



Boletín de Arte, nº 25 — 2004
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

*Crónicas de Congresos
y Críticas de Exposiciones*

■ Juan Antonio Ramírez

Eugenio Carmona Mato

A finales del siglo XVIII, el poeta y escritor Johann Wolfgang Goethe escribió sobre el historiador del arte Johann Joachim Winckelmann: *El carácter personal de muchos hombres, y especialmente de los académicos y eruditos, tiende a desaparecer cuando miramos sus logros, en el caso de Winckelmann es precisamente todo lo contrario: todo lo que él produce es grande y destacable porque en todos sus logros nos desveló su propio carácter.* Y a principios del siglo XIX, el filósofo Georg Friedrich Hegel, retomó las consideraciones de Goethe para afirmar: *A muy pocos intelectuales les ha sido concedido lo que le fue concedido a Winckelmann, algunos han realizado comentarios interesantes, pero Winckelmann verdaderamente creó algo nuevo y supo abrir frescas perspectivas en el mundo del arte.*

En los orígenes mismos de la modernidad, un historiador del arte fue reconocido por un poeta y por un filósofo como un verdadero elemento integrador, elucidador y promotor de la creación artística, capaz de establecer un nuevo rumbo en los fundamentos del conocimiento histórico y de la experiencia estética.

Los elogios recibidos entonces por Winckelmann creo que pueden ser aplicados hoy a Juan Antonio Ramírez. Los escritos de Juan Antonio Ramírez poseen el don de la grandeza y la virtud de lo singular porque en ellos se trasluce la personalidad de su autor, y a muy pocos intelectuales y escritores sobre arte de nuestro tiempo les ha sido concedida, como a Juan Antonio Ramírez, la capacidad de abrir frescas y fecundas perspectivas en la comprensión de la creación artística.

La modernidad, de la que Winckelmann, Goethe y Hegel son genuinos iniciadores, puso de manifiesto la complejidad del sistema de las artes. Una complejidad que tiene en el objeto artístico el indiscutible vértice de su pirámide, pero que se articula *sine qua non* en el sistema de intercambios establecido entre creadores, coleccionistas, marchantes, gestores de museos y exposiciones, críticos, historiadores, promotores, sectores de público, etc. Se trata de una complejidad en la que situarse con personalidad propia e insobornable no es posible si no es a través de un esfuerzo continuo y sostenido, capaz de mantener viva, como en caso de Ramírez, una de las premisas de largo alcance también heredera del pensamiento ilustrado: *nulla estetica sine ethica*.

El trabajo de Juan Antonio Ramírez ha tenido como fundamentos dos consideraciones. Ha creído siempre Ramírez que la creación artística y la experiencia estética son bienes inalienables de la condición humana y, así mismo, Ramírez ha tenido siempre presente que estos bienes o eran compartidos por todos

o dejaban de tener razón de ser. Y es por ello que para Ramírez una de las tareas ineludibles del Historiador del Arte tiene que ser no la de validar las producciones artísticas como elementos de diferenciación de las clases sociales, sino, precisamente, lo contrario: la de fomentar el disfrute estético entre los que han sido privados de ello por su origen o por sus circunstancias.

Juan Antonio Ramírez pertenece a una generación intelectual que yo estimaría decisiva en la historia contemporánea española. Hubo que tener un temple especial para surcar los cambios de mentalidad necesarios para vencer al franquismo e implantar la democracia. Hubo que tener un sólido sostén intelectual para vivir el momento en que las culturas nacionales comenzaban a enfrentarse a los imperativos de la mundialización. Hubo que tener un especial talento para mantener clara la mente ante la quiebra de los grandes relatos epistemológicos y no sucumbir en las requisitorias del pensamiento débil. Y, en fin, hubo que tener la inteligencia despierta para afrontar la disolución de la propia idea de cultura en el horizonte de los medios de masas y de la denominada cultura visual.

Ante todas estas situaciones Juan Antonio Ramírez ha sabido ofrecer siempre una respuesta hábil, lúcida, compleja, poliédrica, conciliadora de puntos de vista y abierta a la asunción crítica de los cambios sociales. Entre nosotros, entre el club de los historiadores y los críticos de arte, Ramírez ha sido sin duda el más traducido a otras lenguas, el que mayor número de veces ha sido invitado a centros de investigación internacionales de primera línea (del Warburg Institute al Getty Center), el más premiado y, sobre todo, el más prolífico: más de treinta libros en poco menos de treinta años de labor crítica e investigadora. Y hablo de libros, excluyendo artículos, colaboraciones y textos breves. Tal capacidad de trabajo creo que sólo encuentra en el propio Pablo Picasso su parangón. Y como en Picasso, al ofrecer este dato no sólo interesa el número sino la intensidad y la diversidad de lo aportado.

En los orígenes mismos de Juan Antonio Ramírez como crítico, historiador y ensayista están situados los vectores de su diferencia. Al interesarse desde un primer momento por la urgencia estética surgida de la implantación de los medios de masas, Ramírez no solo se convirtió en un pionero internacional en la valoración de este tipo de aportaciones, sino que vislumbró la manera en la que toda nuestra comprensión del pasado quedaba redefinida, ofreciéndonos en su libro ***Medios de masas e historia del arte*** los instrumentos necesarios para ejercer una conciencia crítica, plena de lucidez, de nuestro propio entorno.

Pero, la inteligencia de Ramírez consistió en no detenerse ante lo tratado. Ramírez no se convirtió en un mero especialista académico en los *mass media*, sino que lo vertido en su prodigioso libro fue proyectado como una auténtica y eficaz arma epistemológica para entender la producción artística a lo largo de la Historia.

Desde este punto de partida, a la largo de su ya dilatada trayectoria, Ramírez nos ha enseñado muchas cosas. Si pudiera enunciar algunas de ellas, diría que Ramírez nos ha enseñado que el carácter aurático de las obras de arte consagradas no debe ocultarnos con su resplandor la valía que encierran propuestas tenidas por marginales o exteriores a los sistemas de valoración convencionales y, que por tanto, las distinciones entre alta y baja cultura son espurias y quizás impostoras. Nos ha ensañado Ramírez que el imaginario visual es una forma de autorreconocimiento de la naturaleza humana, y una forma de autorreconocimiento privilegiada, pues a la creación artística le está permitido actuar con resortes y premisas denegadas a otras actividades. Y nos ha enseñado Ramírez, también, que el significado de las imágenes y de las formas artísticas cambia a lo largo de la historia y en



función de los imaginarios individuales y colectivos desarrollados en sucesivos tiempos y lugares. Y, sobre todo, yo diría que Ramírez nos ha enseñado algo muy importante, nos ha enseñado a no tener miedo de nuestra propia experiencia estética como quien no debe tener miedo de la naturaleza de sus propios deseos. Nada ni nadie puede coartarnos lo positivo de nuestra relación estética con las cosas y el mundo. Es más, y espero acertar con lo que digo, ni tan siquiera el propio mundo del arte debe situarse ante nosotros como un paradigma impositivo que nos condicione canónicamente nuestra forma de ver y de sentir. La experiencia estética es siempre una experiencia abierta a su propia realización.

Es por ello que Juan Antonio Ramírez nos ha ensañado a valorar con intensidades, si no semejantes sí del mismo calibre, tanto la arquitectura imaginada por un erudito barroco, como la arquitectura efímera de un escenógrafo cinematográfico o la creación más egregia de un arquitecto universalmente reconocido. Y si he elegido la arquitectura bien pudiera también haberme referido a las artes plásticas: Ramírez nos ha enseñado a valorar, aunque no sean cosas estrictamente semejantes, tanto la viñeta ilustrada en una revista como el gran arte de Picasso, tanto los ready-mades de Duchamp como las esculturas espontáneas de un autor outsider o los trabajos manuales de un ensimismado y disfrutón *bricoleur*.

También Juan Antonio Ramírez nos ha enseñado **cómo escribir sobre arte y arquitectura** y ha elevado la capacidad de divulgación a las más altas cotas de encuentro entre las exigencias científicas y la facilidad de comprensión; todo ello, además, promovido incesantemente por alguien que nunca ha dejado de ser artista él mismo y que ha comprendido siempre las aspiraciones de la Historia del Arte en el capítulo de los géneros literarios.

Cuando se recuerdan libros como **Construcciones ilusorias, Edificios y Sueños** o **La Arquitectura en el cine**; cuando se tienen cerca sus monografías sobre **Duchamp, Le Corbusier, Picasso, Dalí** o **Gaudí** o cuando se siguen con atención sus numerosos escritos en las más comprometidas publicaciones de arte actual, uno siente palpitar siempre, sin decaimiento, con intensidad, la presencia de algo afortunadamente revelador y transformador. Y se trata de un sentimiento parecido o equiparable al que uno siente ante las obras de Pablo Picasso.

Palabras pronunciadas por el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga Pf. Dr. D. Eugenio Carmona Mato en el acto de entrega del premio Pablo Ruiz Picasso de la Junta de Andalucía al Catedrático de Historia del Arte, ensayista y escritor Pf. Dr. D. Juan Antonio Ramírez. Málaga, octubre de 2004.

■ Encuentro Nacional Interuniversitario "El Comportamiento de las Catedrales españolas del Barroco a los Historicismos". Murcia, Universidad de Murcia, 29-31 Octubre de 2003.

Juan Antonio Sánchez López

Cuando los historiadores detectan la existencia de "comportamientos" en una obra de arte, tienden a reconocer en la misma unas cualidades orgánicas que le permiten nacer, desarrollarse, crecer, transformarse y, en definitiva, interactuar con las inquietudes, expectativas, frustraciones y contradicciones de la sociedad que le da vida, además de conferirle su absoluto y verdadero sentido. Sin duda, una Catedral cumple y suscribe, quizás con mayor intensidad, que otras creaciones esa condición de sueño, proyecto y reflejo colectivo que, consecuentemente, acaba convirtiendo su realidad arquitectónica, patrimonial, cultural y espiritual en "espejo" fidedigno de los avatares históricos, el sentir y los aconteceres cotidianos de una comunidad.

Haciendo suya esta filosofía, la Universidad de Murcia reclamaba la atención de la comunidad científica a través de su Departamento de Historia del Arte, para debatir, en los últimos días del mes de Octubre de 2003, cuantos aspectos complementarios, poliédricos y transversales afectan a la problemática de los inmuebles catedralicios españoles, desde el esplendor de la Edad Moderna a la consolidación de los tiempos contemporáneos. Con la colaboración de la Fundación Cajamurcia y la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma, el Encuentro venía a ser el oportuno foro de debate para un apasionante tema en el seno de la historiografía artística, por lo demás ya objeto de un exhaustivo análisis desde dentro del marco global del Proyecto de Investigación I+D, *El comportamiento de las Catedrales del Barroco a la Restauración* (BHA 2000-0192-C 08-03), dirigido por el P. Dr. Germán Ramallo Asensio, Catedrático de Historia del Arte de la propia Universidad de Murcia. Las ambiciosas e ilusionantes metas de dicho proyecto indujeron a su coordinador a proponer la ramificación del mismo en ocho subproyectos. Con semejante planteamiento, resultaban implicadas de esta manera las Universidades de Burgos, Extremadura, Jaén, Murcia, Oviedo, Zaragoza y Europea CEES de Madrid, contando con una serie de investigadores principales en cada centro personificados por los Doctores Lena Saladina Iglesias Rouco, Florencio García Mogollón, Pedro A. Galera Andreu, Jesús Rivas Carmona y el propio Germán Ramallo Asensio, Vidal de la Madrid Álvarez, Ernesto Arce Oliva e Ignacio González Varas, respectivamente. Es de justicia reseñar, asimismo, desde las páginas de este *Boletín de Arte*, la participación intensa y el aporte de resultados científicos a la referida propuesta de investigación que dos profesores de la Universidad de Málaga (en concreto, la Dra. Rosario Camacho Martínez y el autor de estas líneas) han venido desarrollando dentro del marco del subproyecto que, abarcando Andalucía y Canarias, dirige desde la Universidad de Jaén el P. Dr. Pedro A. Galera Andreu..

Sin embargo, el deseo de ir más allá, compartir inquietudes y suscitar el interés de los numerosos investigadores comprometidos con la preservación y puesta en valor de tan señeros conjuntos monumentales parecía obligar moralmente a los agentes implicados a proponer algún tipo de iniciativa que permitiese, en efecto, debatir, exponer y ampliar conocimientos sobre el tema, sin dejar de verificar tampoco un llamamiento a la totalidad del corpus social, en torno a la extraordinaria riqueza de valores polisémicos inherente a tan singulares edificios. A semejante premisa respondía, precisamente, la vertebración de las áreas del Encuentro en torno a tres mesas dedicadas a Arquitectura y Urbanismo, Arte Mueble y Patronazgo, respectivamente. En su conjunto, la intención nuclear de dicha parcelación temática perseguía fomentar el estudio de la Catedral desde otros tantos frentes que priorizaban bien la presencia física y la realidad material del inmueble inserto en el tejido urbano o el protagonismo objetual intrínseco y/o el trasfondo simbólico de los bienes incorporados a su fábrica, sin olvidar la reflexión en torno a los agentes sociales y las circunstancias específicas que alentasen su hechura en uno y otro caso. No obstante, y pormenorizando de manera más detenida sus contenidos, cada mesa ampliaba considerablemente sus presupuestos iniciales para dar cabida a una sugestiva galería de matices y valores añadidos a aquellos con la evidente repercusión positiva que semejante dinámica supone.

Así, la primera mesa se interesaba por las transformaciones en el templo catedralicio que lo convierten en sorprendente palimpsesto, en dechado cuántico o en pastiche declarado según las circunstancias, infiltrándose en el estudio de las dependencias auxiliares y las relaciones de la Catedral con el entorno inmediato y el paisaje urbanita. No puede olvidarse que desde las primitivas fundaciones medievales, el signo de los tiempos se obstinaría en dejar su huella -a veces indeleble- sobre el "cuerpo" de las fábricas, favoreciendo en numerosos casos insólitas metamorfosis, especialmente relevantes bajo el imperio del Barroco y las controversias estéticas de los siglos XIX y XX. Desde otra mirada al fenómeno catedralicio, el peso específico de los programas iconográficos y la alteración/remodelación de los mensajes simbólicos en el transcurso de los años informaba los objetivos de la segunda mesa, en complicidad con la insustituible presencia de las Artes Suntuarias como incuestionables valedoras del esplendor litúrgico, la transfiguración de la realidad inmediata y la magnificencia del culto desarrollado en tales espacios sagrados. Por último, las cuestiones directamente engarzadas con el ámbito sociológico hispano a través de las distintas modalidades de patronato jalonaban las sesiones de la tercera mesa, con especial atención a los comportamientos y actitudes esgrimidas desde los tres vértices del gran triángulo promotor: el poder episcopal, los Cabildos eclesiásticos y las instituciones civiles.

Bajo la atinada dirección del Pf. Dr. Germán Ramallo Asensio, auxiliado en la Secretaría del Encuentro por el Pf. Dr. Jesús Rivas Carmona y el equipo técnico coordinado por Francisca del Baño Martínez, dicha reunión científica puede felicitarse de haber contribuido a estimular de manera efectiva y oportuna la



ineludible sensibilización que las instituciones y los segmentos culturales españoles deben y tienen, a toda costa, que mantener respecto a las fábricas catedralicias. En este sentido, esta reunión de especialistas no ha quedado únicamente -aún siendo mucho- en tres días de convergencia y discusión historiográfica, sino que ha supuesto un punto y seguido en la labor de seguimiento y estudio riguroso de uno de los grandes puntales del Patrimonio Histórico. Así lo demuestra la edición de dos volúmenes con los resultados del encuentro, uno de los cuales, *El comportamiento de las Catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, recoge las comunicaciones presentadas por los estudiosos concurrentes desde todos los puntos del país, en tanto el segundo, *Las Catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, incorpora los trabajos de los especialistas implicados en los diferentes subproyectos aglutinados en el proyecto-marco global. A la vista de lo expuesto, quizás la más rotunda conclusión de todo sea que, de ninguna manera, los templos catedralicios pueden ni quieren verse reducidos a meros testimonios del esplendor de la memoria.

■ *Memorias del flamenco. Fondos de la Peña Juan Brea. Málaga, Sociedad Económica de Amigos del País, enero-febrero, 2002.*

El Flamenco en Málaga. Su origen, su historia, Málaga, Archivo Municipal, agosto 2002.

Lourdes Gálvez del Postigo Calderón

Las exposiciones *Memorias del Flamenco. Fondos de la Peña Juan Brea*, y *El Flamenco de Málaga. Su origen, su historia* pretenden realizar una labor de acercamiento al fenómeno del flamenco desde un punto de vista científico significando por su entidad dos auténticos ensayos ante el futuro Museo de Arte Flamenco de Málaga. El pasado año 2002 ha destacado por albergar ambas muestras, algo que podríamos calificar de hito, puesto que son escasas las exposiciones que traten este tema, y más aun desde lo aséptico, intentando evitar toda lectura folklorista o reduccionista del mismo.

Considerado muchas veces mero divertimento del pueblo llano, cada vez es mayor el número de estudios que teorizan sobre esta materia, analizando su devenir histórico, su carácter artístico frente al folklore, sus puntos de inflexión, su carácter mitómano, su calado social, su acogida desde la Ley de Patrimonio, sus aspectos más puramente estéticos y filosóficos, etc., creando una verdadera corriente multidisciplinar. Sin embargo, insistimos, es raro encontrar exposiciones que traten el flamenco sin que vayan unidas a algún acontecimiento o evento, como congresos, ciclos de conferencias, o semanas culturales.

La labor compiladora y difusora de la peña Juan Brea queda patente con estas muestras, ya que ambas han sido posibles gracias a los fondos del Museo de Arte Flamenco de dicha peña. A su vez, estos fondos, que se encontraban sin catalogar, han tenido esta oportunidad gracias a la iniciativa que han supuesto estas exposiciones.

LA PEÑA JUAN BREVA

El 2 de Octubre de 1958 nace en Málaga la primera peña flamenca de España y, por tanto, del mundo. Nace al calor de un grupo de aficionados encabezados por Francisco Bejarano Robles que, inflamados por el resurgir del cante jondo tras el paréntesis de la Ópera Flamenca, deciden fundar un espacio en el que aprender, conservar y practicar cante, baile y toque. Era el comienzo de la peña Juan Brea.

No es casualidad que este grupo de amantes del flamenco más puro se decidieran a fundar la peña en 1958. Dos años antes tuvo lugar el punto de

inflexión que provocó la vuelta o renacimiento del llamado cante jondo mediante el I Concurso Nacional de Flamenco de Córdoba y gracias a la figura del cantaor Fosforito, ganador absoluto del certamen con la ejecución de cantes que habían quedado en desuso por mor de la Ópera Flamenca, la cual había propugnado unos estilemas contrarios al cante purista, con profusión de melismas, florituras y letras sensibleras que ganaran el aplauso rápido. El primer paso dado por Fosforito vino a ser reforzado por la peña Juan Breva, cuya irrupción en medio del desconcierto que se produjo en el seno del flamenco trajo nuevas fuerzas y, sobre todo, nuevas ideas que forjarían las bases de la configuración actual del resto de peñas flamencas, así como de congresos, concursos y seminarios. Hay que aclarar que el concepto de "peña" al uso en aquellos momentos dista bastante del actual, más asociado al ocio. Cuando la peña Juan Breva se fundó, una peña era una reunión de gente en torno a una manifestación cultural a la que admiraban y cultivaban, y aun no existían las peñas llamadas recreativas. La política que desde entonces ha llevado la peña Juan Breva, propia del estudio del flamenco, es una política pionera que hoy tendría su equivalente en lo público con Centro Andaluz de Flamenco, creado por la Junta de Andalucía en Jerez de la Frontera. Es más, en la Málaga de posguerra, los pintores más progresistas y rupturistas se agruparon en torno a la peña Montmartre, donde tenían cabida diferentes expresiones artísticas con una mínima resistencia plástica.

Todos los propósitos de la peña Juan Breva se encuentran aglutinados en tres máximas: *Seguir aprendiendo*, *Velar por la pureza*, *Propagar enseñando*. Con ellas se resumen a la perfección todas sus intenciones y labores para con el flamenco. Veámoslas.

Seguir aprendiendo: Esta sentencia, que nos recuerda al último Goya de Burdeos que asevera en su grabado *Aún aprendo*, resulta esclarecedora del espíritu que rige a la peña desde sus comienzos. Si algo caracteriza al flamenco es el carácter de materia extensa poblada de grandes lagunas, que se salvan con hipótesis y atribuciones nunca cerradas, que propician el debate e incitan al estudio e investigación. Esta circunstancia está siempre presente entre los entendidos y aficionados de esta peña, y en ese afán por conocer, semanalmente tiene lugar en la sede de la misma la sesión de estudios. En ella uno de los consiliarios¹ imparte una clase sobre algún tema predeterminado. Tras la exposición, se ilustra con cante y toque, bien en directo si hay oportunidad, bien mediante audición de discos, con posibilidad de plantear cuestiones y crear el debate al cabo de la escucha.

¹ El consiliario es un miembro del órgano consultivo de la Peña Juan Breva, elegido por sufragio entre los entendidos en la materia flamenca, con consideración de maestro. El número de consiliarios es variable.

Dentro de esta corriente, la peña crea en 1963 la *I Semana de Estudios Flamencos*, con la participación de personalidades como Ricardo Molina, Edgar Neville, Antonio Mairena y Caballero Bonald, entre otros. Esta iniciativa fue muy bien acogida, contando con cuatro ediciones más, hasta 1970. En 1997 se retomaron bajo el nombre de Jornadas de Estudios Flamencos.

Asimismo, destaca el interés por conocer y conservar un rito antropológico y ancestral como son los Verdiales, a los que la peña les dedica anualmente *La Semana de los Verdiales*, desde 1968 hasta hoy, en la que las conferencias se alternan con las intervenciones de las distintas pandas de nuestra provincia con sus tres estilos (Montes, Comares y Almogía), culminando con un pregón de la Fiesta de Verdiales².

Velar por la pureza: ésta ha sido una de las preocupaciones principales del mundo flamenco desde que se diera a conocer masivamente en 1922 con el *Concurso de Cante Jondo* de Granada³ y, de hecho, fue la razón última por la que se creó la peña Juan Breva.

No cabe duda que es la calidad de arte vivo del flamenco la que da lugar a las fluctuaciones o altibajos que éste ha experimentado, con la Ópera Flamenca primero y recientemente con el llamado "nuevo flamenco"⁴. Estas fluctuaciones, a grosso modo, son propias de los procesos artísticos y creativos, aunque hemos de incidir en que el flamenco como tal surge en el siglo XVIII, por lo que es, por tanto, menor en vida que otras facturas artísticas como la Escultura o la Pintura. Esta puntualización puede adoptar el interés de mostrarnos que, en tan corto espacio de tiempo, el flamenco ha sufrido unos procesos técnicos, históricos y estéticos comparables a los de la propia Historia del Arte. Así, la Ópera Flamenca podría asimilarse al *Kitsch*, en su interés por quedarse con lo superficial de todo el complejo artístico, en su afán por democratizar el flamenco -hasta el punto de deformarlo- para llevarlo a la gran masa mientras que, en cuanto al "nuevo flamenco", entraríamos en la secular confrontación de lo nuevo y lo viejo, consustancial al arte, especialmente desde la Antigüedad

² La Fiesta de los Verdiales tiene lugar cada 28 de Diciembre, por lo que estas semanas que la peña les dedica suelen realizarse durante la primera mitad del mes, aproximadamente.

³ Este concurso fue promovido principalmente por Federico García Lorca y Manuel de Falla, junto con una larga lista de personalidades de la cultura española del momento, como es el caso de Zuloaga o de Manuel Ángeles Ortiz, quien además realizó el cartel anunciador del evento. Su propósito, ya en aquél entonces, era el de conservar un arte que creían en desuso y peligro de extinción.

⁴ Consideramos este fenómeno una estrategia de marketing, basada en dar el nombre de flamenco a la fusión de distintas músicas con la música flamenca o aflamencada, con el claro objetivo de hacerlo más atractivo al público, sobre todo al más joven y alternativo. Esta denominación es incorrecta desde el punto de vista de que, musicalmente, el flamenco está nitidamente definido mediante los palos o estilos y todo lo que no entre en ese canon no puede ser llamado flamenco, ya que, objetivamente, no lo es.

Clásica. Si lo nuevo es el antónimo de lo viejo, la palabra "antiguo" escapa al conflicto léxico, ya que "antiguo" supone lo clásico, lo esencial a un proceso, mientras que lo viejo es lo desfasado, lo superado por una muda de este mismo proceso. En el flamenco lo puro es lo antiguo, que no lo viejo, por lo que no caben novedades que escapen al canon. En esta línea podemos recordar las querellas que han acompañado a la Historia del Arte y que tienen un reflejo en esta intrahistoria que es la del flamenco. Señalaremos así la querella que recorre la Francia de 1667 y 1709 entre antiguos y modernos, y haremos notar que, siendo éste un nexo de unión entre Historia del Arte y Flamenco, no deja de ser llamativo el hecho de que si en las artes plásticas el conflicto ha venido por un intento de evolucionar y avanzar hacia lo rupturista, desde el seno flamenco la lucha ha tenido el sentido de conservar la esencia por encima de las innovaciones, es decir, la misma lucha en pos de objetivos opuestos.

Para lograr la pervivencia de lo puro, la peña Juan Breva se vale no solo de las semanas y sesiones de estudios, en las que se intenta esclarecer e indicar el camino de lo jondo, sino que, además, lo promulga a través de los concursos. En ellos, se ha hecho hincapié especialmente en los cantes malagueños, llevando a cabo una labor de conservación y reivindicación de los mismos. En 1962 tendrá lugar el *I Gran Concurso de Cantes de Málaga*, organizado por la peña, adquiriendo un prestigio tal que de toda España se presentaban cantaores que se habían preparado nuestros cantes vernáculos, contribuyendo así a su pervivencia y difusión fuera de nuestras fronteras. Este concurso contaría con nueve ediciones, hasta 1988.

Otra parcela donde la peña Juan Breva busca la pureza es en las fuentes, es decir, los registros sonoros de la Historia del Flamenco, y es que una de las peculiaridades del flamenco estriba en la figura del creador. Creador en el sentido de artista que mediante su técnica conforma una variante e, incluso, un estilo o palo (malagueña de "La Trini", Cantes de Juan Breva, Tangos de "La Repompa"...). El conocimiento y la consecución de los registros sonoros de los creadores o sus discípulos conformarán al fin y al cabo la corroboración del canon. La peña Juan Breva, con los más de 5000 ejemplares de su fonoteca, de los cuales unos 2000 son placas de pizarra (se estima que posee un 70% de lo grabado a lo largo de la discografía flamenca), demuestra un interés denostado por las fuentes.

Propagar enseñando: como venimos diciendo, uno de los bastiones que distinguen a la peña Juan Breva es su labor divulgativa y de difusión del flamenco. Desde su declaración de principios se destaca este punto: *fomentar la afición al flamenco, que del conocimiento nace la apreciación*⁵.

⁵ *Estatutos de la Peña Juan Breva*, Málaga, Angel Caffarena, 1965, p.13

La base de las semanas de estudios flamencos y de las sesiones de los martes es ésta, enseñar, crear afición desde el conocimiento, a nivel teórico. Esta difusión traspasaría el ámbito estrictamente flamenco, llegando a la universidad, mediante el Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga que la peña crea en colaboración con la universidad malagueña por medio de la persona de Domingo Sánchez-Mesa. El primer aula tiene lugar en 1978, con una magnífica acogida entre la comunidad estudiantil, que, en ocasiones, se ha quejado de no contar con más iniciativas de este tipo.

Dentro de la peña, la idea de crear un órgano de difusión del flamenco hizo que algunos socios, con el pintor Eugenio Chicano⁶ y el crítico flamenco Gonzalo Rojo a la cabeza, pusieran en marcha el proyecto de los cuadernos de cante jondo *Bandolá* (1968), un medio que se presentaba como una apuesta por el estudio científico flamenco, así como una exposición de poesía y de artes plásticas, incidiendo en el arte más contemporáneo y vanguardista de la Málaga de entonces. La influencia de la mítica revista *Litoral* no pasa desapercibida, tanto en concepto como en forma.

El primer número de *Bandolá* estuvo ilustrado íntegramente por Eugenio Chicano, y el segundo por el también pintor malagueño Enrique Brinkmann, lo que nos indica la osada contribución artística que supuso en aquellos años la revista. La peña Juan Brea se ha caracterizado por apuestas comprometidas en cuanto a las artes plásticas se refiere, así, en una fecha como 1963, encontramos un dibujo de José Moreno Villa ilustrando el programa de la I *Semana de Estudios Flamencos*. Este artista y poeta malagueño exiliado en México no se vio revalorizado en España en el terreno plástico hasta mediados de los 80 con el trabajo del Catedrático de la Universidad de Málaga P. Dr. Eugenio Carmona⁷. Igualmente, otra de las fuentes tanto para ilustraciones como para poesía que ha utilizado la peña Juan Brea es la Federico García Lorca. Al igual que Moreno Villa, su poesía podía estar reconocida en estos años, pero su labor plástica, mediante sus dibujos ingenuistas, no corrió la misma suerte hasta hace escasas décadas. Asimismo hay que incidir en el hecho de que ambos son poetas tabú para el régimen franquista entonces vigente, con lo que su aparición en los años 60, en un círculo como el flamenco que tantas veces ha sido ligado -erróneamente y desde un progresismo estrecho de miras- a la Dictadura, nos da una idea del arriesgado posicionamiento cultural de la peña Juan Brea.

⁶ Eugenio Chicano (Málaga, 1935) se considera uno de los representantes del Arte Pop español junto con el Equipo Crónica o Eduardo Arroyo. Representó a España en la Bienal de Venecia de 1982. Su manera se caracteriza por beber de fuentes tan diversas como la propia Historia del Arte junto a lo popular; donde el flamenco tiene un lugar privilegiado. En este aspecto, su obra atiende a temas vernáculos tratados desde un lenguaje extranjero como el pop. Se encuentra vinculado a la peña Juan Brea desde su creación, ya que es socio fundador de la misma.

⁷ CARMONA MATO, E, *José Moreno Villa y los orígenes de las Vanguardias Artísticas en España* (1909-1936), Málaga, Colegio de Arquitectos, 1985.

Dentro de esta máxima, *Propagar enseñando*, llegamos a la creación del museo de la peña Juan Breva. Desde su fundación, la peña ha buscado conformar un legado universal y variado, ejerciendo una doble acción recopiladora y creativa, ya que son numerosas las obras de arte, especialmente cartelística, que ha generado la peña a lo largo de su devenir.

La creación del museo se llevó y se lleva a cabo desde una visión multidisciplinar que abarque y reúna piezas de muy distinta índole:

- ▶ Artística. Como hemos dicho, bien creadas ex profeso y bajo encargo, bien donadas por artistas y particulares, bien adquiridas por la peña, haciendo hincapié en la colección cartelística, con ejemplares originales de Eugenio Chicano o Francisco Moreno Galván, pintor reconocido por su representación del flamenco.
- ▶ Documental. Reuniendo una amplia colección de prospectos de espectáculos que se datan desde finales del siglo XIX, como el del famoso Café de Chinitas de 1896, entre otros de interés histórico, como es el caso de un recibo de pago de una actuación del cantaor veleño Juan Breva, que da nombre a esta peña, o su propio certificado de defunción.
- ▶ Discográfica. Como ya hemos comentado, movida por ese interés de la peña por las fuentes, y con raros ejemplares tanto en forma (desde los primitivos cilindros de cera, pasando por los discos de pizarra, vinilo, y llegando hasta el actual compact *disc*) como en contenido.
- ▶ Tecnológica. En forma de aparatos compatibles con el fondo discográfico, como fonógrafos de Edison, gramolas de bocina, tocadiscos...;
- ▶ Objetual. Como son los pertenecientes a figuras de relevancia en el mundo flamenco que han pasado por la peña o han tenido relación con ella, y, por tanto, cercano a lo mítomano (bastón del cantaor jerezano Don Antonio Chacón, mantoncillo de la cantaora malagueña La Repompa, botines de Antonio El Bailarín...).
- ▶ Fotográfica, un fondo estimado de más de 1000 fotografías originales de artistas de todas las épocas, dedicadas y firmadas en su mayoría por los mismos, así como fotografías de acontecimientos e hitos flamencos.
- ▶ Artesanal. Concretamente, de artesanía guitarrera, contando con ejemplares de las mejores escuelas, como la de Joseph Martínez de 1792, importante guitarrero de la escuela malagueña y la de Agustín Caro de 1803, de la escuela granadina, ambas guitarras participaron en la exposición *The Spanish Guitar. La guitarra española* del Metropolitan Museum de Nueva York y el Museo Municipal de

Madrid en 1991 y 1992 respectivamente. Asimismo, también cuenta el museo con guitarras que pertenecieron a figuras como el propio Juan Brea o el popular malagueño El Piyayo. También haremos mención a una pequeña pero representativa colección de barros malagueños de fines del siglo XIX, procedentes de los hornos de la Colonia Santa Inés de Málaga.

La peña, paralelamente a la formación del museo, ha ido creando una biblioteca de temas flamencos, actualizándose constantemente con las novedades que van apareciendo, en la que podemos encontrar ejemplares de la gran mayoría de lo publicado sobre el tema, así como primeras ediciones de obras como el *Primer Romancero Gitano* de Federico García Lorca (1928), y dos ediciones de 1883, en distintas calidades de encuadernación, de las *Escenas Andaluzas* de Seraffín Estébanez Calderón "El Solitario", cuya importancia se basa en ser uno de los primeros testimonios escritos de la práctica flamenca en la Andalucía de la primera mitad del siglo XIX.

Con toda esta labor de recopilación y creación, la peña pudo abrir al público las puertas de su museo en 1974, en su antigua sede del Callejón del Picador. Allí ha permanecido hasta fecha reciente, teniendo que ser embalado y almacenado por el cierre de dicha sede ante el peligro de derrumbe de la casa que la albergaba, un edificio de principios del siglo XIX inserto en el entramado del antiguo zoco de nuestra ciudad. En estos momentos se encuentra en espera de ser trasladado a la nueva sede que está en construcción en la calle Ramón Franquelo, donde se reabrirá el antiguo museo de la peña Juan Brea convertido en el Museo de Arte Flamenco de Málaga inscrito en la red de museos temáticos que se está impulsando desde el gobierno municipal.

Como decimos, este movimiento compilador no ha cesado, ampliándose con nuevas adquisiciones y donaciones, como es el caso de la partida de fotografías y documentos referentes a la figura de Joaquín Vargas Soto "Cojo de Málaga", adquirida a mediados de los 90. Anteriormente, justo una década antes, atentos al mercado artesanal, la peña calibró la posibilidad de adquirir una guitarra en un paupérrimo estado de conservación que vino, tras una catalogación, a mostrarse como la sonanta de Joseph Martínez de 1792, sin duda una de las más importantes de la historia guitarrística.

Para culminar este apartado, señalaremos la labor docente de la peña Juan Brea que, desde sus primeros años de vida, se ha dedicado a enseñar el arte flamenco no solo desde el aspecto teórico, sino también desde el práctico, con clases de cante y de baile a cargo de artistas como Manuel Cómitre o Pedro Blanco y Pepito Vargas respectivamente. A estas clases, unidas a las sesiones de estudio, deben su saber numerosos artistas de Málaga y su provincia, con lo que la peña ha creado una verdadera cantera de artistas de nuestra ciudad.

LAS EXPOSICIONES

La primera de las muestras que tratamos, *Memorias del Flamenco. Fondos de la peña Juan Brea*, tuvo lugar del 24 de Enero al 16 de Febrero de 2002 en las salas de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, con la circunstancia de ser ampliada una semana más ante la gran afluencia de público.

La idea central en torno a la cual giró esta exposición tuvo una triple vertiente. Como anteriormente hemos apuntado, la idea básica y primordial era lograr una visión científica y libre de lecturas tópicas del flamenco. Seguidamente, se quiso mostrar al público malagueño los, en muchos casos, desconocidos fondos de la Peña Juan Brea y, como última pretensión, crear una espectación o favorecer un acercamiento al futuro Museo de Arte Flamenco de la peña y, desde ahí, al propio fenómeno flamenco.

El ámbito expositivo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga consta de dos salas; una de ellas fue dedicada a la música en sí misma, mostrándose parte de la magnífica colección de guitarras que posee la peña, haciendo una selección que abarcase un instrumento por cada escuela provincial andaluza, a excepción de Jaén, que no ha contado en su devenir histórico con escuela relevante en la artesanía de la guitarra. Como guiño mítomano, se expusieron las guitarras que fueron pertenecientes a Juan Brea y al Piyayo. Esta selección de sonantas fue acompañada de fotografías de las figuras más relevantes en el campo del toque.

Asimismo, pudieron observarse primitivos cilindros de cera en los que era recogido el sonido, con sus respectivos fonógrafos de Edison para su reproducción, así como parte de la colección de discos de pizarra de la peña, también acompañados de su aparato de reproducción, en este caso gramolas de bocina. La fiesta de los Verdiales también tuvo un lugar en esta sala, mostrándose elementos del vestuario de los intérpretes, como son el florido sombrero junto con la vara de alcalde de panda; también se pudo observar un pandero de verdiales.

La segunda y última de las salas sirvió para mostrar parte del resto de fondos mediante vitrinas temáticas que giraban en torno a figuras emblemáticas del arte flamenco, sobre todo malagueño, y mostraban elementos que se habían generado a partir de ellas, ya fueran documentos, obras de arte, objetos personales, carteles, bibliografía, fotografías, etc. Así, se pudieron contemplar la vitrina de Juan Brea, la de la cantaora sevillana Niña de los Peines (ambas coronadas por sendos carteles originales de Eugenio Chicano), del Cojo de Málaga (destacando un retrato al bromuro de 1925) y de El Niño de las Moras (cantaor malagueño, del que se mostró una caricatura de Pérez Almeda y un cartel de Eugenio Chicano con motivo del homenaje que se le brindó en 1967), de la cantaora La Repompa y la bailaora La Paula (ambas malagueñas, de las que se mostraron objetos personales y el cartel que Chicano realizó con motivo del homenaje a La Paula que tuvo lugar en 1966). A

estas vitrinas se sumaron otras tres que se centraron en reflejar la historia de la propia peña Juan Breva, distinguiendo entre dos vitrinas dedicadas, por un lado, a los eventos de la peña y, por otro, a los artistas formados gracias a su labor docente; y otra dedicada a los ejemplares bibliográficos y a los visitantes ilustres que han pasado por la peña. Así en las dos primeras, pudo contemplarse el programa de la *1 Semana de Estudios Flamencos* que contaba con la ilustración del dibujo de José Moreno Villa, ejemplares de *Bandolá* y de los primitivos estatutos de la peña Juan Breva, ediciones limitadas de programas e invitaciones a los distintos actos de la peña (la Moraga Flamenca en honor a Juan Breva, que tiene lugar cada 8 de Junio, aniversario de la muerte del cantaor; o la caseta de la Feria de Agosto), en muchos casos ilustrados con dibujos de Eugenio Chicano, Gabriel Alberca, o Paco Hernández; y fotografías y recortes de prensa que se hacían eco de acontecimientos como el *Gran Concurso de Cantes de Málaga* o las distintas semanas de estudios flamencos.

La tercera vitrina contó con las ediciones antes mencionadas de García Lorca y Estébanez Calderón, así como con el libro de firmas de la peña Juan Breva, donde han estampado su rúbrica personajes del ámbito flamenco y de la cultura española en general, como Pastora Imperio, Antonio Mairena, Alfredo Krauss o Caballero Bonald.

En las paredes, complementando estas vitrinas, se encontraban de nuevo carteles originales de Chicano, como el realizado con motivo del veinticinco aniversario de la fundación de la peña, en 1983; grabados al aguafuerte del malagueño Virgilio Galán; y dibujos de los también malagueños Manuel Garvayo, Paco Hernández y Guevara.

Intercaladas entre las vitrinas temáticas, siempre según el sentido de la exposición, se situaron vitrinas de pedestal que mostraron, por un lado, objetos personales de artistas, como los botines de Antonio El Bailarín, un chaleco del bailar malagueño Pepito Vargas, un abanico que perteneció a la bailaora sevillana del siglo XIX La Malena, una gramola de viaje de la Niña de los Peines; y por otro, los barros malagueños que conforman la *Juerga Flamenca*, y la terracota vidriada de la ceramista malagueña Amparo Ruiz de Luna, que recrea un modelo de su abuelo, representando a una *Mujer andaluza* con peineta y mantón mediante líneas y arabescos de claro sabor modernista.

En cuanto a *El flamenco de Málaga. Su origen, su historia*, se trata de una muestra muy distinta a la anterior, si bien los fondos de los que se valió volvieron a ser los de la peña Juan Breva, junto con algunas aportaciones del Archivo Municipal, en cuyas salas, además, se llevó a cabo la exposición.

En esta ocasión, la iniciativa partió desde el área de cultura del Ayuntamiento de Málaga, quien se interesó por realizar una exposición que tratase sobre los cantes

autóctonos de nuestra ciudad, en una clara intención difusora, puesto que la muestra iba a tener lugar con motivo de la Feria de Agosto, con la afluencia de visitantes locales y forasteros que ello garantiza. Como la idea principal era dar a conocer la parcela más nuestra dentro del flamenco, se diseñó una exposición en la que primara la intención docente o pedagógica, al mismo tiempo que se aprovechó tan magnífica oportunidad para revalorizar la, muchas veces olvidada y menospreciada desde la crítica flamenca, importancia de Málaga en este arte.

Para ello, se realizaron una serie de paneles explicativos que fueran repasando la historia flamenca de la ciudad. A su vez, estos paneles fueron ilustrados con fondos de la peña Juan Breva. La ordenación fue la siguiente:

- ▶ Primer panel. Orígenes. Aquí se introduce al visitante en la importancia del verdial como germen de los cantes malagueños, y se desgrana el proceso evolutivo. Este panel fue ilustrado con fotografías en blanco y negro de Pérez Berrocal de la Fiesta de los Verdiales de 1979, así como con el sombrero, la vara y el pandero -elementos inevitables por lo representativos-, y con un ejemplar del programa de la *1 Semana de Verdiales*.
- ▶ Segundo panel. Nuestros Cantes. Se muestra aquí la clasificación de los cantes de Málaga, según la teoría asentada de José Luque Navajas⁸, distinguiendo entre Cantes Vernáculos y Cantes No Vernáculos. Estos últimos son creaciones personales de artistas. En esta ocasión se optó por un retrato para la ilustración del panel, concretamente, el de Joaquina Payans, cantaora malagueña, realizado a la acuarela por José del Nido hacia 1880. Esta obra, de calidades preciosistas, sobre todo teniendo en cuenta la técnica, no se mostró en la anterior exposición.
- ▶ Tercer panel. Las Bandolás. Se explican aquí los distintos tipos de *bandolás*, el cante autóctono malagueño nacido del verdial y que evolucionará hasta la malagueña. La ilustración se realiza con un grabado al aguafuerte de Virgilio Galán de 1971, en el que se representan las labores marineras de sacar el copo y remendar las redes, muy a propósito de los jabegotes, tipo de bandolá aquí explicada que cantaban los marengos malagueños de los barrios del Perchel y el Palo.
- ▶ Cuarto panel. Juan Breva. Creador del tipo de *bandolá* que lleva su nombre, su relevancia merece este tratamiento especial. Para ilustrar su panel, encontramos un retrato al óleo del cantaor, realizado por un jovencísimo Chicano en 1959, en el que se vislumbran las maneras expresionistas que cuajarían en la obra del pintor de la década de los sesenta. Este retrato ha presidido durante más de cuarenta años el salón de la peña Juan Breva. Lo flanquean en esta exposición

LUQUE NAVAJAS, J, Málaga en el cante, Málaga, ediciones La Farola, 1965.

la guitarra que le perteneció, y el cartel original que Chicano le dedicó con motivo del 75 aniversario de su muerte. En una vitrina se observan discos de pizarra del cantaor veleño y diversas fotografías, destacando dos ejemplares de fotografías iluminadas.

- ▶ Quinto panel. La Jabera. Uno de los cantes con mayor personalidad dentro del panorama flamenco. Creado por dos hermanas del barrio de la Trinidad, las fotografías de los años 50 que conserva el Archivo Municipal del popular barrio malagueño, vienen a ilustrar a la perfección este panel.
- ▶ Sexto panel. La Malagueña. Primero de los paneles dedicados a este cante, el más popular fuera de nuestras fronteras. Se ilustra con la fotografía del Niño de las Moras, gran cantaor de este estilo.
- ▶ Séptimo panel. Estilos de Malagueñas. Enumeración descrita de los principales estilos de malagueñas, ilustrados con las fotografías de los artistas más relevantes, tanto por su ejecución como por su creación, destacando un daguerrotipo de Baldomero Pacheco.
- ▶ Octavo panel. Cantes No Vernáculos. Este panel hace un recorrido por los distintos cantes creados por malagueños, hecho que les confiere la toponimia pero no los incluye en la sección de vernáculos. Estos artistas fueron El Piyayo, La Repompa, Cojo de Málaga, Rafael Moreno y Macandé. La ilustración se realiza con fotografías de todos ellos, así como con la guitarra que perteneció al Piyayo, realizada por el guitarrero malagueño Juan Galán.
- ▶ Noveno Panel. Cantaores, Tocaos y Bailaores. Repaso a los artistas que ha dado Málaga desde el siglo XVIII hasta los años 60, aproximadamente. La ilustración corre a cargo de fotografías de los mismos, destacando la de Juan Brea con el guitarrista Paco el de Lucena, también llamado El Lentejo, fotografía que se utilizará para la portada del catálogo y el cartel anunciador de esta exposición.
- ▶ Décimo panel. La Guitarra. Constructores. Aquí se hace un estudio de los más relevantes guitarreros de la escuela malagueña, ilustrado con un ejemplar de guitarra de cada maestro, procedente de la -como venimos observando, muy completa- colección de la peña, con verdaderas joyas de artesanía en técnicas de incrustación y taracea, como la Joseph Martínez de 1792 y la Antonio de Lorca Pino de 1871, esta última con la decoración a base del típico cuadradillo malagueño; o utilizando la técnica pictórica en la ornamentación para no interferir en la acústica del instrumento, como la Eladio Molina de 1862.
- ▶ Undécimo panel. Cafés cantantes malagueños. No podíamos dejar de exponer la influencia que tuvo la Málaga decimonónica gracias a sus cafés cantantes, que

fueron verdaderos focos creadores, además de haber gozado con las actuaciones de los más renombrados artistas flamencos de toda la geografía española. Málaga contó con un número de nueve cafés cantantes de relevancia, sin contar los más modestos que proliferaban por la ciudad. Uno de los más populares, convertido casi en mito incluso fuera de nuestras fronteras, es el Café de Chinitas. La ilustración se realiza aquí mediante el prospecto en seda del mencionado Chinitas de 1896 y fotografías de fines del XIX que conserva el Archivo Municipal, así como un grabado al aguafuerte de Virgilio Galán de 1971 que representa la malagueña taberna El Refugio, y los barros malagueños que forman la *Juerga Flamenca*, verdadera escenificación del espectáculo que cada noche podía verse en un café cantante.

- ▶ Duodécimo panel. Los Concursos. Se hace aquí una semblanza al papel difusor y conservador que tienen los concursos de cante, mencionando a la pionera en este aspecto, la peña Juan Brevia. Se ilustra con fotografías del *I Gran Concurso de Cantes de Málaga* y con recortes de prensa alusivos a este mismo evento en ésta y posteriores ediciones. Se complementa con el programa del último de estos concursos que tuvo lugar, ilustrado por Eugenio Chicano.

- ▶ Decimotercer panel. La Peña Juan Brevia. No podía faltar en una exposición en la que se hable del papel del flamenco en Málaga. Su labor en torno al flamenco, como ya se ha visto, no necesita calificativos. Un resumen de su andadura se perfila en este panel, que se ilustra con ejemplares de los cuadernos de cante jondo *Bandolá*, de los Estatutos de la peña, de las semanas de estudios flamencos, y del catálogo de la anterior exposición, *Memorias del Flamenco. Fondos de la peña Juan Brevia*, cuya portada realizó Eugenio Chicano. Como reconocimiento a su labor docente, se expone una antología fotográfica de artistas malagueños formados en su seno, desde su fundación hasta hoy.

- ▶ Decimocuarto panel. Influencia de Málaga en la formación de Grandes Figuras. Este panel pretende ser una reivindicación del papel que el círculo flamenco de la ciudad ha tenido en el aprendizaje y lanzamiento de figuras que, una vez maduras, han triunfado en otras ciudades, que, a veces, han recogido todo el mérito gratuitamente. Se hace mención a la importancia que tuvo la malagueña Taberna Gitana, heredera del Café de Chinitas, sirviendo, junto con la peña Juan Brevia de medio de transmisión del mejor flamenco del momento, ya que la difusión que ejercían, atraía a los mejores artistas consagrados junto a los pupilos ansiosos de beber de tan ricas fuentes. Así, por nuestra ciudad pasaron y vivieron desde los geniales Don Antonio Chacón y la Niña de los Peines, pasando por Antonio Mairena y Fosforito, hasta llegar al mítico Camarón y el que fuera su habitual acompañante al toque, Tomatito. La ilustración de esta vitrina viene dada por fotografías que se conservan de la estancia de estos artistas en Málaga, así como objetos que dejaron a su paso por la ciudad, como son el bastón de Don Antonio Chacón, forrado en cuero y con sus iniciales grabadas en la empuñadura

de plata; y la gramola de viaje de La Niña de los Peines, que le fue regalada por el aficionado malagueño Eugenio Santamaría, con el que mantuvo una relación sentimental.

Como ya hemos apuntado, esta exposición estuvo abierta al público durante la semana de la Feria de Agosto, concretamente del 9 al 19 de Agosto de 2002. El catálogo consistió en la publicación de estos paneles explicativos, por lo que se convirtió en verdadero cuaderno pedagógico del flamenco de Málaga, reforzándose de esta forma la difusión.

CONCLUSIONES

El balance de visitas de ambas exposiciones fue muy satisfactorio, tanto para la peña Juan Brea como para el Ayuntamiento. En la primera de las muestras hubo de prorrogarse en una semana el periodo expositivo debido a la afluencia de público. En la segunda de ellas, aun coincidiendo con el periodo vacacional y la Feria de Agosto, las salas del Archivo Municipal registraron un número de visitas nunca antes alcanzado, con lo que se convirtió en un referente para el área de cultura del Ayuntamiento de Málaga. La respuesta y expectación que ambas crearon nos muestran a todas luces el interés que el flamenco suscita.

La intangibilidad de este fenómeno no ha sido óbice para el público, que a pesar de saber que no iba a encontrar un espectáculo flamenco, ha acudido a las muestras dispuesto a observar el patrimonio tangible que nos ha legado y que la peña Juan Brea, como albacea, ha mantenido.

Estas dos exposiciones vienen a ser ensayos de lo que será y podrá verse en el futuro Museo de Arte Flamenco, y además dan una idea del posible público que acuda a visitarlo. Al ser el flamenco un arte denostado por algunos sectores, cubierto en ocasiones de juicios peyorativos, creemos muy importante difundir el fenómeno con la máxima claridad y científicidad posibles, sobre todo de cara a público ajeno a esta cultura, como es el extranjero e incluso el español. Máxime, si tenemos en cuenta la proximidad a la que se encuentra el Museo Picasso (unos 100 metros), lo que a buen seguro reportará un número sostenido de visitantes.

- La cultura publicitaria vista por sí misma: ¿por qué llevas esos zapatos?, Málaga, Sala de Exposiciones Alameda, Diputación de Málaga, junio 2003

Francisca Torres Aguilar

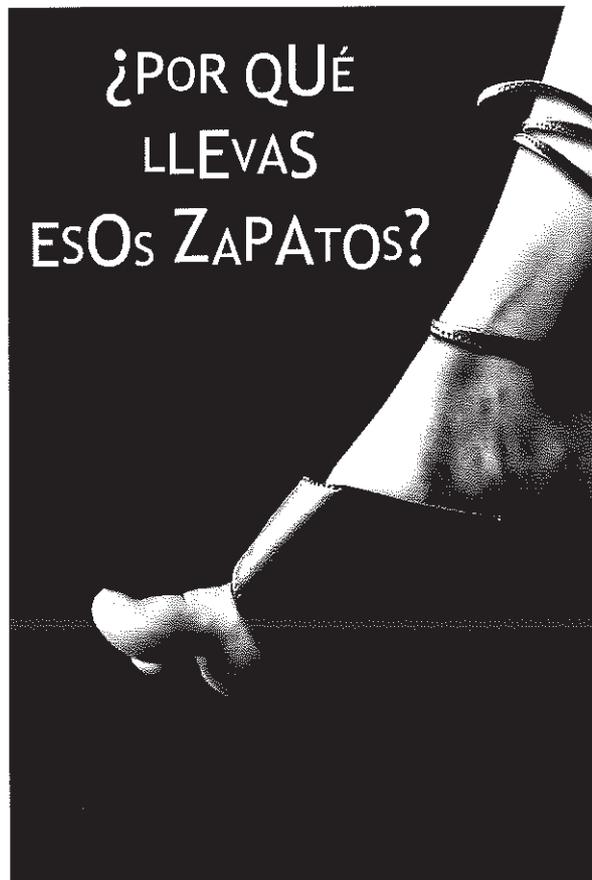
Hace muy poco tiempo, era impensable que los entresijos de la publicidad pudieran ser motivo de una exposición. Sobre todo cuando se celebra en una de las grandes salas oficiales de nuestra capital. El motivo de esta exposición es tan sorprendente, como bien aceptado. Pues, como veremos en el análisis de dicha muestra, lo divertido no tiene que estar reñido con el buen gusto y la labor divulgativa obligada si es un organismo público el organizador.

La exposición *¿Por qué llevas esos zapatos?* ha sido iniciativa de la Universidad de Ciencias de la Comunicación de Málaga y el Club de Creativos. En un afán de aunar esfuerzos se ha podido disfrutar de una ingeniosa puesta en escena de la mejor publicidad profesional, en conjunción a los trabajos de los estudiantes de la Universidad de Málaga.

El contenido de la exposición que nos ocupa tiene de novedoso que ha sido tratado como si un producto en venta se tratase. Tanto a nivel expositivo, como conceptual, se ha demostrado que todo es vendible. En el mundo de las ilusiones y fantasías del que se nutre el discurso publicitario, se ha creado una codificación de emociones y sentimientos con la única finalidad de que un producto nos seduzca hasta que no podamos subsistir sin él. Esta es la atmósfera que se ha intentado reproducir en el itinerario expositivo. La ilusión consiste en recrearnos una casa, sólo decorada con los productos publicitarios, tanto premiados por una representación de creativos españoles, como finalistas del año 2002.

Es evidente que la gran cantidad de soportes - bases- al mensaje publicitario dan para la comprensión de lo que hoy consideramos un hogar. La denotación de familiaridad e incluso cotidianeidad, nos abre una reflexión sobre el papel que ésta juega en nuestras vidas. Ya que muchos de los objetos expuestos, tanto en papel como en artículos de cocina o de mobiliario, se nos hacen tan habituales que no nos resultan extraños ni chocantes. Por el contrario, tan aclimatados estamos a la publicidad que no la percibimos, tanto por la vista y el resto de los sentidos, sin que ella interrumpa nuestra línea de pensamiento, ni dejemos de hacer nada en lo que estemos ocupados. Es por esta sensación de asumir el mensaje publicitario, sin que nos veamos implicados en lo que nos dice, por lo que algunos de los visitantes se situaban ante algunos objetos sin saber muy bien que anunciaban, o si era parte del atrezzo para ambientar realmente la exposición.

*1. Cartel anunciador
de la Exposición
y motivo de las
invitaciones*



En este sentido son los grandes medios de comunicación: la televisión, la radio y los medios interactivos que nos ofrece internet, los que juegan con más ventajas, ya que permiten compaginarlos con otros estímulos que complementan la idea que sobre el producto se pretende dar. En estos casos, la música juega un papel francamente importante, ya que en los últimos años nos encontramos que las músicas se convierten en auténticas bandas sonoras, objetos independientes del marketing del producto principal. Las campañas publicitarias que han sido premiadas durante el 2002, poseen sintonías o partes de un estribillo pegadizo. Suponen el anclaje perfecto para que el mensaje quede fijado en el usuario, no solo únicamente como comprador, sino como mínimo a ser conocedor del objeto publicitado.

A lo largo del recorrido por los distintos medios publicitarios, nos sigue sorprendiendo que el medio gráfico sea el más original en ideas y el que mejor ha evolucionado en la semiótica publicitaria. Estilísticamente, al ser el medio gráfico uno de los medios más antiguos, ha sabido aprovechar el devenir estético de los muchos

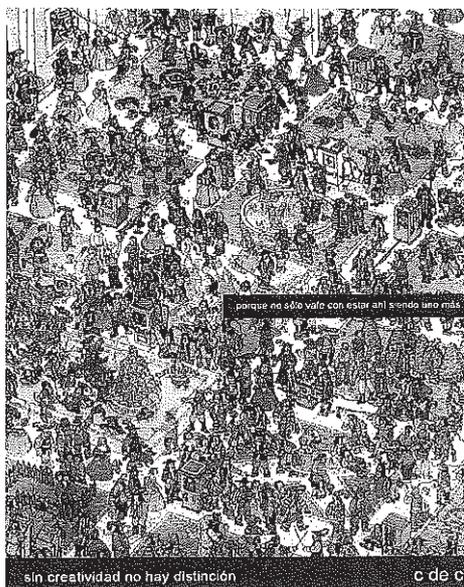
2. Premio a la mejor publicidad
joven malagueña, de Elisabeth
Amate

y plurales movimientos artísticos del siglo XX, la miscelánea entre los estilos más retros y la búsqueda de un nuevo estilo, evidentemente basado en una digitalización de la imagen e incluso de los fenómenos sociales.

Esto nos lleva a colación al público, el objetivo de toda campaña publicitaria. Lógicamente, el montaje y diseño de la exposición ha tenido esto en cuenta, y ha acotado en un sector de la sociedad ese público *preferente* pero no excluyente. Hoy en día, se nos hace terriblemente difícil de etiquetar el sector de edad -desde veinte hasta bien entrados los cuarenta- que denominamos *juventud*, con cierto nivel de estudios y trabajos remunerados como para ser un potencial consumidor, consumidor por necesidad, pero también consumidor de ocio. No olvidemos que incluso visitar una exposición más que una labor educativa y pedagógica, se trata de un producto para el ocio cultural. Y esta exposición es un claro ejemplo.

De los elementos diseñados para esta ocasión destacamos el cartel. De hecho, es un elemento imprescindible en el montaje de cualquier tipo de muestra. Su gran capacidad comunicativa, ya sea por su fácil difusión como por su impacto visual, es un escaparate del producto difícilmente sustituible.

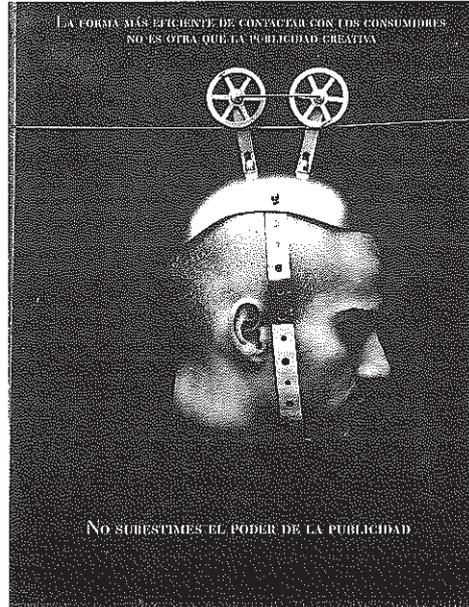
Para la ocasión, el equipo encargado de su diseño se ha valido de los elementos más básicos para componer un obra sencilla pero francamente eficaz. Simplemente, el soporte gráfico juega el papel de anzuelo, mientras nos retiene la atención el tiempo suficiente para que nos hagamos la pregunta propuesta por la parte textual. El siguiente paso es estimular nuestra curiosidad, con lo cual ya tenemos un cierto interés por el producto (en este caso, la exposición). Por último, la parte informativa se encuentra en la parte inferior del mismo, bien visible pero en segundo plano. Y es curioso, porque se ha empleado un sistema tradicional del reclamo: una imagen descontextualizada de la realidad, de la realidad que en ese momento nos rodea (una gran avenida, una marquesina de autobús,... etc.) y atípica porque evidentemente es



3. Trabajo presentado por José A. Indelfonso Huertas de la Facultad de Ciencias de la Comunicación

incompleta, y una frase interrogativa para establecer una comunicación directa con el espectador.

Obviamente, esta frase no es más que un reclamo, no para que compremos el zapato al que acompaña, sino que es una invitación a la reflexión y al motivo de dicha exposición. El jeroglífico que supone el cartel va muy bien aderezado con una estética muy *pop* y un tratamiento un tanto surrealista de la imagen. La tipografía elegida para la ocasión pone un cierto dinamismo en la composición, así como un tono informal. No olvidemos que han sido los alumnos de Ciencias de la Comunicación quienes se han puesto a prueba con este ejercicio.



Y del trabajo y labor de nuestros compañeros hablaremos ahora, ya que si nos paramos en la forma también hay que reparar en el fondo. Realmente el tema que se les ha dado para publicitar es una tanto abstracto y complejo, pero en ello radica el buen hacer de los que apuntan buenas maneras profesionales. La creatividad, motivo de dichos carteles publicitarios, ha centrado una serie de eslóganes e imágenes de diversas técnicas, de los que, sin ánimo de juzgar, es posible extraer algunas revelaciones que nos pueden resultar interesantes. De hecho y a simple vista, podríamos decir que estos jóvenes creadores se nutren de su propio medio, sin mediar más influencia que la televisiva y las campañas gráficas de los medios de masas.

La comparación entre estos alumnos y los grandes profesionales expuestos puede resultar injusta a primera vista; el soporte con el que se ha trabajado es de muy escasas dimensiones y poco dado a experimentación, pero esto no es óbice para que en el resultado no hubiera una mayor experimentación, un cierto riesgo y valentía en las proposiciones. Aunque técnicamente, la mayoría de los trabajos han sido bastante aceptables. No hay que olvidar que los medios de trabajo en la actualidad permiten una estupenda ejecución. Pero estos amplios medios informáticos, sin una buena idea sustentándolos de poco sirven de cara a la calle; la

cual por otra parte, es la que decide la validez del producto. En resumidas cuentas podemos concluir que son las campañas de las grandes marcas, y muchos de los valores que éstas promueven, lo que más influyen en nuestros jóvenes creadores.

De esta experiencia, es muy positivo comprobar cómo la publicidad nacida a expensas del arte pero que sigue nutriéndose de él, ha mantenido este vínculo afectivo hasta tal punto que hay momentos en el que se nos está vendiendo la *artisticidad* de un artículo o de un producto por el mecanismo más agresivo, pero aun así con la mayor sutileza. Se nos venden productos por medios de fotografías artísticamente retocadas y los videocreadores hacen crítica social a través de un discurso publicista. Es un tema muy interesante como análisis y estudio, pues como fenómeno cultural resulta una aportación a la futura Historia del Arte.

Un buen final para el recorrido que hemos hecho por esta exposición sería centrarnos en el catálogo, ya que como elemento perdurable de este evento ha de guardar fielmente el reflejo de lo que este evento ha supuesto. Se ha dividido en dos cuadernillos en los que se separan por una parte los artículos de la exposición de los premiados durante el año 2002; y por otro los trabajos expuestos por los alumnos de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. La maquetación de ambas obras siguen las normas estéticas del diseño de la exposición. Colores básicos y sin matices como separadores de categorías y medios de comunicación, siguiendo las pautas del interiorismo para la decoración de la muestra. Una economía del espacio divulgativo restringido pero eficiente en su cometido, sin olvidar una correcta información sobre las obras.

Hay que aplaudir esta iniciativa tanto desde el campo artístico como educativo. Es una motivación muy importante para los jóvenes publicistas, así como un importante escaparate de cara al futuro. Es una manera muy amena de darse a conocer y de que conozcamos como es el interior del medio en el que todos, de una u otra manera, estamos involucrados. Tampoco hay que olvidar que Málaga como ciudad históricamente ligada al comercio, demanda cada día más una cantera de jóvenes que den una imagen más actual -o ideal- de la realidad. Es evidente que en el sector artístico-cultural hay una ley de oferta y demanda que debe ser satisfecha, y siempre será de más provecho para todos que se satisfaga por profesionales cualificados.

- Estigmas de juventud: *"Show Yours Wounds"*, un proyecto expositivo malagueño para el Museo de Arte Moderno de Tarragona, mayo-junio 2003

Miguel Ángel Fuentes Torres

No hay herida más dolorosa que aquella que no sangra. Siempre hemos notado que el dolor se puede interiorizar hasta desembocar en una cúmulo de sensaciones que de alguna manera quedan reflejadas en el exterior a través de los rostros. Son muchas las heridas que se agolpan en el infierno de una mirada. Son demasiadas las veces en que el tacto no soporta tanto abandono.

Atendiendo a una extensa programación en la que se pretende destacar la labor de las nuevas generaciones de artistas, el Museo de Arte Moderno de Tarragona fue el escenario de la exposición *Show Your Wounds* del artista antequerano José Medina Galeote entre el 15 de mayo y el 22 de junio del 2003. La idea parte de la elaboración de un discurso que perpetúa la ubicuidad de la mirada como metáfora redentora del individuo. Para ello, elabora una sutil intepretación de la realidad cotidiana que viven los alumnos de un colegio de la provincia de Málaga que brinda el espacio físico y el referente humano contextualizador del proyecto.

De nuevo la imagen analógica sirve de soporte para la representación de todo un mundo interior. En estas creaciones queda reflejada la mirada interior de los protagonistas que hacen suya la participación activa en todo el proceso; la solemnidad del retrato contrasta con el carácter pueril del resultado. Sin embargo se advierte cierta reminiscencia de una batalla interna que tiene como resultado las distintas expresiones que quedan atrapadas en un universo real.

Walter Benjamin solamente recordaba que la fotografía terminaría un trabajo que siglos antes se inició por otros procedimientos de reproducción: la pérdida del aura en la obra de arte. En estos momentos son las propias imágenes de los rostros juveniles las que denotan una cierta relevancia en este sentido ya que enfatizan esta circunstancia que ahora viaja hasta el alma del retratado. La consigna es, como en anteriores trabajos, demostrar que siempre queda algo por lo que sentirnos partícipes, algo que nos conmueve y nos aglutina en torno a una nueva referencia del sentimiento humano.

Hoy, cuando la sociedad se muestra como un vagabundeo sistemático de numerosos entramados en los que la realidad asimila las diversas formas en que se presenta aquello que nos rodea, la existencia del ser queda mediatizada por la tarea consumista impuesta, que acaba por determinar las relaciones; estas, marcadas también desde la juventud, buscan la subversión del individuo que navega por otros



territorios extintos en los que la carencia del tacto se sustenta con el reflejo del mundo que le cobija. De esta manera, siempre quedan esos testimonios, que a modo de reflexiones, se acumulan formando espirales de sensaciones donde los recuerdos llegan a través de los objetos cotidianos.

Pero lo que verdaderamente importa en este caso son las expresiones que marcan el principio de un viaje, un periplo hasta las inmediaciones de la oscura resonancia que es el alma humana. Aquí son representadas esas heridas por las que en algún momento pasamos (y que seguro se nos antojan todavía cercanas) en nuestra vida. El autor ha querido denominar a la recopilación de experiencias, *Muestra tus heridas (Show Your Wounds)*. Este tono directo cuestiona el valor de los recuerdos como arma que refleja la feliz memoria.

En la iconografía cristiana los religiosos que estaban más cerca de Dios reflejaban en sus cuerpos las heridas que Cristo sintió en el martirio, San Francisco de Asís vino a ser y a encarnar una prueba fehaciente de ello. Los estigmas sangrantes eran la prueba fehaciente, física, de que el cuerpo estaba alcanzando la divina providencia en un mundo lleno de amargura. Ahora esa sangre, esa laceración de la carne ha quedado magnificada en la piel y las caras en un intento por demostrar que el alma y el dolor están quietos en las miradas.

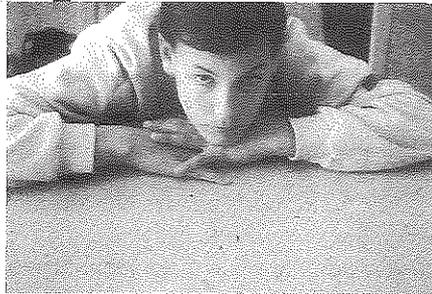
Evidentemente es otro tipo de dolor el que se muestra; es un dolor interno, agresivo, cercano y atrevido el que sale al exterior atestiguando las heridas que



subyacen también en los dominios del corazón. Pretender sacar todo el oculto mundo de los sentimientos, encender las luces ensombrecidas de los ojos en la nitidez de unas caras que saben que algo no marcha bien o que todo se puede resquebrajar en un segundo. Son estos cometidos los que marcan la centrada trayectoria de la imagen que queda convertida en un paraíso donde la mirada se ancla.

El espectador puede agotar la distancia con el recelo que le produce la contemplación de las obras. Desde el resquicio de monótonas resonancias, se convierte en parte esencial del conjunto, adquiriendo un nuevo sentido dentro del espacio donde se articula la muestra. En el preciso instante en que comienza la observación, una sensación conocida se acerca hasta nosotros en un acierto de *deja vu* que nos transporta hasta una infancia de juegos y placeres nuevos que se antoja lejana pero siempre redentora.

Los objetos, utensilios comunes en la vida del joven estudiante, sirven de estímulo para que el artista construya un nuevo discurso en el que basar unos planteamientos afines a las pretensiones de la muestra; en este sentido, las fotografías de las baquetas que se alzan como bosques ensimismados y silenciosos alrededor de un pensamiento efímero contrastan con las huellas dejadas en las tablas de las mesas, marcas que parecen rasgar la piel mostrando las frustraciones, anhelos, etc. que circundan la imaginación de un niño adulto. La experiencia con el trabajo personal y la acertada labor de indagación en el entorno cercano, hacen del autor el perfecto explorador de las vivencias juveniles. El espacio donde desarrolla



su obra bascula entre la severidad de las reglas y la extinta libertad de los movimientos que hacen de los alumnos emblemas de una decidida esperanza captada por el objetivo de la cámara, prolongación de la retina que pervierte lo observado.

Esta mirada cobra un inusitado protagonismo dentro de un extenso trabajo que queda supeditado no solo al resultado final, elocuente y significativo en la trayectoria del autor, sino también al choque con la contemplación por parte del espectador que hará suya cada una de las miradas expuestas. Todas son distintas y todas son iguales, todas beben de una eterna juventud que inexorablemente camina hacia la madurez temprana. El tiempo no tiene un recorrido lineal, pega demasiados saltos que no se pueden controlar siempre.

En algún momento recuerdan estas miradas a una especial, la del joven Louis Cuchas en la novela de Georges Simenon "*La mirada inocente*". Allí, en un barrio perdido del París de principios del XX, el protagonista de la historia no se afanaba por entender nada y ni mucho menos comprender lo que veía, simplemente miraba y esa actitud pasiva era el cobijo que tenía frente al mundo que le rodeaba. Nada tenía sentido, solo el acto en sí de mirar solventaba su precaria situación. El sentido de lo vivido y el anhelo por vivir rodean cada una de las miradas que Medina Galeote trae hasta nosotros, como si fuéramos parte de ese recuerdo que el viento nos regala desde la remota y serena paciencia de nuestra juventud.

■ *El ojo, la cámara y la guitarra: Fotografías y fotógrafos, Picasso y Fontcuberta. Málaga, Museo-Casa Natal Fundación Pablo Ruiz Picasso, enero-marzo 2003*

Noelia García Bandera

Si tuviéramos que describir la función de Joan Fontcuberta (1955, Barcelona) en la sociedad, no podríamos quedarnos con sólo una impresión. Fontcuberta sobresale como teórico y crítico, docente en diferentes universidades tanto españolas como norteamericanas, comisario de gran número de exposiciones, aunque deberíamos destacarlo, ante todo, como creador. Necesariamente tenemos que incluir una apreciación: el artista no tiene suficiente con la creación física de una obra, sino que inunda sus exposiciones gracias a la instauración de un universo propio, el cual gira en torno a una idea original.

Así, Fontcuberta aterriza en Málaga como comisario de un nuevo proyecto, *El ojo, la cámara y la guitarra*, exposición que resalta el papel de Pablo Picasso en el mundo de la fotografía, y qué mejor lugar para acoger esta muestra como es el Museo Casa Natal, continente de la Fundación Picasso. La inauguración tuvo lugar el viernes, 17 de enero del 2003, y abarcó los meses de febrero y marzo. Esta exposición desemboca de otra más amplia: *El artista y la fotografía*, donde Picasso, Miró, Dalí y Tàpies, descubren igualmente la conexión de la fotografía con sus propios trabajos.

Tal vez no es tan conocida la relación de Picasso con la fotografía, pero la hubo. Su polifacética carrera dio cabida al gelatinobromuro de plata en diversas ocasiones. Experimentó con la cámara y con el laboratorio, al igual que era un perfecto modelo ante el objetivo, pues contamos con multitud de imágenes donde el artista malagueño era el protagonista. Una rica iconografía fotográfica da fe de ello. Su relación con diversos fotógrafos/as hizo de este medio una manera de expresión tanto artística como documental. Recordemos figuras tan importantes como Brassai¹, o una de los grandes iconos picasianos como fue Dora Maar², la cual sobresale por captar con su cámara la creación de *Guernica*. Pero citemos más nombres, pues también estuvieron presentes en la vida de Picasso, como Man Ray, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Edward Quinn, Roland Penrose, Lee Miller³, o André Villers, cuyo trabajo fotográfico se refleja en la exposición.

¹ Es sumamente interesante el libro escrito por BRASSAI: *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002, donde se aprecia la estrecha relación que existía entre ellos.

² En esta ocasión, recomendamos el libro de CAWS, Mary Ann: *Dora Maar con y sin Picasso*, Barcelona, Destino, 2000, biografía de una de las amantes de Picasso. Resaltar el prólogo que Victoria Combalá realiza acerca de la enigmática artista.

³ Respecto a estos dos últimos fotógrafos, señalar AA.VV.: *The Surrealist and the Photographer:*

La muestra recoge, en su mayor parte, una serie de fotografías que se dividen en dos grupos, *Diurnes* (1962) y *Nocturnes* (1964). Dichas obras fueron una creación realizada por Picasso y André Villers conjuntamente. Fue en 1953 cuando se conocieron, y la combinación pintor-fotógrafo dio interesantes frutos hasta la muerte de Picasso. Cuando el ojo de un artista de la talla de Picasso, al cual ningún material se le resistía, se funde con la inventiva de un joven fotógrafo como Villers, la magia creativa se exterioriza en formas y contenidos típicamente picassianos. Así, el motivo principal se relacionaba con figuras de la mitología y la fauna tantas veces expresadas en las obras del pintor, junto con paisajes captados por la cámara del fotógrafo. Todo ello a través de *découpages* realizados por Picasso sobre fotografías de Villers, creando los *Diurnes*, y a veces, esos mismos *découpages* formaban parte de una escenografía que llegaba a ser los *Nocturnes*. Como ejemplo podemos citar *Jacqueline como Atenea* (1962), un *Diurne* que representa una de las mujeres de Picasso, o *Sin título* (1962), un *gouache* en sobre de papel fotográfico de Mimosa, apreciando así el gusto del pintor por el uso de diferentes materiales como soporte de sus obras. Por otra parte, contamos con los *Nocturnes*, donde *La voisine à tête de taureau* (1962) revela parte de la identidad de una mujer a través de la intensa mirada de una máscara con forma de cabeza de toro, o *Joueurs de diable dans un paysage* (1954), puros *découpages* que formando una *mise-en-scène* se superponen sobre un paisaje áspero y rocoso.

Todos estos trabajos artísticos fueron rescatados de manera fortuita por Jean-Pierre d'Alcy, crítico de arte del periódico *La Dépêche du Midi* y profesor de la universidad Aix-en-Provence, descubriendo la complicidad que existía entre pintor-fotógrafo. De todas formas, es importante señalar que lo que d'Alcy encontró no son las obras en sí, sino pruebas de laboratorio que por alguna razón fueron desechadas como obra final. No conocemos la autocrítica vertida por sus propios creadores, pero sí sus inquietudes, las cuales nos dan otra visión de todo lo que rodea al genial Pablo Picasso.

Pero hemos dejado en segundo plano a alguien muy importante: Joan Fontcuberta. Si investigamos tan sólo un poco sobre él, una palabra se repite en cada artículo, libro o ensayo, FALSIFICACIÓN. Él mismo reconoce que su nombre se enlaza con la idea de artista falsificador para todos aquellos relacionados con el arte, y orgullosamente afirma *Me gustaría ser director de la carrera de Ciencias de la Falsificación*⁴, en una entrevista concedida a José Raúl Pérez.

Desde la adolescencia, a partir de su interés por el cómic, quiso verificar las historias y relatos contados en ellos; la autenticidad de los hechos y las cosas era

Roland Penrose and Lee Miller; Edinburgh, Trustees of the National Galleries of Scotland, 2001, donde se publica gran número de fotografías de Picasso.

⁴ www.origina.com.mx/numero50/lamentir.htm

muy importante para él. Su familia trabajaba de forma directa con la publicidad, por lo cual se dio cuenta que lo relacionado con lo *mass media* era sumamente manipulable. Asimismo, le tocó vivir décadas donde el franquismo relataba su "verdad" y el pueblo debía creer. A partir de ahí, le plantó cara a la Realidad, enfrentándose a ella y a todos los que sostenían ciegamente tal concepto.

Sus primeras obras fueron tratadas de manera manual, es decir, a través de fotomontajes y trabajando en el laboratorio con diversas técnicas, hasta llegar, hace unos años, al actual píxel. Además, Fontcuberta se vale de otros medios, pues no concibe una imagen sin textos; para él es imprescindible una buena "falsa" documentación. Investiga en el pasado, y en todo lo que le rodea, ya sea una noticia, una historia o una idea interesante. A partir de ahí comienza el trabajo del artista: fotografías, dibujos, libros, artículos, informes, objetos, personajes, identidades, nombres, ... mentiras y más mentiras que se encuentran formando parte de una gran escenografía creada por Fontcuberta, dando paso a una interesante exposición.



Nombremos *Herbarium* (1984), donde creó esculturas "vegetales" gracias a elementos orgánicos y artificiales; o la magnífica *Fauna Secreta* (1989), que junto a Pere Forminguera, recrean un universo de animales fantásticos y monstruosos perfectamente documentados; *Sputnik* (1997), la aventura galáctica del artista, donde adopta la identidad de un astronauta ruso desaparecido; o la ortodoxa *Rarelia. Milagros & Co.* (2002), divertida historia de "milagros" que Fontcuberta protagoniza a través del papel del novicio Munkki Juhani. Pero no siempre el engaño es el tema de la exposición, por ejemplo, *Hemograma* (1998) era una singular exposición llena de simbolismo, pues escaneaba la sangre de sus amigos y la pasaba a cybacrome para ser atravesada por la luz, o *Securitas* (2000), que mostraba unos bellos paisajes creados por los perfiles de las llaves, llaves que pertenecían a importantes personas dentro de nuestra sociedad, e incluso de nuestra seguridad.

¿Cuál es, entonces, la intención del artista? Hacer pensar a la sociedad. Sus exposiciones llegan a todo el mundo, no busca un público elitista, por el contrario, busca diversidad de opiniones y, sobre todo, de reacciones. Así contaba en una conferencia⁵, cómo en la exposición de *Fauna Secreta*, los padres de familia eran

profundamente sorprendidos por los asombrosos animales que contenía la muestra, mientras sus propios hijos aclaraban a sus progenitores que era imposible que existieran seres así; o cómo la embajada rusa se indignó de manera desmesurada al contemplar un turbulento y tal vez sucio acto de su gobierno en el pasado gracias a *Sputnik*.

Fontcuberta siempre deja un camino abierto para llegar a la verdad, a esa temida verdad en la que creemos ciegamente. Quiere que nuestros instintos trabajen y dejen de "ver telebasura", es decir, que seamos capaces de ver una verdad dentro de una bonita y adornada mentira. Disfrutar del acto, pero con suficiente astucia para descubrir el engaño. Por lo tanto, y retomando la exposición que nos interesa, *El ojo, la cámara y la guitarra*, nos preguntaremos cuales fueron las reacciones que se produjeron tras su inauguración, ... desde luego, son muy interesantes. Personalmente me brindaron dos de ellas: por un lado me recomendaron que fuera a una fantástica exposición de Picasso como fotógrafo, algo muy novedoso e inédito, que no me la perdiera, pues me vendría muy bien para mi investigación; por el otro, me criticaron la forma de trabajar de Fontcuberta ... *Ya no sabe ni positivar una fotografía...* Pero lo mejor se encontraba en los titulares de la prensa: "*La Fundación Picasso reúne fotografías conjuntas del pintor malagueño y André Villers*", *Sur*, 18 de enero de 2003, pág. 58, "*La Fundación Picasso de Málaga recoge en una exposición creaciones fotográficas del artista*", *El País*, 18 de enero de 2003, pág. 11 o "*Picasso y el objetivo*", *La Opinión de Málaga*, 18 de enero de 2003, pág. 37.

¡Enhorabuena, Joan!, lo has vuelto a conseguir.

⁵ "Seminario: Espacio Actual de la Fotografía", Centro Tecnológico de la Imagen y Universidad de Málaga, marzo de 1999.

■ El Picasso de los Picasso
Museo Picasso Málaga, octubre 2003-febrero 2004

Francisco Javier Herrera Sierra

Coincidiendo con la inauguración del Museo Picasso Málaga y con motivo de sumarse a la celebración de este feliz acontecimiento tanto para Málaga como para el mundo de la cultura en general y potenciar la personalidad del mismo, justo en el momento de su presentación al público, se organizó la muestra *El Picasso de los Picasso*. Ubicada en las espectaculares salas de exposiciones temporales del citado centro, la exposición pudo contemplarse desde el 25 de octubre de 2003, fecha en la que se realizó la presentación a la prensa del nuevo museo, hasta el 29 de febrero de 2004, habiendo recibido una gran acogida por parte del público (más de 151.023 visitantes*).

Un total de 87 obras formaron esta magnífica exposición, de las cuales su gran mayoría fueron pinturas al óleo sobre diversos soportes, más una acuarela, un conjunto formado por diez esculturas realizadas en metal, un ensamblaje y un objeto encontrado retocado y enmarcado. La procedencia de las mismas fue, mayoritariamente, de colecciones particulares de herederos directos del genial artista malagueño, al que hay que añadir un grupo de prestadores compuesto por: el Centro Georges Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industriel; la Fundación Beyeler, Riehen / Basilea; el Museo Picasso, París; el Museo Picasso, Antibes; el Museo Picasso, Barcelona; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; y la Colección Bernard Ruiz-Picasso, París. Cortesía de la Fundación Almine y Bernard Ruiz Picasso para el Arte. A todos hay que reconocerles su generosidad y, cabe también decir, su entusiasmo por el hecho de apoyar decididamente la siempre complicada puesta en escena de un naciente museo, como es el Museo Picasso Málaga. Éstos realizaron préstamos de gran calidad, algunos de ellos obras maestras del propio artista, además de ser piezas fundamentales en sus respectivas colecciones (Tal sería el caso por ejemplo, de la Fundación Beyeler que prestó su obra más importante de Picasso; se trata del espectacular lienzo fechado en 1938, *Mujer sentada en un sillón, Dora*).

"*El Picasso de los Picasso*", frase que alude a la obra de Picasso que el propio artista poseía en el momento de su muerte, que con posterioridad formó parte de su herencia, y a la que éste tenía gran apego y cariño especial, da nombre a esta muestra. Comisariada por Carmen Giménez, directora por entonces del flamante

¹ Datos facilitados por el Gabinete de Prensa del Museo Picasso Málaga. El número de visitas no incluye las entradas de protocolo ni los pases especiales *V.I.P., Prensa y Visitante*.

Museo Picasso Málaga, y a la que, no gratuitamente, hay que felicitar por su brillante trabajo, la presente exposición agrupó una selección de obras que ilustra magistralmente la práctica totalidad de los periodos artísticos que la crítica de arte ha venido estableciendo dentro de su ingente producción, exceptuando su obra de niñez y juventud en Málaga, La Coruña y Barcelona antes de su primer viaje a París.

Obedeciendo al título de la muestra, en ella se dio cita una representación de la obra de Picasso de los Picasso; esto es, el trabajo del artista en posesión de su propia familia. Tal circunstancia es un atractivo añadido a la misma, pues supone una visualización de un conjunto de obras que pertenecen o pertenecieron (pues algunas de ellas han llegado a varias colecciones no "familiares") a los herederos directos del genial artista. De esta manera, ésta adquiere un aire familiar, en sintonía con el museo que le da acogida. No en vano, el centro nace del deseo y generosidad de Christine Ruiz-Picasso y de su hijo Bernard, nuera y nieto de Picasso, de crear un museo dedicado a Picasso en su ciudad natal². De hecho, en palabras de Carmen Giménez, el Museo Picasso Málaga es un museo "familiar, de la familia". Ese es, precisamente, el aire que los rectores del mismo han querido imprimir al mismo. A pesar de ello, dentro de las 87 obras hay 3 piezas que no cumplen este "requisito" familiar: *La Celestina*, *Retrato de la señora Canals* y *Las Meninas*. Son obras que, por su importancia y relevancia en su trayectoria artística, se quisieron integrar en la selección final, de cara a reforzar y completar el completo panorama que se pretendió ofrecer al público con esta exposición.

El trabajo con más temprana fecha que encontramos es la soberbia pieza, inscrita dentro de la época azul, *La Celestina* (óleo sobre lienzo, 1903, Museo Picasso, París). En tan magnífica obra se percibe, como en tantas otras, un dominio técnico del arte de la pintura por parte de su autor. En otro orden de cosas, podemos apreciar cómo Picasso utiliza una pincelada a la manera de Cézanne, geométrica y ordenada, para crear un retrato de mujer frío y penetrante desde el punto de vista psicológico. Con ello Picasso consigue crear una obra fría y expresiva al mismo tiempo. A ello coadyuva el genial toque final que supone el teñido de azul de todo el cuadro, hecho que potencia su frialdad y expresa su estado anímico y psíquico en estos sus primeros años en París. Así, con esta pieza se inicia este recorrido por todos sus más representativos periodos creativos a partir del año de 1903, hasta llegar a sus últimos trabajos de senectud, con la obra más tardía de la muestra que data del 3 septiembre de 1971.

Retrato de la señora Canals (óleo sobre lienzo, 1905) es un ilustre representante de la época rosa. En el mismo Picasso realiza un alarde de introspección psicológica y nos muestra un auténtico estudio de la persona en sí como ente carnal y espiritual. Dentro de una concepción del retrato muy española, a la manera de Velázquez,

² Con el decidido apoyo del Gobierno Regional de Andalucía.

1. *Christine Picasso en la presentación oficial del "Museo Picasso-Málaga".*
Fotografía: Jesús Domínguez.
Expuesta en Málaga 2003.
Imágenes de un año



Picasso concentra especialmente en el rostro y cuello toda la acción creativa, en detrimento del resto de la figura y el fondo de la obra, que prácticamente están esbozados.

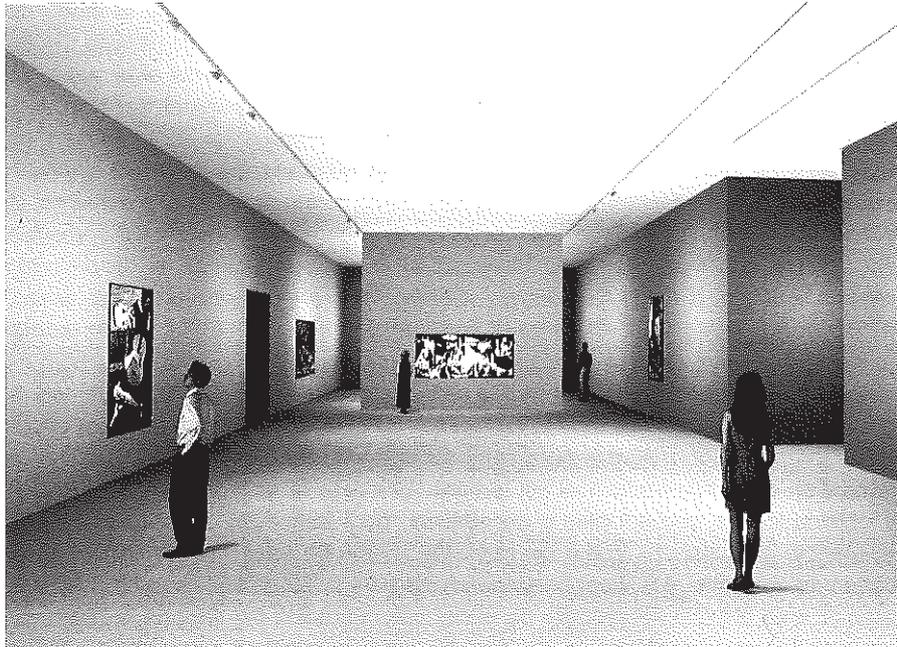
Tras este periodo rosa, probablemente uno de los más bellos del artista, el plástico *Busto de mujer o marino* (óleo sobre cartón, 1907, Museo Picasso, París) es muy elocuente acerca del interés despertado en Picasso hacia las máscaras y rostros de antepasados del arte primitivo africano, conceptual y frecuentemente abstracto, y el Arte Ibérico, con su simplicidad de ejecución y planos definidos en formas geométricas. A ello hemos de sumar una componente mediterránea, que ya encontrábamos en la anterior etapa muy acentuada, inherente en la práctica totalidad de su obra. De este mediterraneísmo viene dado de manera natural su clasicismo, cuestión que resulta muy importante, como concepto vertebrador, en la génesis del cubismo. Estas circunstancias sitúan su hacer artístico en la antesala de este movimiento artístico, al ofrecerle la posibilidad no tanto de filtrar y, valdría decir, simplificar por medio de la geometría la visión de la realidad, como de representarla por medio de facies, que pueden ofrecer aspectos tanto físicos como conceptuales de lo representado. *Hombre con guitarra* [óleo sobre lienzo, 1911 (-1913)], una de las obras más espectaculares de la muestra, es un excelente ejemplo del cubismo analítico.

Con el cubismo analítico Picasso y Braque habían convulsionado el modo de hacer pintura y, en general, el arte. Pero los cuadros cubistas de este periodo siguen siendo pintura en sí; esto es, una superficie pictórica que representa algo que le da título. A fin de cuentas *Hombre con guitarra* no deja de ser y parecer un "óleo" a la manera tradicional, en que, eso sí, la forma de representar la temática es absolutamente impactante y vanguardista. En esta pieza encontramos una conexión directa entre lo representado y la propia obra como objeto material. Sin embargo, la genialidad o, cabe más decir, el espíritu de vanguardia de Picasso (podría considerarse que más allá de la vanguardia) lo encontramos en el denominado cubismo sintético. A modo de ejemplo, *Composición* (óleo y collage sobre lienzo, 1920) representa algo que no se ve ni se toca, sino que se oye. Tal aserto resulta realmente moderno, máxime si nos situamos a principios del siglo XX. Esta obra es moderna no sólo por la técnica, en la que ya ha introducido, con el collage, elementos no esencialmente pictóricos para la realización de la misma, sino también por el uso de la representación matérica para expresar o manifestar un concepto, que no es material en el sentido tradicional del término. El artista se vale de la representación de objetos iconos, reconocibles y denotativos, para transmitir, esencialmente, una experiencia personal. Es como un lenguaje codificado cuya belleza radica en la libertad de ejecución y la elección iconográfica para llevar a término el fin deseado. Estamos ante el inicio del proceso de la desmaterialización del arte, de la liberación y, por ende, de la legitimación del uso de medios artísticos ajenos a los hasta entonces aceptados o entendidos para hacer arte. A partir de este momento las técnicas artísticas se pueden utilizar no sólo para crear un objeto o trabajo bello en sí, sino para representar o hablar de algo que al artista le parece bello o que, por alguna razón, pretende bien compartir, bien ponerlo en común o en contacto con los demás y no necesariamente en un soporte tradicional.

Picasso, sin embargo, no tomará el camino radical de la desmaterialización del arte. Ello no significa que su obra sea más o menos moderna, pues la modernidad no se calibra en los materiales utilizados o en el efecto sorpresa y chocante que, por ejemplo, sin duda, tuvo el cubismo en su origen sobre el público³. La modernidad, podría decirse, estriba en la idea artística y en su discurso. Los medios pueden ser secundarios a este respecto. De hecho, el mismo Picasso lo fue demostrando a lo largo de su vida.

A todas luces esta **modernidad** es uno de los factores del éxito de Picasso, pero hay otras circunstancias que se deben considerar como la catapulta del gran fenómeno Picasso. Sus trabajos son, por lo general, muy personales. Tienen un sello de identidad muy acentuado y hablan de su **libertad** creativa. Su libérrimo uso de

³ Sin duda el cubismo sintético puede ser considerado como una de las tendencias artísticas de mayor signo de vanguardia y modernidad de la Historia del Arte dentro de su contexto histórico.



2. *Reconstrucción virtual de una de las salas del Museo Picasso-Málaga.*
Gluckman Mayner Architects. New York

medios y temas a la hora de crear, su agudo y finísimo sentido de la observación, más una exquisita sensibilidad hacia las artes hacen de su obra una auténtica suma de **calidad**, en todos los sentidos. Pero las obras del genio malagueño tienen, además, **atractivo**. Éste puede considerarse que radica no tanto en todas esas dotes como artista anteriormente referidas, como en la libertad que emana de las mismas. Picasso solía hacer lo que le daba la gana, permítaseme la expresión (que estimo muy propia para definir su modo de actuar) y ello se refleja, obviamente, en sus trabajos⁴. Este aire, tan **personal**, que adquieren los mismos, los hacen únicos, originales y muy diferentes, a la vez, del resto. De ahí su fuerza. Finalmente, hemos de mencionar otro factor de sumo interés, especialmente para los estudiosos y amantes del arte, como es su **vanguardismo**. Picasso nos demuestra en sus obras

⁴ En una entrevista publicada en el Diario *Sur* del viernes 7 de mayo de 2004, su Hija Maya utiliza palabras semejantes para hablar del carácter de su padre, en relación a sus momentos de inspiración: *...mi padre hacía siempre lo que le daba la gana.*

⁵ AA.VV: *Picasso vuelve*. VOCENTO, con la colaboración de la Junta de Andalucía, Málaga, 2003, pp. 247-250.

que parecía no sólo "oler" dónde estaba lo fresco y la última tendencia, sino que ,más bien, él solía ser la vanguardia, incluso después de su desaparición, como muy bien lo ha descrito el Catedrático Eugenio Carmona en su magnífico artículo "*Picasso después de Picasso*"⁵. Y lo que resulta realmente interesante y llamativo es la aparente humildad y naturalidad con las que nuestro protagonista afronta estar en punta de lanza de los cambios revolucionarios en el arte de la primera mitad del siglo XX; sirvan de ejemplo al respecto estas palabras del propio Picasso: *Cuando he tenido algo que expresar, lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro. No creo haber utilizado elementos diferentes en cada una de las formas que he empleado en pintura. Si los temas que he querido expresar han sugerido vías de expresión diferentes, no he dudado en adoptarlas.*

Esta libertad la vemos nítidamente reflejada en las obras surrealistas que, en gran número, se dieron cita en la exposición. En ellas advertimos, además, al Picasso ya maduro, que tiene una percepción de la realidad y, sobre todo, del sexo femenino muy animal, es decir, instintiva y primaria. Sin querer restar importancia a las interesantísimas abstracciones de seres y personas que es capaz de realizar, convirtiendo éstas en auténticas masas y criaturas inverosímiles para el neófito en el universo surrealista, resulta sumamente interesante centrar la atención en esa animalidad que se advierte no sólo en ellas, sino también en las obras de finales de los años 30 en adelante. En este sentido, la percepción de Picasso de la corporeidad, de lo carnal y caracterológico ,a la vez, de los personajes representados, se materializa en la creación de figuras con atributos y modelados volúmenes que se muestran muy elocuentes acerca de su personal percepción de los mismos. En otras palabras, como él los veía . Una de las obras más llamativas al respecto es *Mujer con sombrero verde y broche* (óleo sobre lienzo, 1941). Al margen de la persona que hay detrás de esta interpretación del retrato (una de sus amantes, Dora Maar), destaca la exageración de los rasgos anatómicos definitorios de la misma o que al propio Picasso le resultaban más llamativos, circunstancia no lejos de la caricatura. Pero, sobre todo, destaca la exacerbación que realiza de la componente animal de éstos; su nariz se convierte en una especie de hocico con una morfología entre equina y porcina; además, la configuración general del rostro, sin perder su feminidad, habla más de la componente animal de la humanidad (del deseo carnal) que de los sentimientos del ser humano. Esta visión animal del ser es absolutamente brutal, descarada y decidida. Quizá por ello pudo ser tan magnético e hipnotizador para algunas de las personas de su entorno, especialmente sus amantes.

Todo este desborde de deseo irracional contrasta grandemente con el Picasso comprometido y doliente con el sufrimiento humano y las injusticias sociales. También con el Picasso inteligente que ve el absurdo de la guerra y las hipocresías y fanfarronadas de los movimientos de ultraderecha que se expanden por todo el continente europeo y que van a tener una trágica consecuencia tal cual fue la Segunda Guerra Mundial. El magnífico grupo de grisallas que se dio cita en la exposición se ubica cronológicamente en torno a este periodo (entre 1938 y 1945). A

ellos hemos de añadir una soberbia escultura realizada en bronce, *La calavera* (1943), cruda y directa reflexión sobre el tema de la muerte. Son obras que entroncan estéticamente con *Guernica* (1937) y que nos muestran su compromiso con lo humano, a la vez que su visión sombría y "gris" de la realidad, en clara sintonía y permeabilidad con el desalentador panorama que en esos momentos ofrece el Viejo Continente. Como él mismo dijo cuando le preguntaron sobre *El osario* (1945), obra que, no resulta exagerado afirmar, culmina y aglutina todo lo que venimos diciendo, *la pintura no está hecha para decorar pisos; es un instrumento de guerra contra la brutalidad y la oscuridad.*

Sin duda, uno de los grandes atractivos y reclamos de la muestra fue la venida a Málaga de una pieza representante de la serie de las variaciones sobre *Las Meninas* de Velázquez (1656), que Picasso realizó en su retiro en *La Californie* en 1957. La que encontramos en la presente muestra está fechada el 3 de octubre. Posee un alto grado de abstracción con respecto a la obra de Velázquez, especialmente en lo que se refiere a la creación del espacio interior del cuadro, resuelto por contrastes de formas geométricas de color, sin duda deudoras del cubismo analítico. Semejante circunstancia no es de extrañar, ya que, realmente, *Las Meninas*, puede decirse, que han sido siempre un tanto "cubista" en este aspecto; aunque, bien es cierto, que el juego cromático que presenta esta obra de Picasso, para crear tanto el espacio como la luz en la misma, dista grandemente del resultado alcanzado por el gran artista sevillano, consistente, en cuanto a sus líneas de composición general, en dar cobijo dentro de un gran prisma a una escena antropomorfa en sentido estricto. Sin embargo, a pesar de la libérrima lectura picassiana de la obra de Velázquez, el artista ha sabido aportar los elementos esenciales y justos para que, al contemplar la pintura, siempre se esté con la sensación de estar delante de *Las Meninas* de alguna forma, hecho que engrandece y encumbra a ambos gigantes de la pintura.

Las obras exhibidas en la muestra con fecha posterior a 1960 resultan francamente sorprendentes. Sobre todo, porque fueron realizadas por un hombre con 80 años o más y son, dentro del conjunto de la misma, de manera clara, las más frescas y las que tienen una estética más pueril, absolutamente intencionada, que refleja, además su apego y amor a la vida. Con un predominio de los temas eróticos, o más bien sexuales, el ya senil Picasso se muestra absolutamente joven y descarado. Como si quisiera contrarrestar su evidente detrimento de vitalidad corporal, que no mental ni intelectual, el artista malagueño muestra una actitud provocativa tanto en sus mensajes, como en la forma de transmitirlos. El diseño de estas piezas componen un prontuario ciertamente original, además de resultar atractivo y moderno dentro de una óptica, incluso, actual. En él destaca el aumento del formato de los personajes representados, que suelen ocupar la mayor parte del lienzo, sus grandes ojos, las combinaciones de colores puros, por lo general, utilizadas y, especialmente, los gruesos trazos que dibujan los mismos, cuyas formas son responsables de expresiones nítidas e impactantes, rayanas, en ocasiones, en lo bárbaro.

■ *"Art Collection Neue Börse"*, Málaga, Centro de Arte Contemporáneo (CACMA), febrero-mayo, 2003

Lourdes Royo Naranjo

Bajo el título *Art Collection Neue Börse* se expuso en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga la muestra de un total de treinta y cuatro fotografías de gran formato seleccionadas de la colección de Arte de la Bolsa de Alemania (Deutsche Börse) entre los días 23 de febrero y 25 de mayo de 2003. Una novedad tanto en el ámbito nacional como internacional, puesto que era la primera vez que la colección Deutsche Börse abandonaba su sede habitual de Frankfurt para ser expuesta.

Reconocida como una de las más importantes colecciones de Europa, la exhibición estaba compuesta por una selección de los fotógrafos más prestigiosos de la actualidad. Una generación de artistas alemanes -con la excepción del suizo Burkhardt- la mayoría discípulos de Bernard y Hilla Becher, profesores de la Academia de Arte de Düsseldorf y que constituyen el referente más importante de la fotografía contemporánea europea.

La exposición se articulaba en torno a tres de los temas que mayor protagonismo alcanzan en el ámbito de la fotografía actual: el paisaje, la arquitectura y el hombre. Un recorrido que se presentaba al espectador desde el objetivo de una cámara fotográfica capaz de captar la esencia de nuestra contemporaneidad, una lucha entre objetividad y manipulación de la realidad.

En el recorrido sobre la fotografía de paisajes encontramos los trabajos de Baltasar Burkhardt, Axel Hütte e Inge Rambow, centrados desde perspectivas muy particulares. Para **Burkhardt**, el paisaje despierta en sus fotografías de desiertos, junglas o grandes picos montañosos, la impresión de una naturaleza sublime, grandiosa, lugares donde encontrar un estado casi de perfección, donde la pureza o el silencio se apoderan del espectador.

En una misma línea de trabajo encontrábamos las fotografías de **Axel Hütte**, quien se decanta por la tradición americana de finales del siglo XIX, al mismo tiempo que la claridad y nitidez de sus paisajes guardan relación con los aprendizajes de Bernard y Hilla Becher constituyendo el cielo, el agua, la tierra y los bosques los principales motivos que configuran sus paisajes.

Pero frente a la inocencia poética de los autores anteriores encontramos la ambivalencia de los paisajes fotografiados de **Inge Rambow**, obras que reflejan una extraña belleza y que, al mismo tiempo, nos hace cuestionar acerca del aspecto casi

irreal de sus tonalidades. Paisajes que desprenden un halo misterioso que acertamos a descubrir como el resultado indiscriminado de una industrialización irrespetuosa con el medio ambiente. Es entonces cuando la niebla que cubría sus bosques en un principio casi perfecto toma a convertirse ante nuestros ojos en el resultado de una contaminación polucionada e irrespirable, donde las tonalidades y juegos de colores del agua ya no llaman nuestra atención por el cromatismo, sino por el asombro de una contaminación ahogada de residuos tóxicos, restos de hierros y tuberías oxidadas. El propio Inge Rambow denomina a esta serie de fotografías *Wüstuge*" (Deserciones) y el escenario de tan catastróficas fotografías responden a las minas de lignito de Sajonia y Brandemburgo, localizadas en la antigua Alemania del Este, cuyas fotografías quedaron terminantemente prohibidas durante el régimen comunista.

Sin embargo, a principios de los noventa, tras la caída del muro de Berlín, Rambow aprovechó las circunstancias para fotografiar tan dantesco escenario con una actitud bastante comprometida con la finalidad de dirigir una mirada lo más directa posible, capaz de captar la confrontación del hombre-progreso y la naturaleza.

Entre los artistas que formaban parte de la exposición figuraba **Jörg Sasse**, también alumno de Bernard y Hilla Becher en Dusseldorf. Sus imágenes trazan un discurso argumental en constante interrogante acerca del valor documental de la propia fotografía. Sus obras, de mediano y gran formato, muestran a chicas posando en una barca a modo de álbum familiar, o por el contrario representa una escena de rally o una casa perdida en el campo. Imágenes que no guardan un hilo argumental pero sí un propósito meditado como es hacernos cuestionar hasta qué punto son reales tales imágenes ¿Creemos de verdad que la fotografía es el medio más real por excelencia? ¿Qué es la realidad? Preguntas que constantemente irán aflorando a lo largo de toda la exposición y que representan de manera más próxima las imágenes que representa Sasse. Fotografías que nacen como resultado de un proceso meditado de digitalización: pequeños trozos de realidad que configuran una realidad aparente. Verdaderos *ready-made* que obtienen como resultado un producto artificial de la realidad que nos rodea.

Otro de los pilares de la exposición *Art Collection Neue Börse* lo constituía el tema de la arquitectura, representado en este caso por el trabajo de **Cándida Höfer**. Fotografías de espacios públicos o semipúblicos, de bibliotecas o archivos, universidades, museos, bancos, salas de espera, hoteles, cafés... son los motivos básicos de la obra de esta artista cuyos inicios, a mediados de los setenta, se decantaban hacia imágenes más bien relacionadas con los valores culturales del hombre. Un trabajo que continuó en los ochenta centrándose concretamente en la representación de interiores ordenados según tipologías definitorias de unos valores culturales y sociales básicas de las sociedad occidental. Fotografías de unas arquitecturas sobredimensionadas no sólo por la utilización de grandes formatos, lo

sublime de las proporciones y órdenes, sino por que a menudo se enfatizan en ellas elementos de carácter repetitivo como pueden ser las sillas, mesas, luces o estanterías capaces de permitir la organización de un espacio presentado de esta manera como solemne. Un *clasicismo* que se hace patente en la *Biblioteca Nationale de France Paris XXIV* (1998) o en *Playfair Library Hall*.

Lugares históricos, de conocimiento, de aprendizaje, de comunicación, presentados en su mayoría ausentes de ocupantes, desprovistos de esta manera de su función original y representados ante nosotros de manera aséptica y aparentemente objetiva. Aparente en un primer momento porque mediante este recurso, Cándida Höffer subvierte la realidad y la subjetiviza para destacarnos por encima de su función original, la grandiosidad de unos órdenes o el valor que constituye una arquitectura representada como arte absoluto.

La vida urbana es retratada por la obra de **Andreas Gursky**, cuya primera formación transcurrió en Folwang, donde se especializaría en fotografía periodística, siendo también más tarde alumno de Bernard y Hilla Becher. Gursky es en la actualidad uno de los artistas que mejor han sabido captar y transmitir al mismo tiempo, la esencia de nuestra contemporaneidad, las estructuras y formas de organización de la sociedad en que vivimos. Las tendencias, el progreso, la industrialización, sistemas de intercambio, la bolsa, las fiestas o las fábricas son motivos captados por el artista como ejemplos de primera mano que nos ofrece nuestro mundo. Fotografías que enfatizan la presencia de las masas, grupos de gente casi infinitos que recorren espacios públicos o privados, de Hong Kong o Nueva York, Brasilia, Estocolmo o Singapur. Las masas que se representan con una aparente objetividad y el más mínimo detalle muestran como resultado nuestras formas de vivir y de estar. Diferentes escenarios, diferentes fotografías y un mismo aspecto en común, el hombre como parte de la multitud, la soledad y el anonimato del individuo en pleno siglo XX.

Un recorrido que Gursky comenzó en los ochenta al fotografiar lugares de ocio, fiestas o maratones de esquí de fondo y que más tarde derivarían a mediados de los noventa en la representación de masas de gente en lugares de trabajo para concluir finalmente en algunas fotografías en las que prescinde completamente de la presencia humana para exhibir de forma más directa los productos de trabajo, como por ejemplo los mostradores de zapatos en las tiendas. Son además las fotografías de Gursky de gran formato, escalas sobredimensionadas y que reciben al mismo tiempo una luminosidad casi artificial unido a un proceso de digitalización mediante el cual selecciona y compone, borrando, añadiendo o superponiendo detalles de motivos. De este modo, trasciende la realidad aunque la tome como punto de partida, obteniendo como resultado unas fotografías que como en el cine o la publicidad, parecen más reales que la propia realidad, provocando en el espectador un efecto de extrañeza. Así el caos de la Bolsa es una de sus series más importantes, iniciada en 1990 y que muestran desde Hong Kong a Chicago, Nueva

York o Frankfurt las diferentes variables y posibilidades de organización de sistemas de mercado.

También **Martin Liebscher** representa mediante su trabajo los entornos urbanos, pero no como estructuras opresivas, sino como contextos absolutamente dinámicos. Los escenarios escogidos se circunscriben básicamente a Hong Kong, Nueva York, Frankfurt, Tokio o Los Ángeles, y que constituyen finalmente las mismas ciudades, escenarios escogidos para la realización de pequeñas narraciones creadas a partir de secuencias fotográficas que unidas en un mismo soporte longitudinal representan el resultado de una mirada urbana cualesquiera. La cámara de Liebscher se mueve de la misma manera que lo hacemos nosotros en la ciudad, donde distintos y múltiples estímulos nos abordan a lo largo del día, y eso es realmente lo que representa en sus fotografías, que perciben y demuestran una misma mirada que el espectador ha de recorrer para recrear la imagen móvil que se presenta ante nuestros ojos.

Los entornos cotidianos y personales constituyen los temas centrales de los trabajos de **Anna y Bernard Blume**. Sus fotografías acostumbran a mostrar espacios domésticos en los que lo cotidiano parece sufrir repentinas y extrañas transformaciones. Tal es el caso del grupo *Trautes Heim* (Hogar acogedor), configurado por una secuencia de imágenes tituladas *Ein Psychopathischer Vorgang* (1985-90) o en otra de las series como *Transzendentaler Konstruktivismus* (Constructivismo trascendental) de 1992-94. En ambos trabajos, el absurdo y la locura se apoderan de las imágenes en blanco y negro, donde el humor de unos gestos rutinarios nos hacen cuestionar cuál es realmente la distancia que solemos adoptar ante la cotidianidad de nuestros actos. Formados en la tradición de Bernard y Hilla Becher, ambos artistas llegan a realizar verdaderas acciones ante la cámara, obteniendo como resultado imágenes que no responden a la espontaneidad que parecieran guardar, puesto que son el resultado de un minucioso y detallado planteamiento previo, que sin hacer uso de la digitalización de la imagen suponen un esfuerzo de diferentes fases que incluyen desde el diseño de los escenarios, vestuario, creación de composiciones, fotografiarse mutuamente, revelado y posterior ampliación de negativos.

Esta objetividad de la que venimos hablando en todo el recorrido de la exposición es la que lleva a Ruff a realizar los primeros retratos a mediados de los ochenta, donde los modelos escogidos eran amigos y contemporáneos a él. Artistas, críticos o simplemente sujetos anónimos son retratados con sus ropas habituales en fotografías de gran formato y colores neutros. Sus miradas distantes pero al mismo tiempo fijas en el espectador que las contempla despiertan la curiosidad por desvelar qué se esconde detrás de cada uno de esos retratos, suscitando al mismo tiempo extrañeza e inquietud. **Thomas Ruff** es uno de los discípulos más aventajados de los Becher. Su trabajo supone una aproximación minuciosa a un variado abanico de temas que incluyen desde interiores, edificios o

collages realizados con carteles o pornografía de Internet entre otros, trabajos en los que Ruff incluye una misma mirada clara y distante aparentemente aséptica y objetiva.

Completando el bagaje que formaba parte de la exposición figuraba otra serie de retratos realizada a mediados de los noventa titulada *Anderes Porträt* (Otro Retrato) donde llega a transformar nuevamente la imagen fotográfica del retrato, al establecer distintas combinaciones con el material realizado por August Sander en la República de Weimar. El resultado de estas combinaciones conforman un juego de imágenes donde la belleza y la verdad se confunden y donde la exploración de los límites de la creación de imágenes queda completamente enunciada.

En este mismo camino de investigación se encuentra el trabajo de Thomas Struth, quien se interesa por los entornos urbanos, sus habitantes y comportamientos. Retratos familiares que desde los años ochenta evidencian un interés por plasmar no sólo imágenes familiares, sino la historia que sus gestos denotan, los comportamientos que suscitan el minucioso trabajo de un fotógrafo que experimenta un acercamiento a las formas de la vida urbana moderna, tanto en su vertiente pública como privada.

