autoridad, la importancia de defender culturas autóctonas o el estado del arte actual son a grandes rasgos los problemas cuestionados en estos lugares de encuentro.

Un proyecto el de *Extraversiones* que vendría a sumarse a otras iniciativas que han tenido lugar en nuestro país recientemente y en particular, con algunas propuestas plasmadas en Málaga, como *AULA. 'Jauja en las jaulas'* (en el Instituto de estudios Secundarios Liceo de la Fuente de Coín, en 1995) y *Fuegos de San Telmo* (Ateneo de Málaga, 2000). Ambas exposiciones mostraron formas diferentes de establecer lugares de arte, fomentando el diálogo y reavivando la memoria y el debate en la sociedad.

Un diálogo que en el caso de Encarni Lozano (Málaga, 1962), adquiere una comprensión del arte inseparable del compromiso social. Una artista cuyos comienzos a mediados de los ochenta eran menos críticos, pero que poco a poco se fueron decantando por un posicionamiento político más radical. Considerada como una de las artistas más significativas dentro del panorama artístico actual, Encarni Lozano Francés representa con sus obras una nueva corriente postconceptual española, desde que a mediados de los noventa comenzara a trabajar en instalaciones y obras surgidas a partir de noticias de los medios de comunicación, explorando a modo de cronista en su mundo artístico, ese posicionamiento político que permanece soterrado no sólo en el mundo del arte, sino también en muchas manifestaciones socioculturales.

Con sus obras *Soy de España, soy de Izquierdas* y *El gusanito*, Encarni Lozano muestra el sentido paródico de algunos símbolos nacionales jugando con los recursos lingüísticos y la apropiación de valores en un intento provocativo a la vez que contestatario de establecer una lectura formalista acerca del uso en la representación artística de símbolos del patrimonio común.

En la misma dinámica comprometida se presentaba la videoinstalación *Elsewhere. En otro lugar*, de Mau Monleón (Valencia, 1962) representaba la interiorización de la incertidumbre que con un lenguaje casi publicitario puede despertar en nosotros el poder de la instrumentalización del entretenimiento, la violencia, el juego... En una sala iluminada donde se reproduce esquemáticamente el hogar del ser humano, (representado básicamente por la casa y la naturaleza), el espectador atiende a la proyección de un vídeo que en realidad es una fotografía tomada de un parque de San Sebastián y digitalizada posteriormente excluyendo a sus personajes. Mientras tanto, escuchamos la voz en inglés de unos subtítulos que aparecen en español: siempre estás en otro lugar cuando hablas otro idioma. Un monólogo aparente que se transformaba en conversación al mismo tiempo que cuestionaba y exploraba comportamientos y situaciones vinculadas directamente con nuestra sociedad. El segundo trabajo de Mau Monleón que se recogía en la exposición *Extraversiones* aparecía bajo el título de *Las elegidas*: compuesto por siete monitores que reproducían los testimonios personales de siete mujeres afrobrasileñas de Salvador de Bahía. En sus discursos podíamos atender a la realidad de siete mujeres que luchan por defenderse a sí mismas y a su comunidad de la trama racista y sexista con la que conviven día a día.

La lucha entre lo público y lo privado es una de las constantes que encontramos a lo largo de toda la exposición y que adquiría un mayor protagonismo con el trabajo de Belén Cueto (Madrid, 1970). Con la videoinstalación *Diario* nos adentramos en una confrontación entre ambos espacios. Un trabajo de observación personal realizado durante los seis últimos meses de 1999 que en un monitor de televisión iba sucediéndose imagen por imagen mientras se enfrentaba a la experiencia de la subjetividad con la agitación política de colectivos que fueron recogidos por los

periódicos durante aquel período en el que "desde el altavoz oficial se insistía en que España va bien".

La utilización de nuevos espacios expresivos es en el trabajo *Espacio abierto* una de las principales aportaciones de Belén Cueto, una obra compuesta por un número de teléfono abierto 24 horas al que todo el mundo tenía acceso y todos podíamos llamar para dejar grabadas nuestras opiniones en un contestador siempre disponible a escucharnos. Ideas, mensajes, llamadas desconocidas componen una obra que recurre a la realidad en que vivimos para entablar un lazo de unión entre arte y realidad. De esta manera, Belén Cueto expone en estos y otros trabajos la estrategia de manipulación de signos y lenguajes de una comunicación con el espectador que deja de ser pasiva para despertar en nosotros una sonrisa interesada por conocer los resortes de una creatividad que poco a poco van insertándose en la vida cotidiana y que a su vez van generando reflexión y debate.

Otra de las artistas que formaron parte de la exposición fue Carmela García (Lanzarote, 1964), una artista capaz de expresar en sus imágenes, mayoritariamente de mujeres, las aparentes relaciones interpersonales que dichos personajes juegan en el espacio, tal y como ocurría en su trabajo *Cruising*, un vídeo en el que por exclusión de la figura masculina, se llamaba la atención indirectamente sobre la marginación capaz de actuar en grados distintos dependiendo del sexo y el género juzgado. Relaciones entre mujeres, unas con otras, consigo mismas o con el mundo en que viven, son básicamente las situaciones que llega a establecer sobre escenarios ficticios contruidos o imaginariamente elegidos para la mirada del voyeur, tal y como ocurre en la serie *Chicas*, deseos y ficción.

El libro de las palabras que se pierden es una obra de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto (Madrid, 1971) y (Mérida, 1973) que pudimos ver en *Extraversiones*. Ambos artistas habían creado una librería insertable y diseminable en otras tantas bibliotecas, pero con la excepción de que esta, sólo contenía un único título: un libro que nace como resultado de la recogida en las calles durante tres meses de voces y carteles ante los que parecemos estar inmunizados de tantas veces como pasamos por su lado o simplemente, y como ambos autores señalan, forman parte de un archivo histórico rechazado e inaudible que constituyen las voces de los pobladores del tercer mundo (ya sea por raza, sexo o simple desmantelamiento de la solidaridad social). Constituyen todas estas llamadas, recogidas bajo un título muy sugerente, la dignificación de una acción cuyo valor casi como de poemas se tratan reivindican la necesidad de establecer un diálogo con el público y la realidad en que vivimos. La importancia del compromiso personal se abordaba en otro de los trabajos de ambos artistas que formaban parte de la exposición: *Los muñecos de cuando éramos pequeños se servía de la metáfora We are the world, we are the children* para establecer con el espectador una identificación de roles y juguetes (un coche teledirigido y una muñeca de trapo) que colgaban del techo atados por cadenas.

Para la siguiente artista que formaba parte de esta exposición María Zárraga, (Valencia, 1963) el atractivo de la arquitectura, el suspense narrativo y la escenificación dramática constituyen básicamente los elementos de mayor importancia de su obra desde 1995. Un camino de exploración emprendido desde los espacios psíquicos al estudio de los espacios sociales, donde adquiere su trabajo un mayor compromiso con el papel adoptado por la mujer. En este contexto se situaba el trabajo presentado en *Extraversiones*, donde la serie *Workshop* mostraba los espacios de las trastiendas que escapan de nuestros ojos a la hora de comprar o elegir nuestros productos. Otro de los trabajos presentados por María Zárraga era la obra *Otras economías*: un lugar creado en la Sala Alameda a partir de la idea de oficina, despacho, "lugares inhóspitos" donde se llevan a cabo actividades económicas, transacciones, producciones y comercio de mercancías. Una caja contenedora que a su vez acoge otras historias: imágenes proyectadas en dos vídeos que discurren "de forma paralela". Como resultado, señala la propia artista, se crea un lugar común a varios lugares, donde se reúne la gente con actitudes parecidas, las de intercambio, la venta, la manufactura, la manipulación de objetos... Lugares, ambos públicos, donde se transforman nuestras actitudes, la rivalidad, la competencia... o bien el diálogo y la colaboración, en definitiva, la representación de las relaciones humanas.

El último de los trabajos que constituyen *Extraversiones* lo constituía la obra de Isabel Garnelo (Ponferrada, 1957), quien desde hace tiempo lleva interesándose por la reflexión acerca de la multitud de significados del arte-hecho artístico frente al mensaje unilateral de los medios de comunicación. Dentro de una línea de trabajo que comprende la creación, la enseñanza y el comisariado, Isabel Garnelo ha mostrado desde sus últimas obras una inclinación preferente al cuestionamiento del contexto del hecho artístico, como así lo demostraba en uno de sus trabajos expuestos en *Extraversiones*: *Vello público* (cuyo antetítulo fue "*Bello público*"). Garnelo reflexiona a partir de este trabajo sobre la cuestión del título artístico, cuya descripción comprende el contenido semántico de la composición, pero al mismo tiempo, constituye una imagen mediada por la tradición artística moderna, así como una apropiación reflexiva acerca del voyerismo contemplativo y machista patente en la historia del arte ofrecido por el *E'tant donec* (Estando dados) de Marcel Duchamp. La estrategia de Isabel Garnelo consistía en facilitar al espectador la posibilidad de crear nuevos textos que titularan la obra en un intento de salvar la inadecuación de tales sistemas de representación, planteando al mismo tiempo otros temas que discurrían de forma paralela como la prostitución, el maltrato, la violación o el asesinato de mujeres.

Así finalizaba una exposición que pretendía mostrar las propuestas de una serie de artistas reunidas en un mismo marco común: "*Extraversiones*", el espacio expositivo y a la vez tan mundano donde expresar el cambio en las prácticas artísticas fruto del enfrentamiento de una serie de actitudes que sacuden día a día al espectador contemporáneo.