



*Boletín de Arte, nº 26-27 - 2005-2006*  
*Departamento de Historia del Arte*  
*Universidad de Málaga*

*Crónicas de Congresos  
y Críticas de Exposiciones*

---



## ■ XV Congreso del Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.): Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, 20-23 octubre de 2004

Javier González Torres\*

La estancia en el archipiélago balear constituye de por sí, para el visitante foráneo, una satisfacción versátil de difícil y sugestiva explicación. El establecimiento de un amplio abanico de posibilidades que abarca todo el espectro cultural, incluido el ocio, requiere de una vivencia ilimitada en un tiempo concreto sobre el que acecha, inexorablemente, la fecha de retorno. Y si a ello le unimos la convocatoria del XV Congreso del Comité Español de Historia del Arte, la cita cobra aún más interés, sobre todo para aquellos que tenemos, como *modus vivendi*, la investigación científica y la docencia de tan notable disciplina.

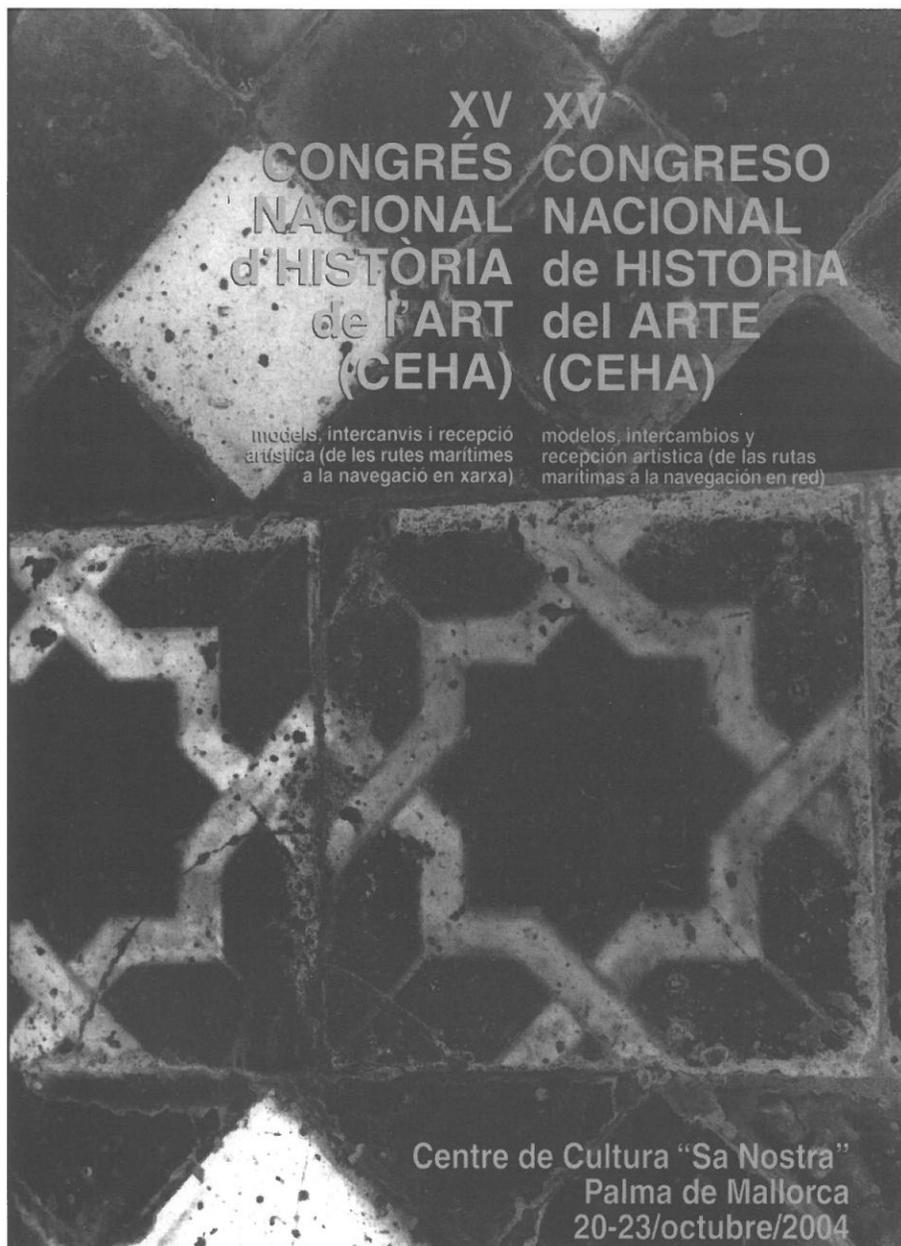
Bajo el sugestivo motivo de *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, este Congreso bianual, organizado en su XV edición por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de las Islas Baleares, bajo la presidencia ejecutiva de la Dra. Catalina Cantarellas Camps, se planteaba como el necesario punto de partida para elaborar un extenso mapa de relaciones intra-extra artísticas donde el elemento de conducción fueran las ideas que en torno al Arte y sus múltiples vías expresivas se han dado a lo largo de la Historia, junto a la recepción de las mismas, independientemente del canal receptor. Ambos elementos constituirían la base de un discurso bajo el que se agrupasen, en clave evolutiva, las distintas disciplinas que han hecho de los productos artísticos una derivación lógica de una serie de planteamientos nacidos bajo el obligado modelo teórico. Al compás de esta propuesta, el Congreso se desarrollaría durante los días 20 al 23 de Octubre de 2004, en la sede del Centro Cultural "Sa Nostra", ubicado en pleno "pulmón" histórico de la capital balear, Palma de Mallorca.

En las distintas circulares previas a la celebración, se ofrecía al investigador la posibilidad de aportar sus investigaciones-comunicaciones enmarcadas en cuatro Mesas, entendidas a modo de capítulos históricos, ya que las mismas debían articularse en derredor de la problemática planteada y especificada por épocas o estadios temporales.

Así, la Mesa I, presidida por el Dr. Isidro Bango Torviso (Universidad Autónoma de Madrid), se dedicaba a estudiar, *De la recepción a la reformulación, la trayectoria del modelo en las épocas antigua y medieval*, el elemento clave para entender el viaje del arte y la formulación del mismo desde la Antigüedad a la Edad Media, sin olvidar la creación de modelos, la circulación de obras y artistas y la problemática

---

\* Fundación D.E.S.M. Victoria. Investigador vinculado a la UMA.



1. Cartel anunciador del XV CEHA

en torno a la asimilación territorial de postulados universales. La Mesa II articulaba su discurso con el epígrafe *Fuentes gráficas y literarias: incidentes en el desarrollo artístico de la Edad Moderna*, concretizándose así, bajo la supervisión del Dr. Cristóbal Belda Navarro (Universidad de Murcia), cuantos planteamientos se vertiesen en esta etapa con especial incidencia en el papel de encrucijada geográfica que juega el territorio español, en tanto difusor de modelos artísticos derivados de la tratadística y sus postreras interpretaciones simbólicas, propias de una cultura icónica que trata de reconciliar pasado y presente cual conjugación idónea a partir de la cual expresar el credo institucional planteado desde las altas instancias de poder. *Canales y difusión artística en la contemporaneidad* era el título de la Mesa III, dirigida por el Dr. Francesc Fontbona (Unidad Gráfica de la Biblioteca de Cataluña), en donde tenían cabida las vías de intercambio, reformulación y difusión que, junto con la aparición de los nuevos agentes y tecnologías, constituyen el germen de un período histórico que nace con la Ilustración y persiste hasta nuestros días, y en donde las experiencias artísticas constituyen un claro ejemplo especulativo a través del cual se expresa la nueva sensibilidad que asume el legado histórico para plantear nuevos productos, con un claro objetivo continuador o, por el contrario, trasgresor. La Mesa IV, tutelada por el Dr. Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense), planteaba las visiones que desde el ámbito del *Patrimonio cultural y turismo* se han ido ejecutando, toda vez que estos conceptos se han incardinado en las mentalidades de los dos últimos siglos, con especial significación en los mecanismos legales que los han regulado y en las transformaciones patrimoniales efectuadas para adaptar los conjuntos culturales a la esfera de la musealización, la puesta en valor y la explotación turística. Además, como costumbre inveterada, se ofrecía a los participantes otra V Mesa, presidida por la Dra. Concepción García Gainza (Universidad de Navarra) dedicada a la explicitación de los distintos proyectos de investigación y tesis doctorales efectuadas o en vías de realización, en los distintos centros universitarios.

La alta participación de congresistas y el elevado nivel de la mayoría de las comunicaciones expuestas, alguna de las cuales no se pudieron presentar debido a la premura del tiempo, contribuyeron a valorar las distintas jornadas, en opinión de los participantes, con la calificación de sobresaliente, con especial incidencia en la planificación, organización y desarrollo efectuada por los distintos miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Balear y de cuantos, alumnos y voluntarios, participaron en la misma. Significativa fue también la aportación historiográfica realizada por la Universidad de Málaga, tanto por los profesores-doctores que acudieron como por otros licenciados y doctores formados bajo sus filas académicas que, junto a los alumnos inscritos, conformaron una numerosa representación, fiel reflejo de la intensa, notable y pionera, en muchos casos, actividad investigadora que desde hace varias décadas viene efectuándose en este centro sobre el siempre inacabado terreno del arte, en sus múltiples lenguajes y desde sus múltiples posibilidades.

Junto al desarrollo de las jornadas de trabajo, la organización ofertó igualmente un amplio programa de actividades complementarias entre las que sobresalieron un concierto coral en el Convento de los agustinos, una interesante visita al conjunto gótico catedralicio y una intensa jornada de convivencia entre los congresistas a partir de una excursión a diversas localidades cercanas a la capital, entre las que sobresalió el conjunto arqueológico de Pollentia; sin olvidar esa extensa oferta cultural y ociosa a la

que aludíamos al principio, compatible a todas luces con el desarrollo de las diferentes sesiones académicas, y que convierten al archipiélago balear y, especialmente, su capital, en referente nacional e internacional inigualable en el terreno del tiempo libre.

Casi dos años después de la celebración de este XV Congreso CEHA y con la vista puesta en la convocatoria del siguiente, en el otoño de 2006, en la sede universitaria del otro archipiélago que complementa el territorio español, el canario, sólo quedan por editar los distintos volúmenes de las Actas. En su elaboración trabaja con denuedo el Departamento Balear, por lo que esperemos que su pronta publicación aporte la suficiente luz para aquellos que se acerquen con diversos intereses a su contenido y, para los que tuvimos la oportunidad de acudir, su lectura nos vuelva a retrotraer a unas jornadas marcadas por la intensidad que destila la moderna historiografía.



■ **II Congresso AISU “ PATRIMONI E TRASFORMAZIONI URBANE”, Aula magna rettorato y facultá di economia de la Università Roma Tre. Roma, 24-26 de junio de 2004**

*Belén Calderón Roca\**

En junio de 2004, se dió cita en la ciudad de Roma el II CONGRESSO AISU *Patrimoni e trasformazioni urbane*, organizado por la Associazione Italiana di Storia Urbana y patrocinado por la Università Roma Tre, la Università Tor Vergata, el Comune de Roma, el Archivio Storico Capitolino y la École Française de Rome. Precisamente, la cuestión “*Patrimonio y transformaciones urbanas*” fue el título que presidió este Congreso Internacional sobre los complejos y múltiples aspectos que atañen a la ciudad en su vertiente histórica y contemporánea, además de considerar el doble sentido de su utilidad y disfrute.

Dos años después, y cumpliendo con lo prometido en la clausura del anterior congreso de Lecce, estas jornadas nos brindaron una perfecta ocasión para el intercambio científico y cultural. La acertada estructura de las diversas temáticas incluidas en el programa favoreció la emisión de las pertinentes conclusiones, con el fin de garantizar las relaciones de carácter multidisciplinar de la Asociación y plantear convenientemente el complejo asunto de los espacios urbanos.

Fueron tres días de encuentro y de reflexión repartidos entre el Aula Magna del Rectorado y la Facultad de Economía de la Università Roma Tre, en los cuales, las sesiones se organizaron fundamentalmente en tres grandes grupos:

En primer lugar, encontramos las sesiones de tipo A, articuladas en torno a algunos temas preestablecidos y cuyos protagonistas fueron personalidades de gran prestigio. Destacan el trabajo de Mario Bevilacqua, con *Catastros y representación de la ciudad en el Setecientos italiano*, o el de Concepcion Camarero, que nos ofreció una visión interesantísima de *La Planimetría de Madrid en el catastro del siglo XVIII*. Mayor amplitud de ópticas e interpretaciones de la ciudad nos ofreció la ponencia de Simonetta Ciranna, la cual descifró los factores que intervinieron en las negociaciones efectuadas dentro de espacios de trabajo y comercio dedicados a los estudios de la Antigüedad en la primera mitad del Ochocientos en Roma. Del mismo modo, destaca el trabajo de Daniela Felisini, *La gestión patrimonial de algunas grandes familias en la Roma del Ochocientos* y la aportación de Manuel Vaquero Piñeiro: *Renta y transformación edilicia en Roma en el siglo XVI*.

---

\* Investigadora vinculada a la UMA.

Continuando en esta línea de reflexión, dentro del grupo "Espacios y protagonistas" debemos mencionar la contribución de Annarosa Cerutti Fusco respecto de la profundización del conocimiento del Teatro Marcello en edad moderna: *Propiedades, familias nobles, arquitectos y forma urbana*, o el trabajo de Maria Grazia D'Amelio sobre las expropiaciones para la construcción de la columnata de San Pedro. Por último, dentro de este bloque de sesiones adquirió una especial significación el módulo dedicado a la conservación y transformación de la ciudad. Entre los temas que tuvieron cabida subrayaremos la refuncionalización urbana y la conservación monumental, unidas a la salvaguardia de los bienes ambientales.

En las sesiones de tipo B las exposiciones fueron seleccionadas a propuesta libre de los participantes, y encauzadas a profundizar temas más concretos y delimitados. En un total de 24 sesiones y en líneas generales, podríamos dividir en seis grandes grupos los temas que se expusieron a través de los diferentes trabajos presentados:

El primer bloque lo constituyó la valoración e identidad de los espacios urbanos. En esta sección se evidenciaron aspectos concernientes a la representación emblemática de los espacios urbanos y la valoración de la identidad de las ciudades. En este sentido, sobresalieron los trabajos de Oscar Gaspari, *El "comune moderno" entre finales del 800 y principios del 900: Nueva identidad y nuevo patrimonio para las iniciativas comunales*; el de Lidia Piccioni, *Las múltiples identidades de los espacios urbanos contemporáneos: los nuevos barrios de la periferia romana desde el fascismo a la segunda posguerra* y el de Taina Syrjämaa, *Itinerarios y encuentros en la Roma capital: Un reto para la identidad*.

Entre la variada temática que integró el grupo de las transformaciones urbanas y el patrimonio histórico construido, se contempló la importante contribución de la edilicia privada al decoro y a la magnificencia de la ciudad, sin olvidar las actividades económicas desarrolladas en ésta y el patrimonio religioso, profundamente relacionado con las transformaciones urbanas a través de la historia. Conjuntamente, se otorgó un valor destacado al papel desempeñado por la arquitectura del agua en los contextos urbanos, y estuvo conducida a través de diversos trabajos sobre la concurrencia de los ríos en la definición de los trazados, la trayectoria de las transformaciones del paisaje, así como la importancia de las fuentes, fontanelas y acueductos en los paisajes de la ciudad preindustrial.

Singular atractivo entrañan los contenidos relativos a la evolución de los diferentes períodos históricos de las ciudades. El recorrido se inició con el patrimonio urbano en la edad antigua, conduciéndonos al conocimiento de las actividades y crecimiento de los barrios entre los siglos XV y XVIII, y a la edilicia social y la ciudad entre modernidad y contemporaneidad. Del mismo modo, no podemos olvidar la tensión dedicada a aquellos aspectos que atañeron a las fortificaciones y transformaciones de los tejidos urbanísticos y a los espacios ocupados por las grandes familias nobiliarias.

La sección asignada a las fuentes iconográficas y documentales del patrimonio histórico arquitectónico contó con un significativo itinerario por los instrumentos destinados a la investigación histórica. Además se ocupó de incluir trabajos que versaron sobre los métodos de indagación y análisis, la magnitud adquirida por los sistemas

I. Cartel anunciador del  
II Congreso AISU

de cartografía informatizada y la relevancia desempeñada por los archivos fotográficos en la facilitación del conocimiento y la documentación del patrimonio urbano.

Un bloque que podríamos denominar "Patrimonio inmobiliario y territorio", nos ofreció un análisis comparado de las formas y de los modos de crecimiento de los márgenes urbanos y de las transformaciones del paisaje derivadas de los diferentes usos del territorio que acaecieron en las áreas urbanas fortificadas a través del desarrollo urbanístico. La dimensión que adquirieron los argumentos referentes a la propiedad inmobiliaria y a la gestión del patrimonio edificado mediante nuevas propuestas de habitación resultaron francamente notables, pues se hizo especial hincapié en la propiedad pública comunal de los centros urbanos italianos entre el siglo XV y XVIII y las normativas encaminadas a establecer normas de higienización a partir del siglo XIX.

Un último aspecto que no podemos obviar, lo constituye el que englobó a las sesiones destinadas a deliberar sobre el complejo y actual tema de las infraestructuras urbanas y los servicios técnicos de la ciudad. En ellas se dió cita una temática bastante heterogénea, en las que los comunicantes españoles sobresalieron por la originalidad de las propuestas y lo interesante de sus contribuciones. Destacaron en ellas José Luis Hernández Marco, de la Universidad del País Vasco, con su trabajo sobre el papel de la Banca en la financiación de las infraestructuras urbanas. Asimismo, Juan Manuel Mates Barco nos ofreció una visión particular sobre uno de los aspectos más inusuales del patrimonio urbano: *Las empresas concesionarias de servicios de abastecimiento de agua potable en España*. Por último, Luis González Ruiz y Gregorio Núñez, ambos de la Universidad de Granada, argumentaron sobre el asunto de *La red de tranvías en Andalucía*.

ASSOCIAZIONE ITALIANA DI STORIA URBANA  
ARCHIVIO STORICO CAPIEOLINO  
Ecole Française de Rome  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TOR VERGATA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

## Patrimoni e trasformazioni urbane



### II Congresso AISU

Roma, 24-26 giugno 2004

Università Roma Tre

Aula Magna Rettorato  
Via Ostiense, 159

Facoltà di Economia  
Via Ostiense, 133b - 139

Giovedì 24 giugno 2004

En otro orden de cosas, las sesiones de tipo C se destinaron finalmente a presentar resultados de nuevas investigaciones, a organizar tablas redondas y debates programados sobre temas específicos. Debemos destacar la calidad de las ponencias, cuya finalidad principal fue mostrar una vez más, que ambos aspectos (el científico-tecnológico y el histórico) han de ir de la mano y que resulta indispensable la constante promoción de la investigación en materia de historia urbana.

El *II Congresso Aisu* se caracterizó por uno de los factores más importantes del éxito que revelan este tipo de jornadas: la variedad y la gran calidad de la temática propuesta y el prestigio de los conferenciantes invitados. Un comité científico constituido por Carlo Maria Travaglini (Università Roma Tre), Marcel Roncayolo (UEHSS, París), Donatella Calabi (Istituto Universitario di Architettura de Venecia), Cesare De Seta (Università de Nápoles "Federico II"), Angela Marino (Università dell'Aquila, Roma), Roberta Morelli (Università Tor Vergata, Roma), Guido Vittorio Zucconi (Istituto Universitario di Architettura de Venecia) entre otros, garantizaron que las conferencias impartidas por todos los ponentes fueran excelentes. Se trató fundamentalmente de exponer los últimos resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los expertos, fundamentalmente en la ciudad de Roma, protagonista del congreso, y sobre todo, obtuvo gran aceptación la idea de dar una visión global y pluridisciplinar a cada uno de los temas tratados, huyendo en todo lo posible, de evitar charlas magistrales.

En el desarrollo de la mesa C1: "Transformaciones urbanas y propiedad inmobiliaria en Roma después de 1870", coordinada por Vittorio Vidotto, se conjugaron diversos aspectos urbanísticos relacionados con la imagen de Roma como una gran capital: Raffaella Catini, *La nueva forma de la capital: La apertura del traforo del Tritone y el Palacio Gentili del Drago*; P. Puzzuoli, *La política de las áreas de la Sociedad General Inmobiliaria*; F. Salsano, *Propietarios, arrendadores y expropiaciones en los barrios de los "sventramenti" de la Roma fascista* y Vittorio Vidotto, *La recuperación de las propiedades eclesiásticas antes y después del Concordato de 1929*.

Los trabajos presentados en la mesa C2 giraron alrededor del argumento concierne al patrimonio arqueológico en la ciudad contemporánea. Conducida por Chiara Morselli e Vilma Fasoli, en ella se debatieron aspectos relativos a los valores y competencias asignados a la arqueología urbana, poniendo de relieve diferentes cuestiones que se derivan de los conflictos y compromisos establecidos entre la ciudad actual y la Arqueología como ciencia. Del mismo modo, un último aspecto se dedicó a los sistemas de información necesarios para poner en funcionamiento operaciones de excavación arqueológica. Participaron en ella personalidades como Daniela Catalano, con su contribución sobre la protección de los sitios arqueológicos y las excavaciones en abierto, y Elisabetta Pallottino, con su singular aportación sobre la "reinención" de los valores del pasado en la ciudad del presente.

Finalmente, la sesión C3 se aglutinó en torno a un tema único: el área romana de Ostiense. Coordinada por Carlo M. Travaglini (director del congreso) y Antonella Carbone, esta mesa atendió esencialmente a la gestión del patrimonio histórico y ambiental en el ámbito del nuevo Piano Regolatore de Roma. Ésta última junto a Marina Marcelli y Renato Sebastiani, expusieron un magnífico trabajo sobre La Carta de los Bienes Culturales incluida en el proyecto urbano Ostiense-Marconi

En último lugar, Carlo M. Travaglini y Keti Lelo introdujeron a los asistentes en el complejo campo de los catastros. A través de una copiosa muestra de reproducciones cartográficas y diseños, se pretendió ante todo, divulgar los resultados de una investigación que tuvo como objetivo esencial la actualización de las lecturas de las transformaciones del territorio, y las interrelaciones creadas entre los diferentes espacios urbanos en un área romana de gran carga simbólica: Ostiense-Testaccio. El principal argumento atendió a la situación actual, considerando de manera sensible los sucesos acaecidos en la estructuras económica y social de la zona.

No podemos obviar un último aspecto que afecta directamente a la Asociación. En el marco de dicho foro se convocó también, durante la última jornada, a los miembros de la Asamblea (constituida en el año 2001) con el propósito de revisar y precisar los objetivos de la misma, que por otro lado constituyeron las claves de la organización del congreso:

- 1) Ofrecer una mayor visibilidad y capacidad de iniciativa en el enriquecimiento de un área de investigación y un ámbito de estudio hasta ahora poco reconocido académicamente, aunque científicamente individualizado, favoreciendo una reflexión general sobre los problemas de su enseñanza y sobre la nueva oferta didáctica a nivel internacional de cualquier aspecto concerniente a la historia de las ciudades.
- 2) Fomentar la circulación y el intercambio de información, así como la divulgación de resultados científicos entre los diversos sectores implicados, a través de la puesta en marcha de diversas iniciativas: seminarios, convenios, proyectos de investigación, tesis doctorales, publicaciones, constitución de páginas web, etc., e incitar al diálogo entre las diferentes áreas disciplinares.
- 3) Incitar a la organización de un congreso bianual, además de otros encuentros de estudio, al margen de las precisas asambleas anuales de socios.

Para finalizar, la Universidad Tor Vergara organizó una espléndida velada que incluyó una recepción en la Villa Mondragone (1573-1621) en Monte Porzio Catone, un enclave emplazado en plena región de los Castillos Romanos. Esta finca fue adquirida en 1981 por dicha institución, y fue recientemente objeto de una restauración que afectó a las zonas actualmente destinadas a sala de conciertos y oficinas, así como a las estancias destinadas a la celebración de reuniones y la Loggia del Giardino della Girandola. La organización del congreso nos obsequió con una excelente cena en un entorno magnífico que se prestó sin duda a combinar el intercambio de intereses profesionales y el disfrute de exquisitos manjares y vinos italianos.

Concluyendo, el congreso de 2004 ha supuesto un paso adelante respecto a la armonización y presencia de figuras consagradas, junto a la evidente disposición de dar cabida a voces nuevas. Aplaudimos sobre todo la voluntad de la Dirección de mantener el carácter verdaderamente internacional y pluridisciplinar del evento, que esperamos inste a repetir con la celebración de acontecimientos de esta índole.

## ■ Tota Pulchra. El arte de la iglesia de Málaga. Palacio Episcopal. Málaga. Diciembre de 2004

Enrique Castaños Alés\*

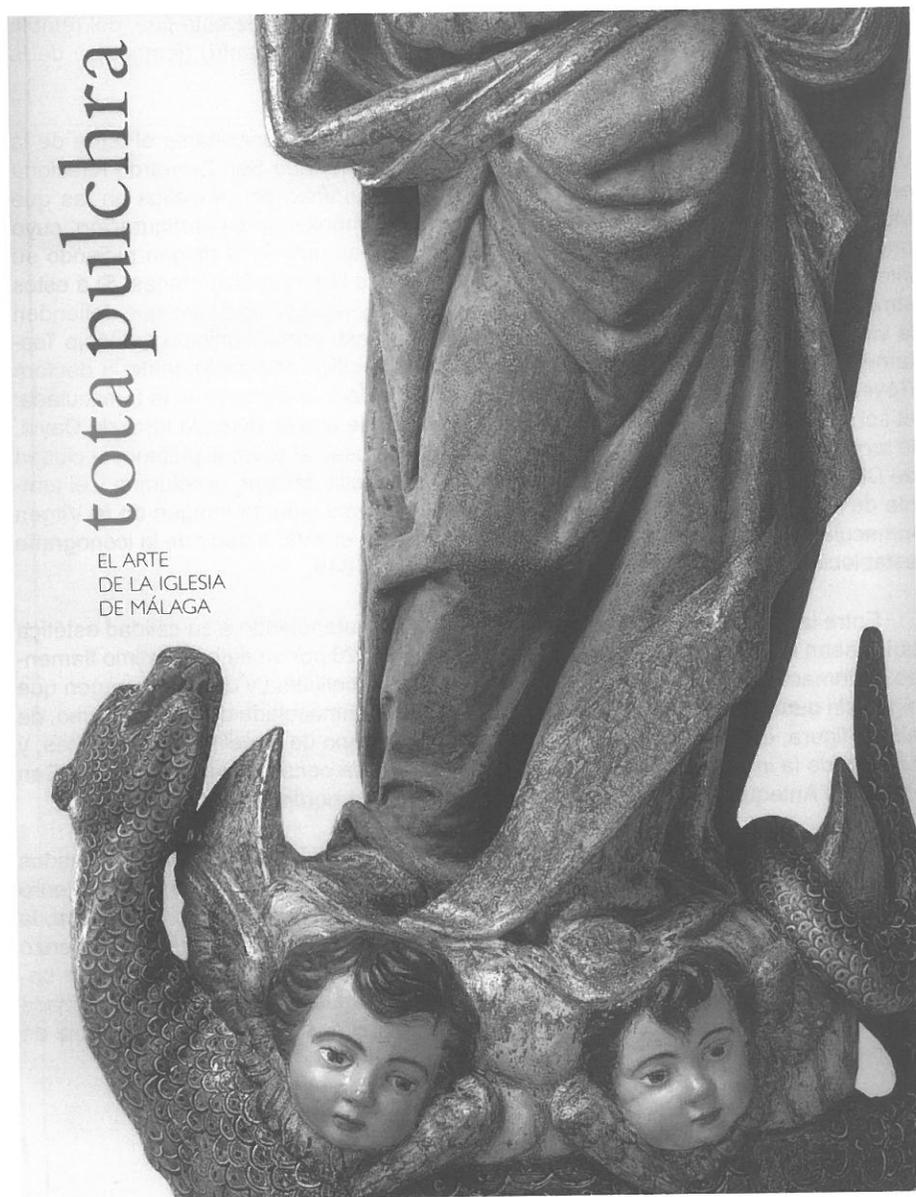
Esta magnífica exposición, en más de un aspecto continuación y complemento de la celebrada hace seis años en el mismo lugar con el título de *El esplendor de la memoria*, ofrece un apasionante recorrido por algunas de las piezas más representativas del patrimonio artístico malagueño en relación al tema de la Inmaculada Concepción de María, dogma de cuya definición por Pío IX con la bula *Ineffabilis Deus* se celebra el 8 de diciembre de 2004 el CL aniversario.

La significación e importancia de este tipo de muestras, de realización tan silenciosa como rigurosa, es lo primero que debe ponderar un comentario crítico, pues en ellas concurren tres circunstancias de alto valor político-cultural. En primer lugar, la modélica colaboración institucional entre la Junta de Andalucía y el Obispado de Málaga, que, junto con el generoso patrocinio de Unicaja, no persigue otro fin que el de conservar y difundir el patrimonio artístico-religioso de la provincia. En segundo lugar, la concienzuda tarea investigadora en torno a las obras exhibidas, acompañadas de un documentadísimo catálogo en el que un nutrido equipo de especialistas, coordinados por los comisarios de la muestra, Jesús Castellanos Guerrero y José Luis Romero Torres, abordan con gran solvencia el estudio de aquéllas desde perspectivas historiográficas, iconográficas y estéticas. En tercer término, el espléndido montaje, el indudable atractivo de la exposición en sí misma, al que sin duda coadyuva el incomparable marco de unas salas que se cuentan entre las mejores de España.

Desde las obras que datan del siglo XVI hasta las del siglo XIX, el visitante asiste al proceso de configuración iconográfico de la Inmaculada, que puede darse por concluido en la segunda mitad del XVII. La concreción plástica de una idea tan abstracta y tan inmaterial como la ausencia de culpa original en la Virgen desde «el primer instante de su concepción», supone un indudable reto teológico que hunde sus raíces en la Edad Media, siendo el primero de los temas que se relacionan simbólicamente con la Concepción de María el llamado «árbol de Jessé», esto es, la genealogía terrenal de Cristo, que terminará siendo también la de su Madre, pues José escogió como esposa a una mujer de su mismo linaje. Prácticamente abandonado a partir de la Contrarreforma, el «árbol de Jessé» es sustituido por la llamada «Escena de los tallos», aunque va a ser la representación del abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén, uno de los temas que mejor simbolizan el misterio que nos ocupa, y del que la muestra se hace eco con una preciosa tabla anónima procedente de Antequera, quizás cercana al círculo de seguidores de Alonso Berruguete. Una vez que Santa Ana se desliga de la figura de su esposo, irá apareciendo la denominada «Santa Ana Triple», a saber, Santa Ana, la Virgen y el Niño, que se sienta, como si estuviese sobre

---

\* Universidad de Málaga



*I. Portada del Catálogo de la exposición*

un trono, en el regazo de su Madre. Un espléndido ejemplar de este tipo, del retablo de Santa Bárbara de la Catedral, se caracteriza porque el centro geométrico de la imagen coincide con su centro teológico.

Pero las imágenes en las que de verdad empezará a concretarse el tema de la Virgen *Tota Pulchra*, es decir, de la Virgen «toda bella» que San Bernardo relaciona en el siglo XII con la esposa del *Cantar de los Cantares*, son aquellas en las que María, en el paso del XV al XVI, aparece con los símbolos de su prefiguración, cuyo origen está en las Letanías, esto es, en las plegarias que se le dirigen pidiendo su intercesión, y cuyo conjunto más famoso es el de las Letanías Lauretanas. Si a estos símbolos unimos las «mariologías», es decir, textos y representaciones que defienden la virginidad y la concepción inmaculada de María, extraídos asimismo del Viejo Testamento, entonces ya tendremos reunidos, como explica admirablemente la doctora Reyes Escalera, los atributos fundamentales que rodean el misterio de la Inmaculada: el sol, la luna, el huerto cerrado, la fuente, el pozo de aguas vivas, la torre de David, la torre de marfil, la puerta, el ciprés, la palmera, el rosal, el olivo, el plátano, la ciudad de Dios, la vara florida, el espejo sin mancha, la estrella del mar, la columna y el templo de Salomón y el arco iris. Progresivamente humanizada, la imagen de la Virgen Inmaculada se asienta definitivamente con Murillo en el XVII, a partir de la iconografía establecida por Pacheco en el *Arte de la Pintura* de 1649.

Entre las esculturas expuestas, las más notables atendiendo a su calidad estética quizá sean la *Inmaculada franciscana* hecha hacia 1720 por un autor anónimo flamenco, la Inmaculada atribuida a Miguel Félix de Zayas, bellísima y delicada imagen que sigue sin duda postulados debidos a Alonso Cano, la Inmaculada de Nicolás Fumo, de airosa figura, espléndido manto azul y encantador grupo de angelitos y querubines, y sobre todo la imagen de autor italiano anónimo que se conserva en la iglesia de San Pedro de Antequera, de fino modelado del rostro y extraordinaria elegancia.

Por lo que atañe a los cuadros, los hay, muy notables, anónimos, y otros firmados por, entre otros, Juan Correa, Alonso del Arco, Pedro Atanasio Bocanegra y Pedro Raxis el Joven, aunque ninguno puede rivalizar con la mejor pieza de la muestra, la deslumbrante Inmaculada de Claudio Coello que se conserva en la Catedral, un lienzo maravillosamente compuesto y que revela el conocimiento del legado pictórico barroco flamenco, y del que sobresalen una airosa y exquisita elegancia, una matizada luminosidad y una cautivadora armonía cromática deudora de una técnica propia de un gran maestro.

- Limpia y Pura. La Inmaculada Concepción en el Patrimonio Cultural de Aguilar de la Frontera. Iglesia de la Concepción (Hospital). Aguilar de la Frontera (Córdoba), del 18 de Noviembre al 4 de Diciembre de 2005

*Javier González Torres\**

A modo de epílogo a las celebraciones conmemorativas del CL aniversario de la proclamación del dogma de la Concepción Inmaculada de María, que con singular prestancia se han venido realizando en los diferentes ámbitos culturales durante el pasado 2004, la ciudad cordobesa de Aguilar de la Frontera presentaba, a través de esta exposición organizada por su Ilustre Ayuntamiento, su particular aportación. Puede sorprendernos, a simple vista, cómo un municipio de reducidas dimensiones y discreta población puede organizar un evento de estas características pero, fieles a la verdad, no deja de ser cierta la Historia atesorada por el mismo a lo largo de su existencia y la extraordinaria proliferación que las artes alcanzaron en épocas pretéritas; sobre todo en la Edad Moderna, favorecidas por las continuadas aportaciones dedicadas por familias nobiliarias de reconocida raigambre en la comarca. Precisamente las dotes patrimonialistas se surten, en gran medida, de la aristocracia terrateniente barroca que, tanto en la ciudad como en otras cercanas de Montilla y Priego, contribuyeron al florecimiento del arte religioso a partir de cuantiosas mandas destinadas al mantenimiento del culto y, por consiguiente, contribuyeron a la materialización artística de los postulados teóricos planteados en todo momento.

La remozada Iglesia del Antiguo Hospital, consagrada a la Inmaculada y cerrada al culto en las últimas décadas, partía por ser el espacio museístico al que se adaptase el discurso expositivo, asumiendo sus limitaciones espaciales cual contenedor visual de obras artísticas pero aportando su diafanidad, equilibradas proporciones cuasi cuadrangulares y lenguaje arquitectónico como características definitorias de un área hasta el momento reservada al uso religioso y que, por medio de diferentes recursos museísticos, debía configurarse en ambientación singular para albergar la exposición. Ésta, comisariada por José Galisteo Martínez -Licenciado en Historia del Arte e investigador vinculado a la Universidad de Málaga en sus estudios de Doctorado-, se presentaba, en su programa museológico, como un repaso a la historia del dogma concepcionista realizada a través de nueve espacios delimitados, a través de los cuales se aspiraba a mostrar visualmente los distintos estadios por los había pasado en su formulación, integrando cuantas cuestiones dogmáticas, mariológicas, conceptuales, históricas, sociales, políticas y artísticas interaccionan en dicha problemática.

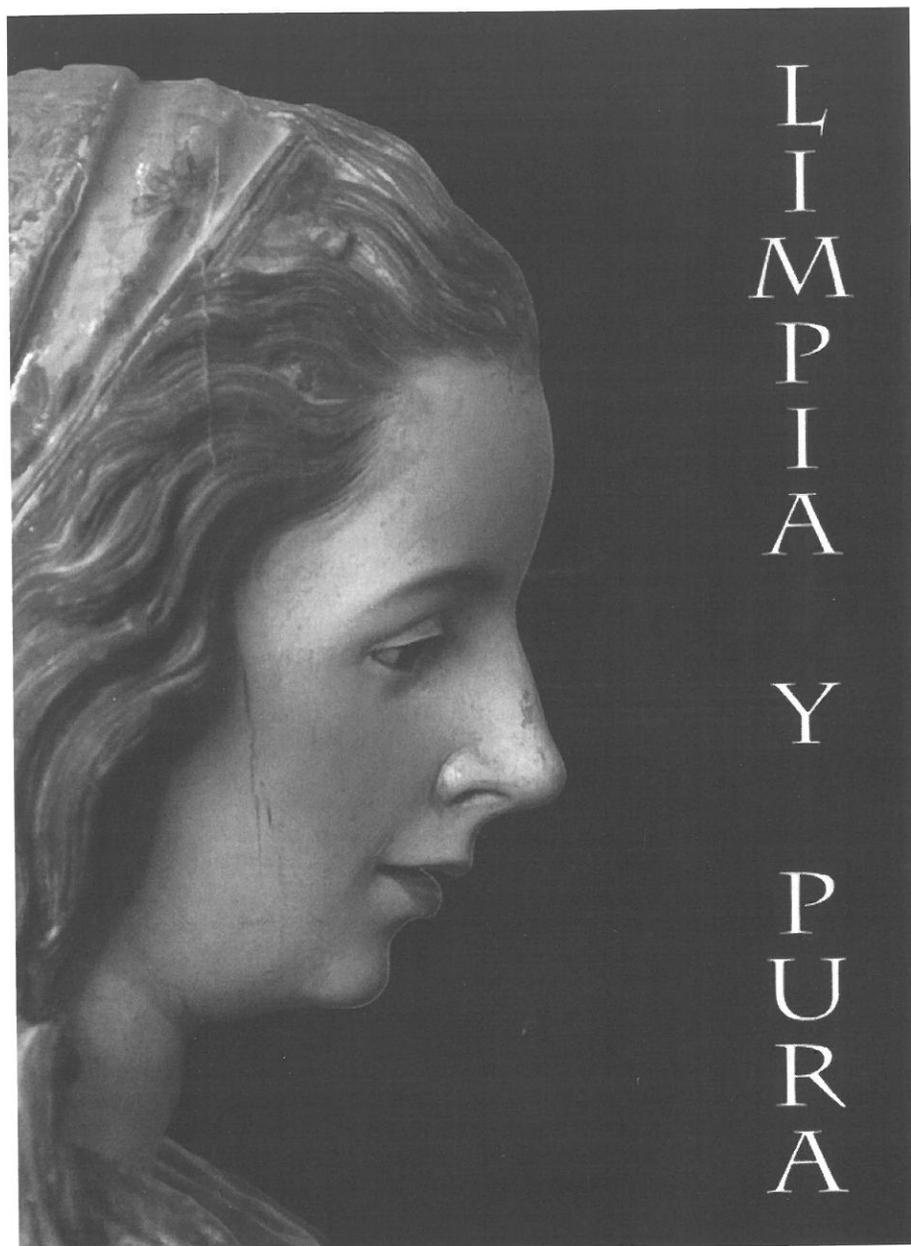
---

\* Fundación D.E.S.M. Victoria. Investigador vinculado a la UMA.

El primero de estos espacios, dispuesto junto al acceso principal a la exposición y frontero a la puerta lateral izquierda de la fachada, se dedicaba, bajo el epígrafe “En torno a un misterio. Dogmas y protodogmas”, a la explicitación teórica que a lo largo de los siglos, y partiendo desde los inicios de la cristiandad se plantearon hasta la definitiva definición dogmática, cuyo recorrido histórico servía también para introducir al visitante en el carácter conmemorativo impreso a la exposición. Una vez establecidas las pautas iniciales, comenzaba un recorrido por las naves del templo, delimitadas por paneles de neutral tonalidad blanca para formar así las diferentes áreas temáticas. La segunda de éstas, “De Joaquín a José”, se proponía como un ejercicio sincrético en el que a través de la información, siempre presente a modo de guía orientativa en las distintas instancias, el espectador tomase conciencia del paralelismo existente entre el padre de María y su futuro esposo, personas ambas sobre las que recaen roles divinos que marcarán por completo el resto de sus vidas, ligándose por completo al servicio de la causa. El grupo de la *Sagrada Familia*, de portentosa estirpe escultórica y procedente del convento del Carmen, ejercía de pieza modular sobre la que se vertebraba el resto de área, marcada a su vez, por el protagonismo de la escultura de pequeño formato.

“... Y quiso hacerlo. Iconografía de la Inmaculada” es la tercera de las áreas en las que se exhibían algunos ejemplos significativos de la especulación artística producida al amparo de la creencia y de los escritos teóricos, en un claro ejercicio visual de la evolución obtenida hasta la definitiva codificación del modelo concepcionista que, posteriormente, se convertirá en una constante icónica con escasas variedades. Las siguientes zonas, cuarta y sexta respectivamente, son las dedicadas a “La voz del pueblo” y “Exaltata sum”, en la que diversos expositores servían de espejo gráfico para explicitar, de forma directa, la popularidad alcanzada por la creencia durante el Barroco, con especial incidencia en la música popular, a través de una serie de libretos con canciones dedicadas a la misma; igualmente importante se nos revela la promoción de monumentos públicos dedicados a exaltar la creencia y erigidos, por regla general, en espacios abiertos de la urbe. En el caso de Aguilar, la explanada que precede a la Parroquial del Soterraño se convirtió en el *locum sacrum* idóneo desde el que el pueblo se manifestase, a través de la edificación marmórea de un Triunfo Concepcionista compuesto por un alto pilar sobre el que se sustentaba la imagen triunfante de la Virgen, circundada por un halo de estrellas de fundición.

Pero si, hasta el momento, el discurso expositivo seguía los cánones tradicionales en cuanto al desarrollo de un movimiento de manifestaciones más o menos homogéneas en el suelo cristiano, el siguiente de los espacios, titulado “Aurora del Sol Divino”, se presentaba como la principal aportación que, en el terreno del arte escultórico, se ha producido en la comarca cordobesa en aras de un mayor engrandecimiento iconográfico de la temática inmaculista. No en vano, la arraigada devoción local a la Virgen de la Aurora, extendida igualmente en localidades limítrofes a las provincias de Granada y Málaga, supone, para la moderna iconografía, la particular asunción de, al menos, tres temáticas marianas: el Rosario dominico, la franciscana de los Ángeles y la concepcionista. Por lo tanto, la representación de la Virgen, cual Aurora del Nuevo Sol, en definitiva, de Cristo, posee un fundamento mariológico de significativa hondura al presentar a la protagonista asiendo un estardarte con el que anuncia los albores de un nuevo día, en el que la fuerza del astro rey se convertirá, por su mediación, en la venida del Salvador



1. Cartel anunciador de la exposición

del Mundo, al igual que la *stella matutina* precede al amanecer. Poéticas que encuentran sentido en piezas tan paradigmáticas como la dieciochesca *Virgen de la Aurora*, de Alonso Gómez de Sandoval, que genera en torno a sí una de las devociones más perdurables de la ciudad y que tienen, en el canto semanal de los sábados de los *auroros*, el anuncio del ocaso de la jornada y la venida irremisible del día festivo en el que Cristo, de nuevo, irradiará desde la contemplación en el sagrario la luz de la verdad.

El "Ayer y hoy" nos servía de área de transición para mostrar la continuación en el tiempo de la devoción concepcionista a través de una moderna Dolorosa que, en la misma esencia de su veneración, comparte la filiación de las asociaciones religiosas en torno al misterio y su relectura, en clave procesional, aportando a la historia un significativo 'grano de arena' en la espiral de manifestaciones que, especialmente durante la Edad Moderna, van a proliferar desde la religiosidad popular. El octavo espacio, "El arte de la plata", se presentaba cual itinerario áureo de piezas litúrgicas impregnadas de detalles maculistas, insertándose anexo el último de los espacios dedicados a "Cofradías, imagen y poder", del que sobresalía el ajuar complementario de la Virgen de la Antigua, y con el que se completaba el paseo expositivo.

Como apéndice a la exposición, aún queda pendiente la edición del Catálogo, texto en el que podremos encontrar cinco apartados fundamentales elaborados en torno a la restauración del edificio, teología y religión, historia, arte y sociedad, en los que prestigiosas firmas del universo académico –varias de ellas pertenecientes, o bien relacionadas, con el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga– estampan su particular aportación, convirtiéndose en un imponente *totum* de irremisible consulta. Además, lógicamente, se insertan las fichas catalográficas de cada una de las piezas expuestas siguiendo el eje expositivo de la muestra.

Hasta aquí el conjunto de lo mostrado pero no es todo. Detrás de toda organización siempre encontramos un equipo de personas que, por altruista iniciativa propia o por remunerada actividad, son las causantes del resultado definitivo. En este caso, y en aras de la verdad, el peso ha recaído en una misma persona que, amparada bajo la tutela municipal, ha demostrado con suficiente solvencia cómo pueden materializarse iniciativas de este tipo, en la línea de la moderna museografía temporal y que, por consiguiente, no pueden caer en el desprecio, marginación y menosprecio al que se somete por culpa de la insana costumbre de comparar el ejercicio de la disciplina historiográfico-artística al terreno de lo especulativo, de lo deleitable o del placer. Cuando tales parámetros no caminan por la senda de la comprensión, producen en quienes amamos profundamente al objeto de nuestro diario trabajo el desasosiego propio de no encontrar la necesaria transmisión de los valores artísticos como algo más que una simple distracción. La falta de sensibilidad o la dejadez provocan, por ejemplo, y no permiten que exposiciones tan necesarias como éstas no permanezcan abiertas al menos cuatro semanas o, que durante las jornadas de visitas, se trate de dañar el trabajo organizativo proponiendo alteraciones sustanciales en el aparato discursivo.

Pero la verdad histórica y la solvencia de los métodos científicos sólo tienen un camino. Y bastó tan sólo con la visita a la exposición para comprender que, pese a las trabas, iniciativas de este tipo, independientemente del carácter de lo exhibido, son las que hacen sólidas, perdurables y correctas las enseñanzas universitarias de las Humanidades.

■ Los nuevos bárbaros en el museo. Tim Noble & Sue Webster. *The New Barbarians*. CAC Málaga, del 8 de Abril al 5 de Junio de 2005

*María Teresa Méndez Baiges\**

Toda forma de poder crea su propia forma de resistencia, sostenía Michel Foucault. Por eso, no es extraño que todo arte que protesta contra el estado actual del capitalismo de ficción, o contra el funcionamiento del sistema artístico, y su rotunda comercialización, sea inmediatamente absorbido, financiado y promocionado por aquellos que ostentan el poder dentro de dicho sistema. En realidad, si seguimos a Foucault, son ellos los que han activado esa forma de arte, seguros de su éxito. Así, desde hace unas décadas, son habituales las alianzas entre magnates de los negocios y artistas con aspecto de *enfant terrible*.

Si cuando se puso de moda el Arte Pop, el pintor De Kooning, uno de los más célebres representantes del Expresionismo Abstracto, sentenció que “en los años cuarenta el artista estaba en los infiernos; ahora, está en los negocios”, creo que nosotros podríamos añadir sin temor a equivocarnos que, en la actualidad, el artista está en el *marketing*.

Hay que tener en cuenta esto para entender el contexto en el que se criaron como artistas Tim Noble y Sue Webster, la pareja autora de la instalación *Los nuevos bárbaros* que se pudo visitar durante la primavera de 2005 en el CAC Málaga. Ambos creadores constituyen uno de los productos comercializados bajo la etiqueta de Young British Artists (Jóvenes artistas británicos), o mejor aún, de YBA (algo que suena tan inconfundible, “tan bien”, como una marca comercial). Es la marca que estuvo tan de moda durante los años noventa, bajo la vigilancia y la promoción de Charles Saatchi (con la valiosa colaboración del especialista en arte Rosenthal). La empresa Saatchi, propietaria de las obras que producían estos artistas británicos nacidos en los sesenta, reunió su colección en un museo que se erigía frente al Big Ben, a la otra orilla del Támesis, como deseoso de contagiarse de su fama mundial. Y es que esa colección se hizo famosa en un tiempo récord, como los cantantes de Operación Triunfo. Su éxito se debió, en gran parte, a “operaciones” como *Sensation*, una muestra itinerante de la colección, confeccionada con la calculada voluntad de crear escándalo para no pasar desapercibida, que tuvo la suerte de encontrarse en EE.UU. (¿cómo no?) con la airada reacción de algunos (otros) famosos, como por ejemplo el alcalde de la ciudad de Nueva York, Rudolph Giuliani, que se negó en redondo a ser cómplice y financiar la exposición de un tipo arte que, a su juicio, resultaba demasiado ofensivo para muchas sensibilidades (religiosas, políticas, etc.). Gracias al ruido mediático que hizo su protesta, su contribución a “Operación Sensación” resultó a la postre realmente impagable.

---

\* Universidad de Málaga.



1. Perspectiva de la muestra en el CAC Málaga

En la década de los noventa se publicitó a los YBA como una camada de artistas supuestamente levantiscos, proclives al cultivo de la inmundicia (nuestra segunda naturaleza), de lo obscuro, lo blasfemo, lo antiecológico, etc. Pero, en realidad, no era tan fiero el león como lo pintaban, o quizá es que ya hacía demasiado tiempo, casi un siglo, que los artistas ejercían profesionalmente de impresentables y el público había dejado de asustarse de ello. Y, así, lo que se ponía de manifiesto en sus obras era más bien un mal generacional: la imposibilidad de crear, y de hacerse un sitio en el panorama artístico presente, si no es dentro del malestar que genera una situación en la que ya están perfectamente programadas las acciones del poder, y las de su resistencia. Da la impresión de que ante semejante situación, estos artistas anduvieron más bien dedicados a la tarea de lanzar cañonazos a diestro y siniestro, sin un objetivo definido, sin saber del todo ni a quién iban dirigidos, ni quién se los merecía realmente.

Creo que, desde esta perspectiva, la que configura una generación de artistas ya nacidos sin el más mínimo margen ni de ingenuidad, ni de malditismo (ya está todo más que dicho, y maldicho, y maldito), los *New Barbarians* presentes en la instalación de Noble y Webster podríamos ser nosotros mismos: homúnculos apenas erguidos sobre sus extremidades posteriores sobre un inmenso vacío blanco presidido por la nada; una nada a la que sin embargo, como hacen esos dos personajillos, aún seguimos mirando con una mezcla de curiosidad y extrañeza, la que produce el espectáculo de ese vacío en pleno corazón de la sobreabundancia. Los dos homínidos de esta instalación resultan algo siniestros, porque tienen algo que reconocemos como demasiado familiar. ¿O no recuerdan también sus miradas a las que dirigen a su alrededor los visitantes de museos, nosotros mismos cuando asistimos, por ejemplo, a esta exposición?

■ Bill Viola. *Las pasiones*. Sala de exposiciones de la Fundación la Caixa. Madrid, Mayo de 2005

María Teresa Méndez Baigés\*

UN ESTUDIO SOBRE LAS EMOCIONES

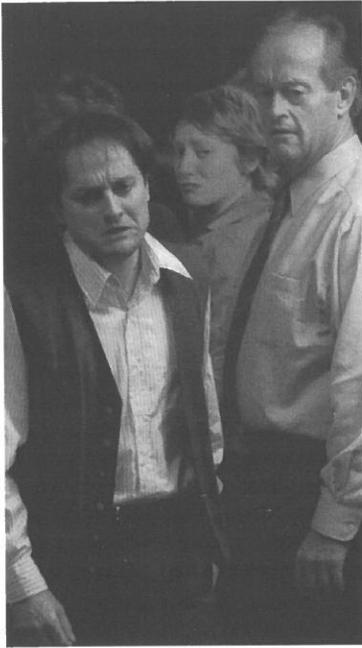
---

En una pantalla, una fila de personas –en plano medio– avanza con lentitud inusitada hacia la cámara, hacia el espacio que ocupa el espectador. Hemos de imaginar, puesto que no se nos ofrece la posibilidad de verlo, que en el límite de la pantalla se encuentra algo que atrae poderosamente la atención de esa multitud, dispuesta, con tal de asomarse a verlo, a guardar cola pacientemente. A medida que el primero de esta fila se va acercando a la escena, su gesto adquiere tintes cada vez más dramáticos; aquello supuestamente situado fuera del “cuadro” parece mover a una inconsolable tristeza. Tras eso, se da la vuelta y se marcha siguiendo solemne a este extraño cortejo que guarda un riguroso orden. Por momentos, el encuadre muestra a tres o cuatro personas al mismo tiempo, en una composición que remite directamente a esos grupos de personajes –a menudo con expresiones graves– tan frecuentes en la historia de la pintura; sobre todo, en la historia de la pintura religiosa, cuya iconografía suele privilegiar la reunión de esos grupos de gente, que al mismo tiempo que contribuyen, con sus masas y colores, a configurar una composición determinada, gesticulan, hablan, muestran asombro, dolor, alegría, en suma, expresan distintas emociones. Los encontramos habitualmente en la pintura renacentista, manierista y barroca. Y sin embargo, también hay algo en los rictus dolientes de los personajes de esa pantalla que nos instala en el presente, o en la historia de ese siglo XX que tuvo que acabar tan cansado de atrocidades: quizá el reflejo de nuestra cotidiana exposición a imágenes de dolor, estupor, daño, incertidumbre y horror. Estas son, al menos, algunas de las sugerencias que pueden despertar obras como *Observancia*, 2002, de Bill Viola (Nueva York, 1951). Se pudo ver en *Bill Viola. Las pasiones*, la espléndida exposición de obra reciente del artista organizada por la Fundación La Caixa en su sede de Madrid y producida por The J. Paul Getty Museum.

Asombro, tristeza, dolor, inquietud, ira, rabia, remordimiento, alegría, preocupación: el repertorio todo de las emociones ha encontrado secularmente su refugio en el ámbito de las artes. El arte ha sido, durante siglos, el encargado de acoger a las pasiones: si en algunos momentos, debido a su descrédito frente al dominio de la razón, esa acogida sirvió para domesticarlas, en otros, como el actual, resulta más bien de la necesidad de reivindicarlas abiertamente. Puesto que a pesar de que la cultura occidental ha dirigido tradicionalmente a las emociones miradas de reprobación, nuestros tiempos no dudan en entronizarlas. Tengamos en cuenta que nos encontramos en un contexto en el que se elogia la inteligencia emocional frente a la estupidez en la que, se piensa, incurre en no pocas ocasiones la razón; un contexto en el que el feminismo

---

\* Universidad de Málaga.



1. Bill Viola, *Observancia*, 2002, y Durero, *Cuatro apóstoles*, 1526

defiende la emoción, la sensibilidad, la intuición, como ámbitos y armas de mujer frente al poder patriarcal, presunto encargado, a lo largo de la historia, de su represión y ocultamiento; y en un momento en el que incluso se ha llegado a la conclusión, como apunta David Casacuberta en *Qué es una emoción*, Editorial Crítica, 2000, de que *las razones del corazón son también razones de la razón*.

En este contexto reivindicativo se puede inscribir la exploración de las pasiones que realiza Bill Viola, uno de los artistas más reconocidos del panorama artístico actual, cuyo medio de expresión privilegiado es el vídeo. Ha sido él precisamente quien, desde los años setenta, ha contribuido en mayor medida a dotar a este soporte de una delimitación propia, capaz de distinguirlo netamente de otras técnicas basadas en la imagen en movimiento.

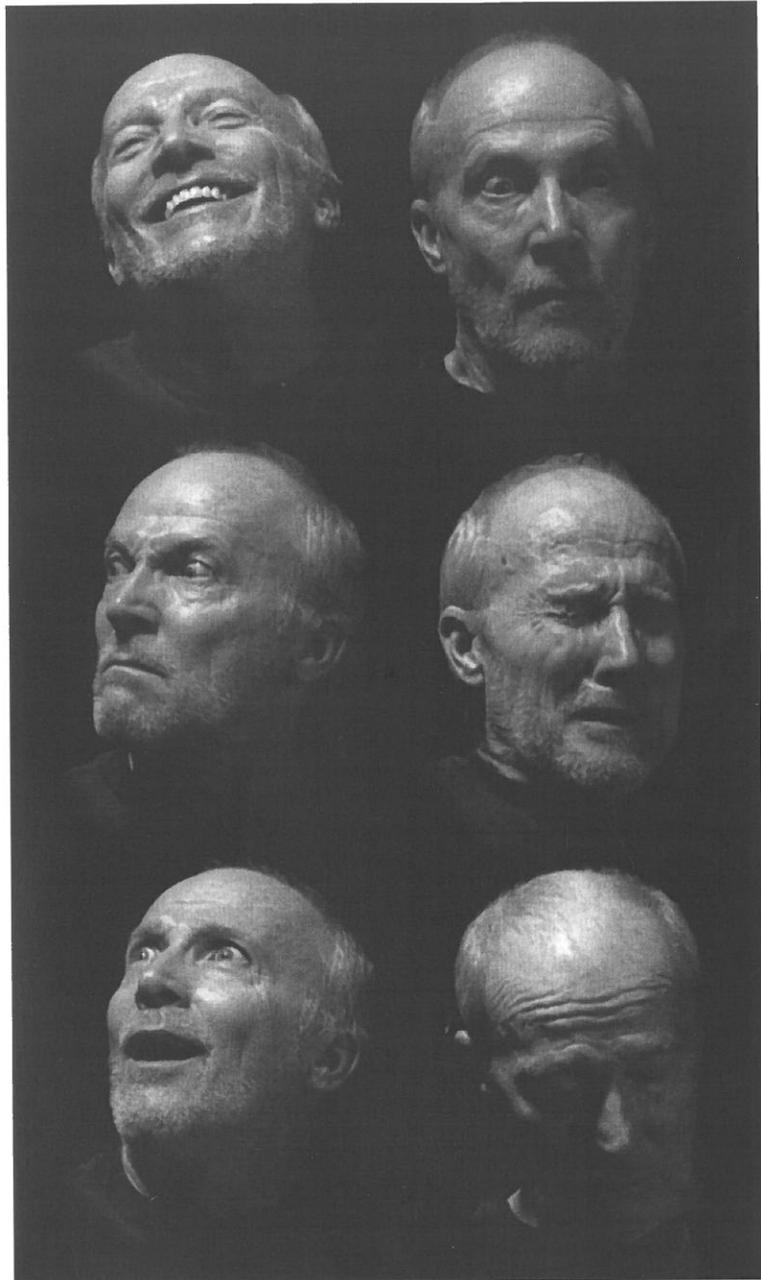
*Las pasiones* es el resultado de un proyecto de obras en vídeo que Viola emprendió en el año 2000, y al que todavía no ha dado término, y para el que, financiado por la fundación Getty, el artista se introdujo en el estudio de la pintura religiosa del Renacimiento con la intención de idear su traducción a otro idioma, esto es, a un soporte tan aparentemente opuesto al de la pintura como es el del vídeo. Así, en la exposición, un conjunto de pantallas de vídeo presentan imágenes exageradamente ralentizadas de personajes que ríen, lloran, deliran, expresan dolor, desesperación, alegría, ira,

enfado, calma, plenitud, placer, preocupación, ante fondos negros como agujeros que absorbieran la energía poderosa que emana de todas esas emociones. El resultado es un conjunto de impactantes imágenes cargadas de gravedad, cuyas referencias se pueden rastrear en la iconografía que puebla la pintura religiosa del *Trecento* al *Cinquecento*. Así, no es difícil para el iniciado reconocer en los grupos y emociones que expresan los personajes creados por Viola evocaciones de motivos como los de la visitación, la adoración de los magos, la flagelación, descendimiento, bautismo, etc. Y lo cierto es que siempre han resultado intrigantes esos personajes de la pintura antigua que asisten a una escena principal con actitudes que abarcan todo el abanico posible de expresiones. Esa intriga, y la expresión de esas emociones, está tan vinculada a la historia misma de la pintura occidental, que se cuele incluso en el arte de corte más clásico, aunque secularmente se haya empeñado en reflejar ese tipo de belleza a la que Baudelaire hace decir de sí misma en uno de sus poemas: *Como un sueño de piedra, yo soy bella, oh mortales... /detesto el movimiento que desplaza las líneas/ Y jamás he llorado, como jamás reí*. No, la pintura ha estado casi siempre llorando y riendo a lo largo de toda su historia, y es en eso en lo que se ha fijado Bill Viola para articular este sofisticado y atractivo proyecto.

Algunos de los trabajos presentes en esta exposición son corales, como el que hemos comentado al principio, o como *Aparición*, 2002, sin duda impactante, pero probablemente una pizca efectista. Quizá todo resulta mucho más sutil en las piezas de retratos individuales, como en *Ánima*, 2000: un tríptico en el que los gestos de los actores se van transformando de una forma casi imperceptible —en un primer momento parecen retratos inmóviles—, desde el extremo de una pasión hasta el límite de su contraria.

En *La habitación de Catalina*, 2001, donde a través de cinco pantallas podemos asistir a los distintos movimientos y acciones de una mujer en una misma habitación a horas distintas del día, Viola ha conseguido transmitir toda la fascinación, yo diría que ligeramente candorosa, que producen las *predellas*.

Antes de que se diera por finalizada esta exposición, los medios de comunicación retransmitieron, quizá con excesivo detalle —algo tan común en la actualidad— un sinfín de imágenes de la agonía y muerte del Papa Juan Pablo II. El jueves, 31 de marzo de 2005, las primeras páginas de los periódicos publicaban la fotografía del Papa asomado a la ventana de sus estancias: era una figura blanca y sufriente, recortada sobre un fondo negro rectangular (fue seguramente la última fotografía del Papa aún vivo); recordaba de una forma tan rotunda las imágenes de la exposición de Viola, que sorprendía hasta qué punto dicha evocación certificaba la premisa de que es la realidad la que imita al arte. Suponía, además, un acicate para acuñar nuevas lecturas de la obra de Viola. Las fotografías del Papa agonizante venían a demostrar hasta qué punto los acontecimientos presentes tienen la capacidad de generar nuevas interpretaciones de las obras de arte del pasado, del mismo modo que se ha modificado la interpretación de esa obra de Joseph Beuys titulada *Cosmos y Damián* a raíz de los atentados del 11 de septiembre. Se trata de una postal de las Torres Gemelas modificada: el artista alemán escribió dichos nombres sobre las imágenes de los rascacielos. Llama la atención, junto la evocación de estos santos curanderos y desprendidos (con el nombre de Cosme sustituido por la palabra "Cosmos"), el color dorado de ambos edificios, debido



2. Bill Viola, *Seis cabezas*, 2000

a que Beuys los había impregnado de un material cálido, la cera, que contrastaba con su fría imagen de eficacia capitalista.

Cuenta Félix de Azúa que Rafael Sánchez Ferlosio le dijo una vez que lo más exacto y preciso del arte occidental era la descripción del gesto en los relatos de Franz Kafka: "Tú fijate bien en cómo les hace moverse a cada uno según comportamientos pautados. Y sobre todo fijate en el oficial de *La colonia penitenciaria*, ése es un prodigio, parece un diseño industrial". Esa misma exactitud es la que puede encontrarse en esta contemporánea recreación del gesto, o de la emoción, que nos ofrece Bill Viola: tan exacta como un diseño industrial; y tan humana, demasiado humana.

■ Fotografías: “Mujeres, insectos y otros fragmentos”.  
Noelia García Bandera. Rincón de la Victoria, Málaga,  
Sala de exposiciones en la Casa Fuerte Bezmiliana,  
Febrero-Marzo de 2005

*Sonia Ríos Moyano\**

No hay imagen más provocadora ni situación más perturbadora para nuestros sentidos que la producida a partir de una fotografía que se vale de la realidad para alterar a su antojo la verdad a la que nos tiene acostumbrado nuestra visión. El proyecto que Noelia García presenta bajo el subtítulo “Mujeres, insectos y otros fragmentos” en la Casa Fuerte de Bezmiliana roza diversas ambigüedades; tan reales como ficticias, tan ilusorias como fingidas, tan ciertas como inexistentes...

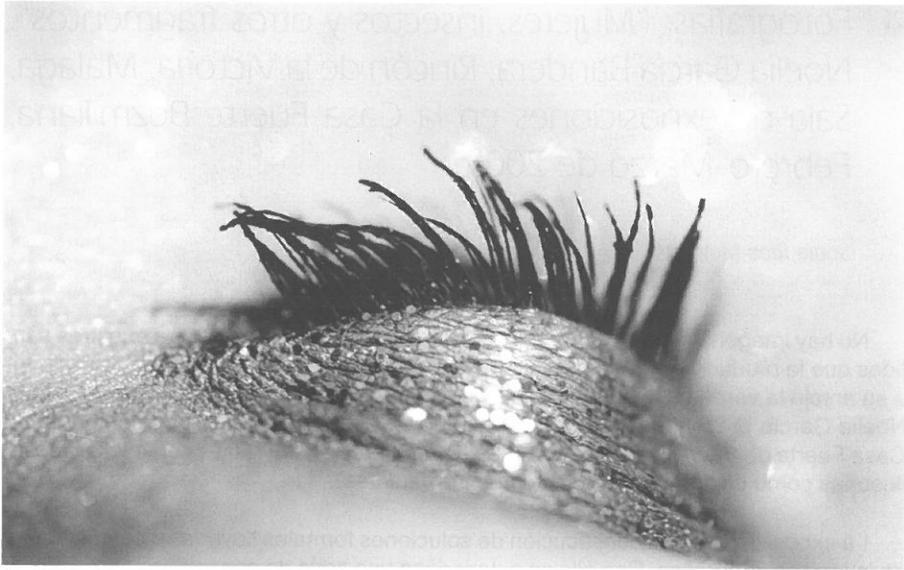
La exposición es una consecución de soluciones formales llevadas a cabo a través de la técnica fotográfica. Con ella se exteriorizan una serie de conceptos e inquietudes que han girado en torno al arte y a los artistas desde la aparición misma del mundo contemporáneo. Hace ya más de un siglo que los primeros fotógrafos vanguardistas rompieron ese vínculo entre fotografía y realidad. Los artistas que se han dedicado a sonsacar la expresividad y artisticidad de esta técnica han tenido que combatir con una verdad categórica, la del propio medio, la de la propia cámara fotográfica que no sabe ni quiere mentir.

A estas alturas del milenio, después de una larga historia plasmada en imágenes sigue llamándonos la atención aquellas instantáneas que han trasgredido nuestra realidad. Si bien es cierto, que la fotografía artística se encuentra en parte limitada por la veracidad de su medio, hay que insistir en la creatividad de aquellos fotógrafos que supieron ver más allá de lo que se advertía por sus visores ofreciéndonos un mundo paralelo, vibrante y novedoso, donde la ficción y la ilusión se convierte en verdad.

La doble profesión de García Bandera, historiadora del arte y fotógrafa, ha sido una mezcla inmejorable de conocimientos teóricos y técnicos que le permiten dejarse querer por aquellas tendencias y lenguajes artísticos que más se adecuan a su manera de entender la fotografía contemporánea; el arte, la vida y los problemas sociales o personales que van ligados a la postura del creador en el mundo actual. Mujer impulsiva y pasional que se vale del medio fotográfico para contar historias reales, esas que están ahí y que ella, gracias a su capacidad de observación es capaz de transformar en impactantes obras que no dejan impasible a ningún espectador. La sutileza a la hora de tratar los temas contrasta con la fuerza de sus fotografías. La forma de proceder de la autora se asemeja a la manera de trabajar de uno de los fotógrafos más destacados del siglo pasado: Moholy-Nagy, quien hizo de la experimentación su forma

---

\* Universidad de Málaga.



1. Sin título, 2004



2. Vista de la Sala de exposiciones en la Casa Fuerte Bezmiliana



3. Sin título, 2004

de arte, además de prestar una atención especial al detalle y al primer plano. En esta ocasión, Noelia García experimenta con la técnica, prestando especial atención al detalle, al fragmento y a cada uno de los elementos que componen cada instantánea. El proyecto "Mujeres, insectos y otros fragmentos" nació en parte, tras el posterior estudio de las imágenes positivadas. Dentro de ellas se escondía una realidad paralela a la visión parcial y aislada de cada fragmento, el inconsciente hizo su aparición, y de ahí emergió toda una serie de figuras que hasta ese momento habían permanecido silenciadas tras la primera percepción de las instantáneas.

Es en estos momentos cuando recordamos los principios del surrealismo, de ese *ismo* de mediados del siglo XX que nos ofrecía una realidad que difería de aquella que había sido heredada culturalmente. Una verdad simulada que en fotografía prestaba especial atención al pormenor, al fragmento sobredimensionado más allá de su tamaño imaginado. Nos viene a la memoria el dedo pulgar del pie fotografiado por Brassai que tanta expectación causó, a la vez que inauguró la otra realidad oculta en la técnica fotográfica. Algunas de las imágenes que nos muestra Noelia García enlazan con esta predilección por el detalle, por el fragmento descontextualizado y desconocido para nuestra acomodada percepción del mundo, párpados cerrados (Fig. 1), labios carno-

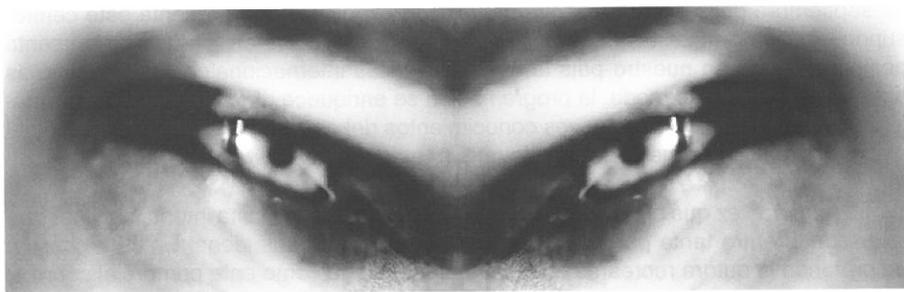
sos, ombligos, e incluso algún que otro pezón irrumpen en una atmósfera contrastada, pero sutil, produciendo un sentimiento contradictorio en el espectador, de sensualidad y pudor tras descubrir la belleza intrínseca de la imagen que tiene ante sí.

De otra parte, la autora nos presenta una serie de imágenes reflejadas, simétricas en sí mismas que son un auténtico muestrario de iconos simbólicos, analogías formales y alusiones que reflejan otra realidad sorprendente, que provoca cierta desazón, inquietud y desasosiego a los espectadores (Fig. 2). Estas imágenes dobles de gran formato están realizadas a partir de fragmentos femeninos ampliados a un tamaño inusual para nuestra razón, la cual se siente molesta ante una imagen perturbada de la realidad y turbadora hacia los sentidos. Los ojos, abiertos o cerrados, los párpados, labios y otros fragmentos humanos se transforman en toda una colección de insectos y símbolos metafóricos que enlazan con algunos de los temas habituales del mencionado ismo. Entre ellos encontramos la imagen de la mujer convertida en insecto, en mantis religiosa, en la mujer seductora y mortal que embauca hasta la destrucción (Fig. 3). De otra parte, un ojo cerrado llega a convertirse en la alusión poética del sexo femenino (Fig. 4). Sin olvidar la evocación del sillón boca popularizado por Dalí o el propio autorretrato de la autora que se metamorfosea en una incómoda mirada felina o en la mirada inquietante de un ave rapaz (Fig. 5).

De un modo u otro, la exposición de Noelia García no nos deja indiferentes. Su lenta y vehemente trayectoria la ha situado en un punto crucial para la futura historia de la fotografía que aún está por escribir. En cada proyecto nos enseña una nueva preocupación, cada serie que realiza es un mundo cerrado, un tema descrito coherentemente de principio a fin, a través de las posibilidades expresivas de una técnica fotográfica que ha hecho suya y que a pesar de dominar formalmente, actúa como una principiante a la que le gusta experimentar y dejarse seducir y sorprender cada vez con una realidad diferente. El resultado de ello son una serie de proyectos cerrados en sí mismos, tan opuestos como afines, tan diferentes como similares porque la novedad y la inquietud con la que se enfrenta a cada uno de ellos hacen que pueda crear esos mundos ilusorios y superpuestos que solo el trabajo generoso y abnegado es capaz de engendrar.



4. Sin título, 2004



5. Sin título, 2004

## ■ Teresita Fernández. CAC Málaga, Junio-Septiembre de 2005

Miguel Angel Fuentes Torres\*

### FUEGO DULCE

---

Surge, en ocasiones, la necesidad de saber dónde radica la esencia de las cosas. En el silencio de la soledad contraída con la obra de arte, el espectador asienta sus propios criterios sobre los que establecer conexiones certeras para encontrar las respuestas necesarias. En ocasiones, los sentidos nos abren esa pequeña rendija mediante la cual acertamos en las presencias para que el tacto reconozca la piel o la mirada distraída consume el recuerdo de una caricia; y es desde la premonición que cumplimos la certeza de que algo nos es conocido, reconocemos como nuestro el leve susurro del viento que nos llama ante la noche que también termina por conciliarnos. Restaurar la cotidianeidad como germen sobre el que poder construir parte de nuestra realidad, es un hecho consumado con lenta parsimonia. La verdad sobre la cercanía del arte con la vida la hallamos, con innegable asiduidad, en las poéticas de la creación contemporánea, planteando diversos caminos por los que andar lo recorrido con otra visión, otra contemplación de lo usual y cercano.

La naturaleza y todo el conglomerado de experiencias que surgen a su alrededor sirve de perfecta excusa para relatar las constantes de la vida, una vida sujeta al tecnificado presente que no deja espacio para el sosiego de una simple parada frente al inmenso ventanal que supone una mirada a todo lo que nos envuelve. La obra de Teresita Fernández (Miami, Florida, 1968), cuya maestría estriba en la obtención de sensaciones, obtiene de la plenitud de las formas todo el regocijo visual que nos asombra por la simplicidad y manejo de los medios. Esta situación queda manifiesta en las distintas piezas que ha presentado en el CAC Málaga entre el 3 de junio y el 4 de septiembre de 2005. La extensa proyección expositiva que presenta este centro, supone exhibir una predisposición especial hacia proyectos en los que se presenta por primera vez en nuestro país la obra de artistas internacionales con trayectorias ascendentes. De este modo, la programación se enriquece ofreciendo serias alternativas que pueden propiciar nuevos conocimientos del entramado artístico actual en el que siempre nos arremete la duda de que *no es oro todo lo que reluce*.

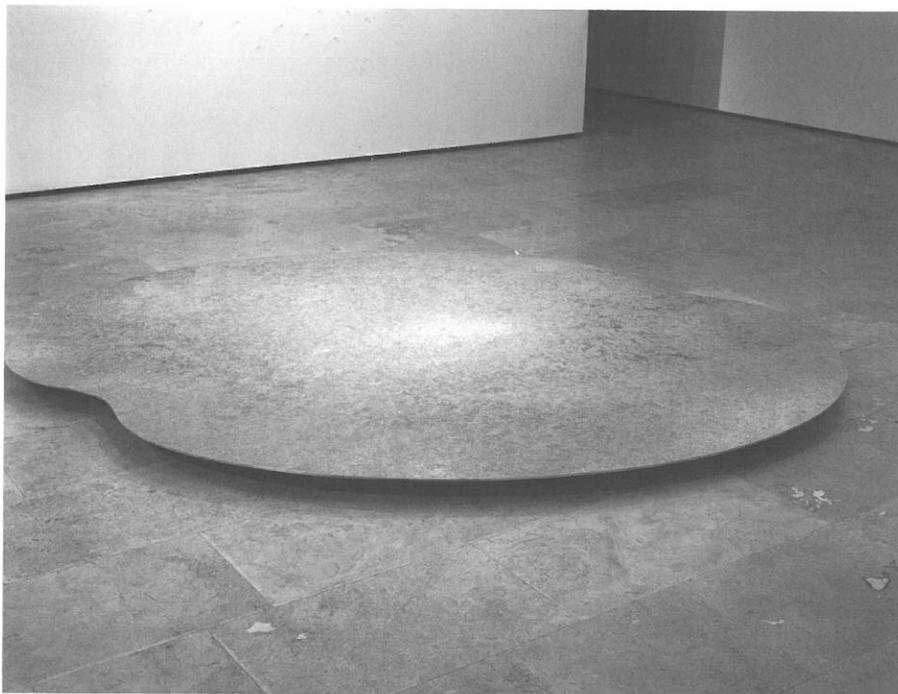
La primera vez que alguien se enfrenta a la obra de esta artista intenta adivinar qué se esconde entre tanta partícula, entre la "obviedad" de sus ideas. En esta ocasión ha preferido la autora recrearse en la imagen del fuego como ente primordial sobre el que construir una referencia incuestionable de las fuerzas que dominan la naturaleza. Posiblemente, desde la atalaya en la que se encuentra el ser humano dentro de sus plausibles extensiones, el dominio exclusivo de sus elementos parece conformar un

---

\* Archivo Municipal de Antequera. Investigador vinculado a la UMA.



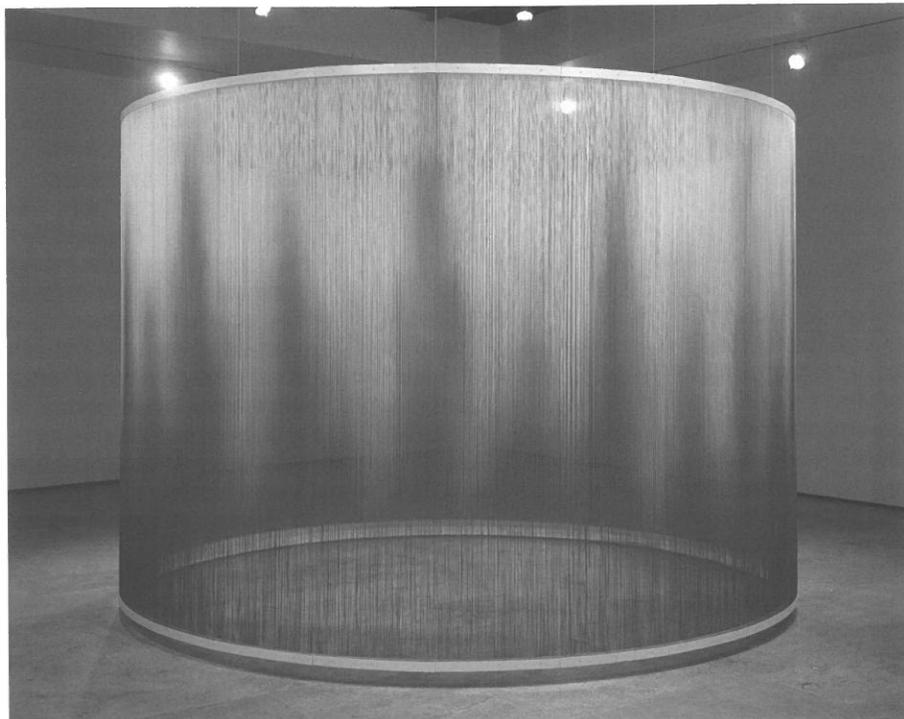
*1. Bamboo Cinema (2002)*



2. *Signal* (2005)

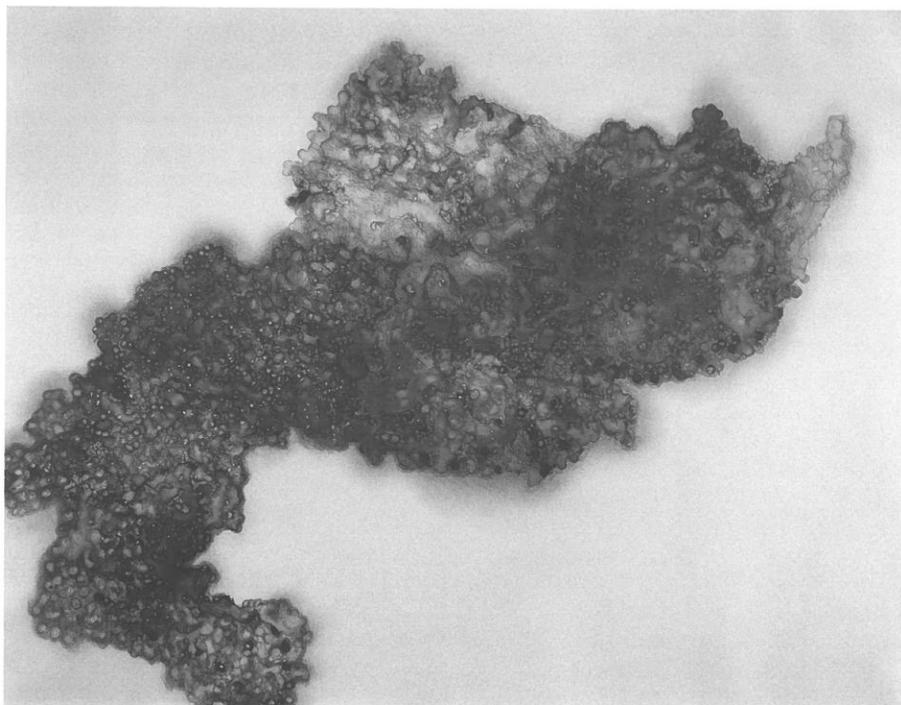
mapa de relaciones en las que no siempre sale indemne. Este fuego al que alude no es tanto platónico como real en el sentido de que se nos manifiesta de manera explícita pero alejándose de las pretensiones filosóficas para dejarse llevar por las propias interpretaciones derivadas del consumo por parte del espectador.

Lo minúsculo y necesario, lo parcial y arbitrario, señas de identidad de una obra que parte de la propia naturaleza como forma de composición; sin embargo, se advierte aquí una dedicación exclusiva a crear desde lo originario pequeños trozos de realidad, gérmenes desde los cuales se plantea una nueva visión de la obra. Decir mucho con pocos recursos, mostrar desde la simpleza de los materiales y las formas, quizás la referencia más cercana esté en los haikus, poemas de tradición japonesa del siglo XVI que, partiendo de una estructura de versos ordenada en diecisiete sílabas articulan una composición que alude a la realidad cotidiana y la naturaleza. La correspondencia es evidente aún más si tenemos en cuenta que sobre todas las obras persiste un halo poético que enfatiza su sentido. La fuerza del poema y la efervescencia de la imagen artística son mundos que viajan de la mano hacia lo originario, perpetuando, de esta manera, el significado del encuentro. De forma semejante, Heidegger también buscó, desde la óptica del haiku, la esencia de las cosas, el origen del que todo surge hasta convertirse en parte fundamental de nuestra existencia.



3. *Fire* (2005)

Precisamente de imágenes y de lenguaje versa el compromiso que Teresita Fernández adquiere con el arte. Sus obras delatan una sincronía perfecta entre lo que se muestra y lo que se pretende transmitir. Los elementos son tratados en igualdad de condiciones con el objetivo de convertirse en señas de identidad que puedan ser aprehendidas por el espectador. De este modo, el fuego se convierte en el núcleo sobre el que construye todo su discurso expositivo, propiciando que la naturaleza se enfrente a lo artificial mediante la trasposición de los materiales que adquieren una determinada forma en un espacio delimitado físicamente por las paredes del edificio pero que, en la extensión de la mente, carece de fronteras reales. Así, los elementos se superponen, la mirada busca en el reflejo de lo real esa otra concepción del mundo: una transparencia que licuada parece atraparnos cuando nos adentramos en un universo cercano y conocido pero creado ex profeso para nuestro deleite. La pieza central (*Fire*, 2005) convierte la estancia, su interior (si pudiéramos penetrar en él) en una inmensa cavidad en la que se adivinan las formas humanas camufladas entre la seda color rojo. Esta invitación recuerda la emprendida en otras obras suyas como *Bamboo Cinema* (2002) en la que un camino de acrílico verde y acero se abría para pasear hasta el centro de un espacio con unas características que lo hacen diferente del entorno donde se insertaba.



4. *Smoke* (2005)

La magia del momento, el encuentro inesperado con la fantasía de lo real que se convierte en parte de nosotros sin complicación aparente porque ya existe de antemano en nuestra memoria. El espacio de la sala adquiere un claro matiz mágico, cuyas presencias convergen en un baile telúrico por cuanto relaciona directamente lo allí presente con la vida. Así, las piezas de pared, parecen mostrar las capas de una estructura mineral (Smoke, 2005) en una interminable e inasible estela que surge de la nada para desembocar en un no menos indefinido margen. Por su parte, en la serie Signal (2005) las características se repiten con insistencia en una clara alusión a la constancia de la naturaleza en sus construcciones: no existe una clara diferencia entre la huella del humo o el estallido de una estrella que luego se va extendiendo en otras formas similares por toda la pared. Con escasos recursos compositivos crea toda una serie de imágenes hiladas por un mismo concepto que atrapa al visitante en una red de significaciones donde la implicación es necesaria.

El lugar donde se ubica la obra no permanece intacto, es reordenado siguiendo nuevas coordenadas que extrapolan su primera definición para adentrarse en trascendencias afines al entramado expositivo inserto entre sus paredes. Todo lo que podemos encontrar se utiliza como estrategia que permite la participación del espectador mediante la mirada. Igualmente, este espectador se convierte en parte de una obra

que participa de las virtudes de un andamiaje que Manel Clot, en el texto del catálogo, define como *metáfora de los estados de ánimo*, una estancia que se recrea en la sustancia de su interior; el espacio se convierte, de esta forma, en una extensa red de imágenes creadas desde la memoria de los sentimientos.

La confrontación también tiene lugar en la sala donde pared y suelo se convierten en elementos sustanciales sobre los que posar las delicadas obras; sin embargo, la fuerza de las mismas sostiene la estructura compleja y, en ocasiones, residual que se demora por un espacio que se circunscribe el hecho mismo de su construcción: así lo demostró en su intervención para el MOMA en Nueva York denominada *Hothouse* (2000). Es curioso como los títulos de algunas piezas chocan directamente con la sutileza de los materiales que las constituyen; tal es el caso de los modelos de *Eruption* (2005) donde el aluminio, la madera y el vinilo sirve de soporte para que cientos de pequeñas bolas de cristal, en su ligereza contextual, formen la consistencia de una imagen que alude directamente al encuentro milenar del ser con su entorno. Otro tanto ocurre con su definición de *Cadmio* (2005) donde el cristal adquiere una forma diferente, cúbica resonancia de la naturaleza camuflada en obra de arte.

En definitiva, la obra de Teresita Fernández ahonda en el significado de arte como vehículo de experiencias, germen desde el que elaborar discursos alejados de la pretenciosidad visual para anclarse en la plenitud de la mirada que recoge todo aquello que sucede a su alrededor. Lo cotidiano adquiere ese matiz diferenciador que, desde la proximidad creativa, toma conciencia de algo nuevo por descubrir, como los versos sugerentes de Issa Kobayashi que rememora en cascadas la evidencia de la vida, la profundidad del significado cuando escribía *En el cielo azul/ escribo con el dedo./ Crepúsculo de otoño*. Al igual que en el arte, la palabra se convierte en imagen y la imagen en palabra que nos atrapa para siempre.

## ■ Obra reciente de Begoña Montalbán. Galería Alfredo Viñas, Málaga, Septiembre-Octubre de 2005

Noelia García Bandera\*

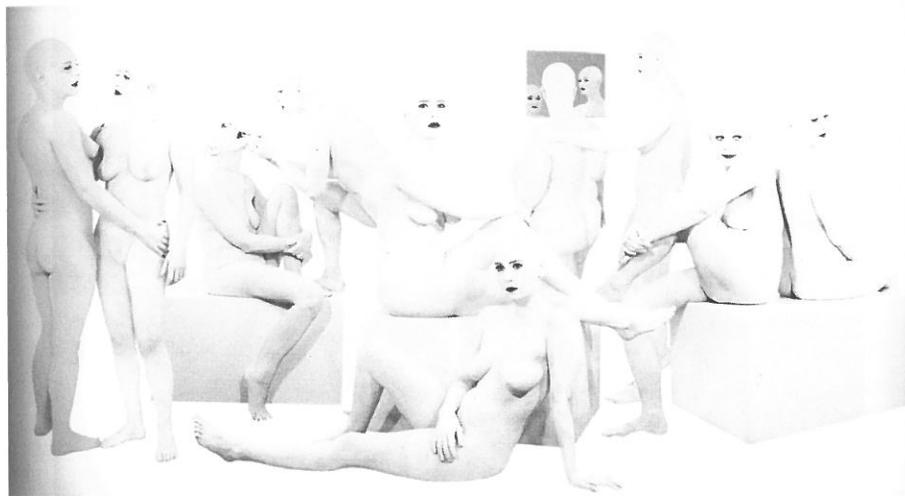
Descubrir la obra de Begoña Montalbán (Bilbao, 1958) puede trasladar nuestros sentidos a una serie de sensaciones visuales y emocionales que vislumbran un complejo estudio del ser humano, siendo particular protagonista el cuerpo femenino, en *Obra reciente* (23 de septiembre-24 de octubre de 2005). La ocasión de contemplar sus fotografías viene de la mano de la galería Alfredo Viñas, galería que, dentro del ámbito privado, se suma a la exposición de trabajos fotográficos, así como la galería JM, que apuesta por el arte más actual dentro de nuestra ciudad.

Aunque Montalbán siempre se ha expresado a través del cuerpo y la referencia directa a la mujer, no define su arte como feminista, sino bajo una mirada libre capaz de ver en otra semejante un estudio de *la fragilidad del sujeto contemporáneo*<sup>1</sup>, tal como afirma la propia artista. De esta manera, y tornando nuestra mirada a los años noventa, vemos cómo comienza su trabajo a partir de alusiones y fragmentaciones de la entidad femenina, comenzando como escultora y rodeándose de diversas técnicas como dibujo, *collage*, instalaciones, videos, fotografía o trabajos sonoros, a través de proyectos como *Sujetos* (1994), *Apuntes para un diagnóstico* (1996), *Gestos* (2000) o *Pasos perdidos* (2000). Será con la llegada de *Espacios reservados* (2001), *Interiores* (2002), *Reflections in the mirror* (2003), *Sensaciones blancas* (2004) y *Para huirse* (2004), cuando contemplemos las fotografías de sus mujeres-maniquies pertenecientes a la exposición que nos ocupa.

Los grandes formatos en la fotografía de Montalbán inundan y se compenetran con el espacio de la galería, dando, de esta manera, todo el protagonismo a las figuras femeninas que, además de dejarse observar, a veces, clavan la mirada en el espectador. A través de cuerpos montados en aluminio y metacrilato, ora fríos, ora inexpressivos, se ve una evolución en las mujeres-maniquies desde *Espacios reservados*, acusado del individualismo y el hieratismo que impera en las representadas, pasando por *Reflections in the mirror*, donde las relaciones entre las modelos se reflejan a través de gestos y situaciones que pueden llevar a la idea de sobrepasar las íntimas relaciones humanas, hasta llegar a *Para huirse*, culminando esta serie de mujeres-maniquies con su entorno y elementos arquitectónicos que enmarcan sus cuerpos. Por lo tanto, aunque se comienza con una deshumanización del sujeto, con la evolución de su trabajo, Montalbán logra dotar a sus "muñecas sin almas" de cierto aire de vida y sentimientos, como ya lo hiciera Pígmalión con su trabajo escultórico.

\* Investigadora vinculada a la UMA.

<sup>1</sup> [www.artszin.net/interiores.html](http://www.artszin.net/interiores.html).



1. *Reflections in the mirrow*, 2003, 125x230 cm

Por otra parte, la artista despoja a sus modelos de identidad gracias a elaboradas sesiones de maquillaje corporal y retoque digital que se traduce en un pictórico resultado final a través del grano fotográfico. Sus cuerpos blancos sustraen una semejanza con el icono "mujer" establecido por la sociedad en la que vivimos para aferrarse a un fondo, igualmente blanco, impersonal, donde se puede lograr confundir las formas humanas, llegando a ser una constante en su obra fotográfica. Los organismos expresados se valen de una desnudez donde la falta de atributos nos enuncia un extrañamiento que perdura en la memoria del espectador. Aunque cada modelo guarda su fisonomía pudiendo contemplar cuerpos delgados, esbeltos o gruesos, ninguna posee cabello, su sexo se minimiza y su pose es rígida y estudiada. El silencio y el vacío inundan las escenas de una pureza extrema representada por el color/no color blanco que llega a romperse a través de unas señales que logran perturbar aún más al espectador. Las mujeres-maniqués no quieren ser seres andróginos, sino que están dotadas de elementos sexuales en sus rostros/mascaras: todas y cada una de ellas exponen al público bocas sensuales y miradas extremas gracias a unos labios donde el color rojo se decanta por la estridencia y unas pestañas alargadas y negras encuadran unos ojos que, poco a poco, van tomando savia. Incluso, en ocasiones las uñas de las manos se ven decoradas por el fulgor del carmín, subrayando la compatibilidad femenina que puede existir entre un cuerpo pétreo y una mujer inventada. La mujer-maniquí exhibe su condición femenina aunque oculte su identidad.

Si bien el elemento masculino no existe en la obra de Montalbán, las mujeres-maniqués no pronuncian la necesidad del hombre, del varón, pues el automatismo de sus relaciones cuando aparecen acompañadas por otra modelo, o tal vez, ellas mismas, satisface la necesidad de buscar un elemento diferenciador entre ellas. El



2. *Silent Caresses*, 2003, 70x85 cm

universo creado por la artista sólo tiene cabida para el género femenino a través de un grupo compacto y diversas relaciones que envuelven la autosuficiencia de la mujer representada.

Así, al intentar escapar de los estereotipos femeninos determinados hoy día, Montalbán crea su propia mujer seriada cuya identidad es frágil y delicada, aunque llena de potencia, dejando componentes sicalípticos fuera de su lectura. Si bien los surrealistas usaron a la mujer y al maniquí como elemento icónico constante en sus obras donde la mordacidad y la mirada masculina inundaban sus creaciones, la artista agrega su propio lenguaje femenino para lograr un compendio donde lo más importante es el estudio del individuo contemporáneo y el yo actual, sin olvidar el juego de dobles miradas que aplica la artista. Finalmente, podemos comentar que su obra sigue abierta a la evolución, pues sus mujeres-maniqués aún tienen que transmitirnos un perfeccionamiento en sus relaciones con el entorno, con el espectador y, cómo no, con ellas mismas.

Begoña Montalbán, Premio de la Crítica Arco 2001, es una mujer que habla sobre la mujer a través de su obra, como ya lo hacen otras artistas contemporáneas.

Citemos a Tracey Moffatt, Eulalia Valldosera, Kim Soo-Ja, Cabello/Carceller, Fatimah Tuggar, Mariko Mori, Elahe Massumi o Vanessa Beecroft<sup>2</sup>, artista de la que hemos podido disfrutar recientemente en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (noviembre 2005-enero 2006).

---

<sup>2</sup> Todas estas artistas pertenecen a una exposición titulada *Mujeres que hablan de mujeres*, Santa Cruz de Tenerife, Fotonoviembre01, Comisaria: Alicia Murria.

## ■ Interferencias. Pedro Alarcón. Málaga, Sala de Exposiciones Moreno Villa, Marzo-Abril de 2005

Juan Antonio Sánchez López\*

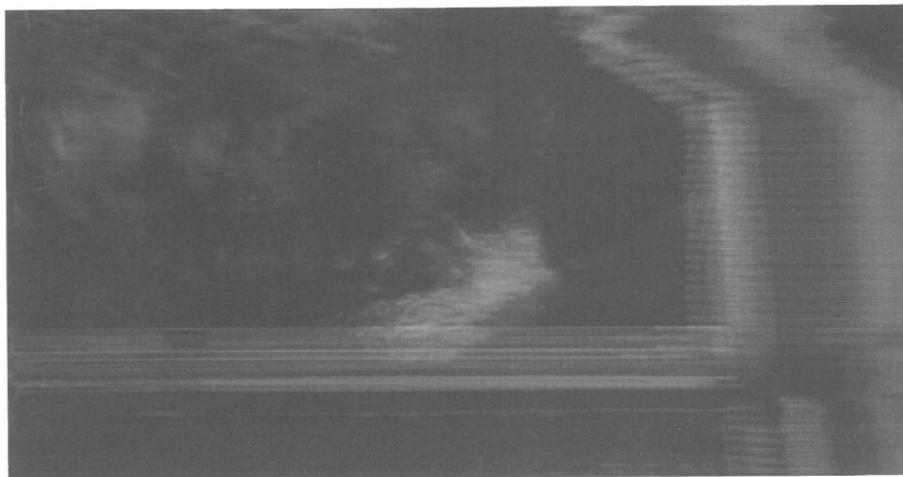
Qué duda cabe que la fragmentación, multiplicación y complejidad polisémica del concepto de Arte constituye uno de los grandes logros del pensamiento y el mundo moderno. Por ello, y una vez que, tras asumirla, damos por hecha esa situación, no sorprende que también podamos atribuir al artista una versatilidad de registros tan semejante y directamente proporcional a la pluralidad de opciones expresivas que le rodean. En última instancia, ello no supondría sino refrendar su habilidad para socavar los valores preestablecidos, contribuyendo de ese modo a la disolución de las fronteras entre las Artes.

No es exagerado afirmar que las afirmaciones precedentes se personifican y cobran carta de naturaleza en la individualidad artística y la producción de Pedro Enrique Alarcón Ramírez. Licenciado en Historia del Arte y poseedor de una sólida formación teórico-práctica, cada una de sus exposiciones nos sitúa ante un creador imprevisible y siempre recurrente a la hora de sorprender al espectador con renovadas propuestas que delatan un proceso creativo permanentemente inmerso en constantes transformaciones de la "idea", cual corresponde a una mente en constante ebullición en la que late el afán de superación constante. Si en otras ocasiones ha sido el grabado o la pintura en estado "puro" -con referencias ya sean expresionistas, pops, surrealistas, o incluso neobarrocas aliñadas con cierto guiño irónico a lo decadentista e incluso a lo *kitsch*- la muestra presentada en la Sala Moreno Villa nos sitúa, ahora, ante un Pedro Alarcón plenamente consciente del carácter irreversible e imprescindible de ese universo massmediático que encuentra y reconoce en los nuevos soportes tecnológicos un cauce expresivo que permite reconducir los ancestrales impulsos creativos del ser humano a través de las sendas de los lenguajes y códigos comunicadores del futuro.

No obstante, no queda ahí la cuestión pues, como si de un simil musical se tratase, Pedro Alarcón "oferta" al público de la sala distintas variaciones o posibilidades de acción-actuación-reflexión sobre el mismo tema, plasmadas en dos series de piezas, a las que se suman una instalación y un peculiar "tapiz" resultado de una inquietante transmutación de técnicas, formas y procesos puesta al servicio de una creación que se antoja caótica e internamente cohesionada al mismo tiempo. La muestra llega de la mano del Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, bajo el comisariado de Isidoro Coloma Martín y Ana María Robles Anaya y la colaboración de *lafresa*, revista *hiperbrevé de arte contemporáneo* que -plasmada en sugestivo soporte electrónico en la red-, dirige el propio Pedro Alarcón. En líneas generales, *Interferencias* nos brinda la oportunidad de sustraernos frente a una personalísima cosmovisión de imágenes contrapuestas y/o complementarias en principio, tendentes a organizarse en siste-

---

\* Universidad de Málaga.



1. *Interferencia 1*

mas binarios, de apariencia simétrica, para después conceder espacio a secciones verticales de diversa procedencia. No en balde, a la configuración de las obras se llega mediante la simbiosis/antítesis de múltiples retazos que adquieren la cualidad de fragmentos o meros vestigios de unas imágenes previas, sometidas a un violento proceso de descomposición orgánica y recompuestas *a posteriori* bajo la disciplina de la inercia tecnológica. Tales “restos” constituyen y “construyen” el tapiz de fondo sobre el que unas imágenes se superponen en territorio contrario, o bien flotan en una cargada aura al tiempo de favorecer nuevas intromisiones de segundas, terceras, cuartas, quintas...que no vemos porque no se nos desvelan a un primer golpe de vista.

Por otro lado, la nota de intransitividad aparente aportada a las obras por la ausencia de título se justifica por el propósito del autor de liberar sus creaciones del lastre de lo concreto, del juego innecesario de querer reconocer paisajes, objetos, contenidos y significantes que nunca estuvieron allí. En su lugar, el artista postula una *matriculación eficiente* de las piezas, basada en un código numérico de nueve dígitos impuesto por el mero orden de finalización. Consecuentemente, la culminación gradual del proceso artístico se erige en el único criterio válido a la hora de “clasificar” o “catalogar” la obra, dotándola de un criterio coherente que posibilite una percepción ordenada conforme a secuencias o impulsos creativos, sin menoscabo de la frescura del instante y alejándola de paso de la servidumbre del “título”; lo cual no vendría ser sino una nueva y –porqué no decirlo- molesta “interferencia”.

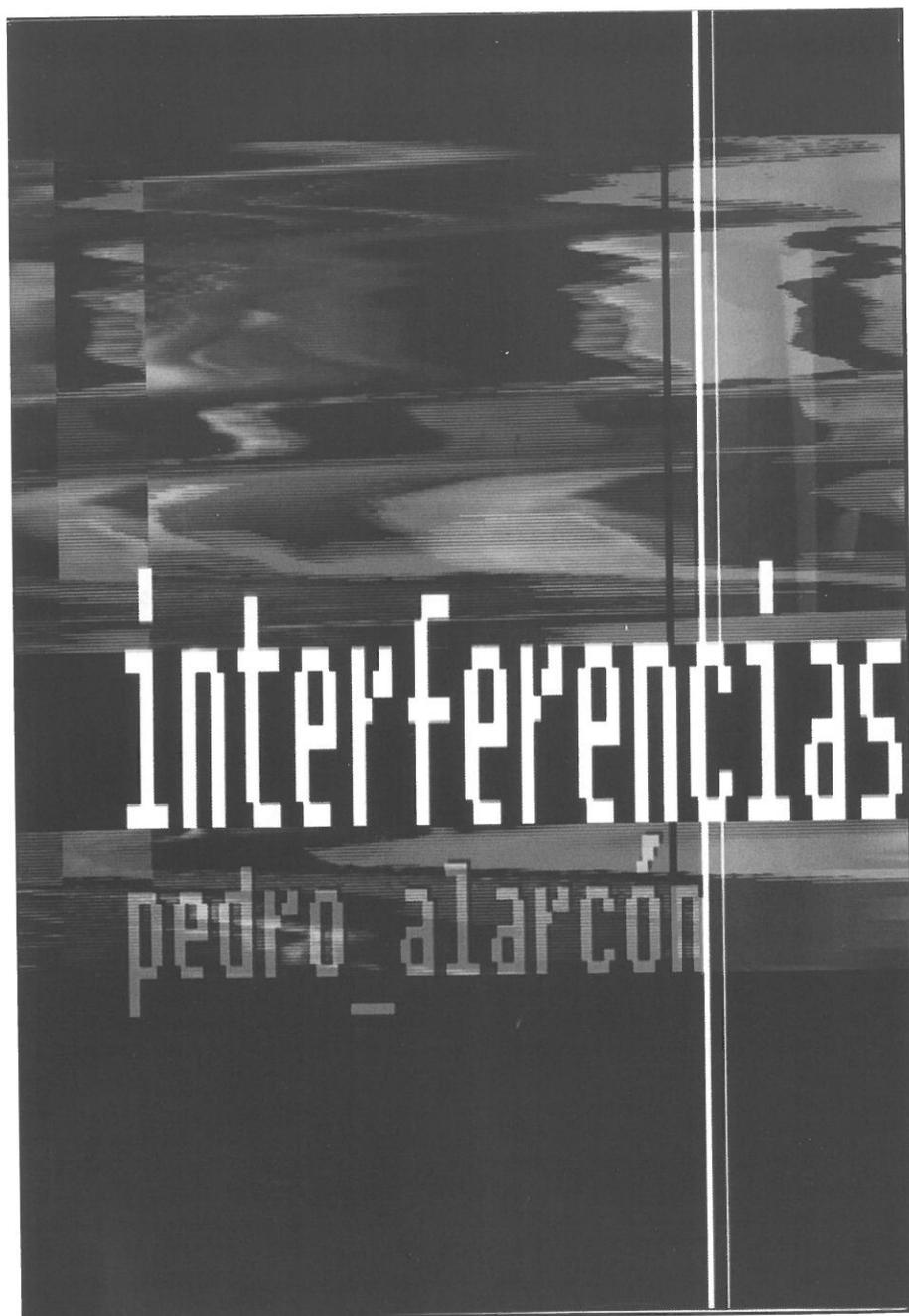
El discurso de la exposición arranca de la primera de las series, *Interferencias*, integrada por nueve obras digitales impresas por inyección de tinta sobre papel fotográfico, adheridas a cartón pluma y enmarcadas. Podría considerarse el peculiar “Introito” a un planteamiento de conjunto donde prima la intención del autor de dar salida a aquellas realidades humanas ajenas y proscritas por lo políticamente correcto

cuyo *stablishment*, en última instancia, intentará ahogarlas, reprimirlas, minimizarlas, solaparlas o, directamente, obviarlas por “contraproducentes” al sistema.

Para expresar tales inquietudes, Pedro Alarcón recurre a una estética deudora del siempre agradecido *collage*, ajustándola a unos parámetros compositivos que arrancan de la fotografía digital y, desde ella, devienen hacia un método de organización visual que provoca una auténtica confrontación de imágenes sometidas a un estadio de tensión permanente como resultado de una sucesión de “colisiones” aparentemente fortuitas. De semejantes choques emergen sucesivos campos de juego, susceptibles de convertirse en soporte panorámico de composiciones convulsas, cuyo intenso cromatismo se convierte en un vehículo/reclamo especialmente idóneo a la hora de dar salida a aquellas realidades que normal y convenientemente se solapan o, llegado el caso, directamente se obvian. De hecho, y como viene siendo entendida por el autor, *la interferencia es un escape, un pensamiento incontrolado, una supuración inminente. Cerrarle esos poros no hace sino infectar el interior, provocar la podredumbre de lo aparentemente limpio.*

Fiel a ese empeño se presenta la segunda de las series, *Interferencias-brut*, compuesta por trece obras digitales impresas por técnica láser sobre papel satinado, adheridas a cartón pluma y enmarcadas. A lo largo de su discurso plástico, el artista redundante en el concepto de partida que inspira la filosofía creativa de la obra expuesta. No obstante, Pedro Alarcón elude por ahora la mistificación poética inherente a las anteriores, para detenerse en la imagen capturada y “fossilizada” en su estado más primigenio; se diría más “natural”, al apostar por la visión aislada, sin intromisión de segundas imágenes, sin conflictos ni mixturas, que, por sí decirlo, nos sitúan ante la interferencia en estado bruto, recién recibida. Y he aquí el contraste e incluso la paradoja del experimento. En este punto, no puede olvidarse que ese ansia de aprehensión taxonómica de la interferencia *per se* supone un esfuerzo conceptual añadido y, en honor a la verdad, ciertamente contradictorio, con respecto al contexto específico en el que la interferencia se engendra, irrumpe y se desvanece absorbida por el caos. En última instancia, esta realidad no hace sino remitirnos a la certeza de que nada es puro y de que nada puede ser accesible en su supuesta pureza, ante lo cual solo queda lugar para el *ruido*, para esa inevitable *nieve* televisiva que se introduce en todo lo que hacemos e impregna de segundas intenciones nuestros actos.

La argumentación metafórica que invita a asociar el concepto de interferencia al de *nieve*, *sobresalto*, *invasión*, *sobresalto* o *imprevisto* cobra carta de naturaleza en la videoinstalación *Menos no es más / breve apunte del corazón*, proyectada sobre dos pantallas de televisor convencional, reproducida en modo bucle. Sobre esta infraestructura primaria tienen cabida sendos videos, de diferente duración, que muestran interferencias televisivas con un texto sobreimpresionado elaborado por Ana María Robles y Nacho Albert. Desde su correspondiente singularidad e individualidad, ambos vídeos evocan una dualidad de sentimientos y emociones subjetivas que la voluntad del creador aúna y reconduce hacia una convergencia conceptual unitaria, con vistas a plantear el papel desempeñado por la interferencia desde la personalísima experiencia del amor; lo cual nos lleva a reconocer en ella la “coyuntura”, “casualidad” y/o “accidente” que incurre, se cruza y –nunca mejor dicho– “interfiere” en nuestras vidas, para, finalmente, transformarlas. Pedro Alarcón no hace, en definitiva, otra cosa



2. Cartel anunciador de la exposición

que recordarnos cómo el amor llega rápidamente, de improviso, a nosotros, como una fuerza vital o una extraña reacción que nos invade sin demora y nos sacude con ímpetu; como una experiencia que, más tarde o más temprano, nos sucede a cada uno y, querámoslo o no, nos atrapa en una esquina, haciéndonos caer sin tregua ni remisión.

Por su parte, el *Tapiz* representa el triunfo de la interferencia llevada al paroxismo, desprovista de toda referencia, sumergida en una caleidoscópica transformación de simetrías y equilibrios difíciles. No se equivoca el autor al compararlo con un *Mandala moderno*, en el que también queda resumida la manifestación del espacio, en cuanto a imagen del mundo capaz de conducir al espectador a los umbrales de una peculiar e hipnótica "iluminación". En este caso, la técnica apuesta por la obra digital impresa por inyección de tinta sobre lienzo ajustado a bastidor de madera. El dominio y el control de los agentes creadores permite que sobre la superficie del tapiz queden muchas veladuras –de más inmediatez que en la pintura– que constituyen el rastro persistente de muchas de esas líneas intrusas, de esos *relámpagos de realidad*, ante los cuales sólo nos queda la incógnita y una contundente reflexión existencial: *Muchos buscan los espacios desolados;/ yo también me he dejado arrastrar por esa extraña fascinación/ del escenario fantasma./ Hemos inventado una ciudad nívea, un lenguaje de silencios./ Pero no podemos evitar el ruido./ Mucho ruido interfiere en todo ese aparente equilibrio./ La racionalidad es un espejismo./ las realidades que queremos ahogar/ llueven impregnándolo todo.*

■ Big Bang. Destruction et création dans l'art du 20<sup>o</sup> siècle. Centre Pompidou. París. 15 Junio 2005-6 Marzo 2006

*M<sup>a</sup>. Jesús Martínez Silvente\**

Hace unos días, en una revista especializada, algunos de los más destacados críticos y expertos en arte votaban las que, a su criterio, son (o han sido) las siete maravillas del mundo moderno. Lo que tienen en común algunos de estos prodigios, además de su estética atrevida -a veces realmente osada- es que no responden a las fórmulas "arquitectura", "escultura" y, mucho menos, "pintura": el *skyline* de Nueva York, el sorprendente dibujo *Spiral Jetty* en el lago salado de Utah, el cráter Roden o el pararrayos *Lighting Field* son los que, según los historiadores del arte actual, merecen estar en la lista de los elegidos.

Este artículo, que no deja de ser otro juego más, nos recuerda que desde hace un siglo, las manifestaciones artísticas no pueden reducirse a una única lectura, encasillarse en categorías heredadas, no tomar en cuenta el ambiente que rodea a una obra, no respetar las fuentes del artista o su anonimato, no tener en cuenta la participación del espectador, o su valor 0. Hace tiempo que no sólo es válida la obra en sí, sino su ubicación, su desaparición, las formas del edificio que la alberga, la luz que recibe, la obra que la precede, la que continúa el recorrido... el estudio del arte moderno no va por un único sendero, más bien forma una gran tela de araña que, laberínticamente, sigue creciendo. En esta desordenada madeja, los modelos de exhibición -la puesta en escena- tienen también un sitio preferente; los espacios elegidos, la disposición de lo representado y el recorrido de la exposición son, a veces, igual de transgresivos e innovadores que la propia obra de arte. Lo que podemos ver en el Centro Pompidou hasta marzo del año próximo, es un buen ejemplo de ello porque se ha optado por una propuesta donde el tiempo apenas tiene sentido y el criterio cronológico omnipresente en cada museo de cada ciudad queda anulado casi por completo. La primacía reside, en esta ocasión, en los temas que componen los pilares básicos del arte del pasado siglo: la destrucción, la construcción/deconstrucción, el arcaísmo, el sexo, la guerra, la subversión o la melancolía. Catherine Grenier, comisaria de "Destrucción y creación en el arte del siglo XX" (atención al orden: primero destrucción y después creación), ha demolido, por unos meses, las salas que alojaban sólo "cubismo", sólo "surrealismo" o sólo "arte pop" y las ha convertido en espacios interdisciplinarios donde quedan hermanadas obras de vanguardistas históricos como Picasso, Mondrian o Severini con otras de artistas actuales como Bill Viola o Cristina Iglesias. Aunque no ha sido la primera vez que se ha re-ubicado una colección en cuanto a su temática, la exposición del museo parisino ha causado un indudable *colpo di scena* por tener en su poder unos fondos que impresionan por su riqueza y su variedad.

---

\* Universidad de Málaga

Sólo se perdona –y a regañadientes- no poder ver la silueta “ingresiana” de Man Ray, el *ready-made* por excelencia de Marcel Duchamp o la cabeza maquinada de Raoul Hausmann (la exposición sobre DADA es inminente), porque pasear por las salas y terrazas multicolores de Piano y Rogers a última hora de la tarde, lo dulcifica.

Las obras siempre estarán allí (también en la *web*); la colección sólo podrá aumentar; lo novedoso de esta muestra es, sin duda, su disposición o, quizás, sólo se trate de un intento más de ordenar el galimatías que ha resultado ser el arte del siglo XX y lo que llevamos del XXI.