Críticas de Exposiciones

Javier Hirschfeld, *Más Morena*. Sala Barbadillo, del 12 de febrero al 3 de marzo de 2014. Sevilla

Javier Cuevas del Barrio
Universidad de Málaga

La exposición que Javier Hirschfeld presenta bajo el título *Más Morena* en la Sala Barbadillo comenzó como un viaje de ida y vuelta entre las aguas del Mediterráneo y las del Atlántico, del puerto de Málaga al de la isla senegalesa de Gorée.

El proyecto comenzó con el comisariado de una exposición de artistas malagueños en la ciudad de Gorée bajo el título *Málagorée: de puerto a puerto. Arte malagueño de ida y vuelta* por parte del propio Javier Hirschfeld. Su estancia en tierras africanas y el interés por la obra de Julio Romero de Torres derivado de la exposición *Julio Romero de Torres: Entre el mito y la tradición* en el Museo Carmen Thyssen de Málaga, le llevó a plantear una reinterpretación de la obra del artista cordobés a través de contextos y protagonistas senegaleses.

El viaje de Hirschfeld no deja de ser un viaje histórico, como el que a partir del siglo XV comenzaron portugueses, holandeses y franceses, en disputa por el litoral de África Occidental como lugar estratégico para la expansión de las colonias y con ellas del naciente capitalismo. Además, el destino, no es un destino cualquiera: nada menos que la isla de Gorée, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1978, y lugar donde se situó el mercado de esclavos más importante para aprovisionar América, es decir, el origen de lo que Du Bois definió como el más extraordinario drama de los últimos mil años de la historia de la humanidad.

La exposición consta de diez fotografías en las que Hirschfeld muestra su doble formación como fotógrafo e historiador del arte. En estas fotografías el artista malagueño se apropia de la iconografía de Romero de Torres transformando sus paisajes y modelos y cuestionando con ello el significado de la obra del artista cordobés, proponiendo nuevas interpretaciones.

Entre las fotografías debemos destacar la figura de Machaquito **[1]** que tanto nos recuerda a Ajitto, Derrick Cross o Charles Bowman, los modelos afroamericanos que Robert Mappelthorpe fotografió en los años ochenta. En *Machaquito* la figura del torero se transforma en la de un luchador senegalés, ambas

1. Javier Hirschfeld, *Machaquito*

figuras símbolo de la virilidad en sus contextos locales. De este modo, igual que Mappelthorpe establece un diálogo con el arte clásico, en particular con las esculturas de Miguel Ángel, Hirschfeld lo hace con el arte de Julio Romero de Torres. Nuestro *Machaquito* se yergue como vencedor de la lucha, con un pie en la arena y otro en la piedra, y con un edificio colonial de fondo, lo que supone una metáfora del Senegal colonial, en ruinas, y el Senegal actual, fuerte, robusto y luchador.

La independencia de este país subsahariano llegó en 1960. Ese mismo año, Leopold Senghor, el conocido poeta de la negritud que hablaba de la emoción negra frente a la razón helénica, fue elegido como primer presidente de la república. Algunos de los versos de Senghor, como *Oración a las máscaras*, parece que hablan de las fotografías de Hirchsfeld:

> Nos llaman los hombres del algodón,
> Del café, del aceite,

2. Javier Hirschfeld, *La chiquita piconera*

Nos llaman los hombres de la muerte.
Somos los hombres de la danza,
Cuyos pies recobran fuerza
Al golpear el duro suelo.

A pesar de la referencia a *Machaquito*, la gran mayoría de las fotografías están protagonizadas por mujeres. Así podemos contemplar a Mm Choi, retratada como *La chiquita piconera* **[2]**. En este caso, la joven senegalesa no tiene carbón a sus pies sino *churrai*, el incienso que las mujeres de Senegal emplean para que la casa huela bien y mantener al marido contento en una sociedad en la que la poligamia sigue arraigada. El ofrecimiento de su cuerpo como modo para ganar algo de dinero en el caso de la piconera de Romero de Torres desaparece en la fotografía de Hirschfeld, donde la mirada y la pose de Mm Choi transmiten una serenidad subrayada por el excelente tratamiento de la luz.

La obra del fotógrafo malagueño, como bien señala el título de la exposición, está atravesada por el interés hacia la mujer negra, de la que Senghor también habló en sus poemas. Entre ellos destacamos uno precisamente con el título *Mujer negra*:

> ¡Mujer desnuda, mujer negra
> Vestida de tu color que es vida,
> De tu forma que es belleza!
> Mujer desnuda, mujer negra
> Yo canto tu belleza que pasa, forma que fijo en lo Eterno
> Antes de que el destino celoso te reduzca a cenizas para alimentar las raíces de la vida.

Y es que la mujer africana ha sido durante siglos la memoria del pueblo, la encargada de transmitir a los niños las viejas historias. Sin embargo, hoy en día la realidad de muchas de estas mujeres es bien distinta, ya que están sometidas a matrimonios forzados a edad temprana, violencia de género, violaciones, amputación de genitales, etc. Decía Malcolm X, defensor de los derechos de los afroamericanos, que la persona menos respetada en América era la mujer negra. Por eso, el trabajo de Hirschfeld no es sólo un ejercicio de apropiación de la obra de otro artista, sino un acto de dignificación de la mujer senegalesa, no desde el idealismo sino desde la realidad de un país y unas mujeres atravesadas por las demandas tradicionales de la cultura local y las de herencia colonial. Por ello, no es casual que la obra de Hirschfeld haya sido premiada por la ONG SOS Racismo.

En el caso de la *Buenaventura* **[3]**, el fotógrafo malagueño ha sustituido las cartas por unas cochas pues en el país africano se predice el futuro con estas últimas. En las fotografías destaca la profusa decoración de los vestidos de las mujeres. El artista malagueño se dirigió al más popular de los mercados de telas de Dakar para obtener los tejidos con los que posteriormente se realizaron los vestidos de las mujeres. En la mayoría de las fotografías existe un fuerte contraste entre los fondos arquitectónicos vacíos, devastados por el tiempo, desconchados por el abandono y la colorida decoración de la vestimenta femenina. La atención que Hirschfeld puso en las telas de los vestidos de sus modelos guarda cierta lógica con el hecho de que Romero de Torres se convirtiera en 1916 en catedrático de Ropaje en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

El modo en el que el fotógrafo malagueño sitúa a la mujer africana como protagonista de su obra supone darle la voz a los subalternos. Estas mujeres ocupan, siguiendo a Gayatri Spivak, el lugar de lo subalterno por su doble condi-

3. Javier Hirschfeld, *La Buenaventura*

ción de mujer y sujeto colonial. Debemos tener en cuenta, como afirman la mayoría de los autores post-coloniales, que la teoría y práctica post-colonial debe enmarcarse en el hecho histórico del colonialismo europeo moderno. En este caso, la historia de la isla de Gorée, que durante tres siglos fue el principal mercado de esclavos para América, es fundamental para comprender el marco en el que se sitúa esta exposición. Para ello debemos tener en cuenta que en dicha isla se encuentra la Casa de los Esclavos, donde éstos eran expuestos y manipulados como animales para analizar y discutir su precio. La mayoría de las fotografías realizadas por Hirschfeld se ubican en el *Relais de l'espadon*, el edificio que durante años fue la residencia del embajador francés y que hoy en día es la sede de los bomberos de Goreé. En ese sentido, las fotografías del artista malagueño muestran la realidad de estos hombres y mujeres, en un espacio concreto a la vez que histórico y altamente simbólico.

Otra de las obras que llaman nuestra atención es *La Fuensanta*, con su mirada melancólica a través de la ventana, buscando ese horizonte atlántico que fue el destino de numerosas generaciones senegalesas. Resulta interesante observar cómo estas mujeres poco tienen que ver con el mito del colonialismo en el que África, y sus mujeres, pasaron a simbolizar las misteriosas fuerzas de la sexualidad femenina para los hombres europeos.

En la obra de Hirschfeld subyace un cuestionamiento de la iconografía de la historia del arte occidental, proponiendo una deconstrucción de la mirada blanca hacia los hombres y mujeres africanos, que supone a su vez una deconstrucción de los convencionalismos de la representación histórica. En ese sentido, su obra nos recuerda a la de fotógrafos como Cindy Sherman, aunque ella emplee la parodia para cuestionar las grandes obras de artistas como Ingres o Caravaggio a través de series como *Retratos históricos* realizada entre 1989 y 1990.

Tras su paso por Sevilla (Centro Cívico Las Sirenas, del 21 diciembre al 7 de enero) y Málaga la exposición recaló en la ciudad autónoma de Melilla (Sala de Exposiciones del Club Marítimo, del 12 al 23 de marzo).

Bernard Rudofsky. *Desobediencia crítica a la modernidad*. Centro José Guerrero, Granada. Del 4 de abril al 8 de junio de 2014

M.ª Carmen Díaz Ruiz
Universidad de Málaga

Ces maisons isolés dans les replis de la pinède
ou groupées en hameaux sur la plage, ces maisons ont une
mesure commune: l'échelle humaine. Tout est à l'échelle.
L'économie est au maximum.
L'intensité est au maximum
Le Corbusier, *Une maison-un palais*, 1928

El Centro José Guerrero de Granada acogió durante esta pasada primavera la exposición *Desobediencia crítica a la modernidad,* centrada sobre la producción del arquitecto austríaco Bernard Rudofsky (Moravia, 1905-Nueva York, 1988). Las tres plantas del centro granadino sirven para articular el discurso en estratos que nos acercan a la producción cultural llevada a cabo por Rudofsky durante el pasado siglo XX y la vigencia de sus postulados cincuenta años después.

Bernard Rudofsky es un personaje polifacético que llevó su planteamiento a todo tipo de producciones: fue crítico, arquitecto, comisario de exposiciones, editor, diseñador de ropa y mobiliario, fotógrafo, investigador y profesor universitario. Esta actividad prolífica es fruto de una irreductible personalidad que nos lleva a entender la pervivencia de sus planteamientos en ámbitos como su vertiente crítica a los progresos de la sociedad de consumo, y su interés en la economía, inteligencia y sostenibilidad de aquellas arquitecturas anónimas del mundo, siendo un pionero en el tratamiento de tales aspectos. Fueron los numerosos viajes que realizó lo que le permitió adquirir un amplio bagaje, pilar básico de su pensamiento.

Como teórico destacó en el campo del diseño sociocultural comparativo. Su actividad como comisario será también destacable al igual que su labor como editor y director.

Uno de sus proyectos más influyentes fue *Architecture whithout Architects*, publicación y exposición auspiciada por el Museum of Modern Art de Nueva York en 1964. Desde las instituciones del mundo de la arquitectura fue censurada y tachada de subversiva, no pudiendo evitar su reconocimiento. *Desobediencia crítica a la modernida* celebra el cincuenta aniversario de dicha exposición mostrando un sofisticado y sensual legado junto a la originalidad y vigencia de sus mordaces críticas. Esta exposición nos propone acercarnos a los planteamientos propuestos por Bernard Rudofsky de forma intuitiva, prevaleciendo la lógica visual sin renunciar por ello al rigor histórico, cronológico o geográfico.

El acierto en la presentación en forma de estratos de la exposición (utilizando la arquitectura del Centro Guerrero) nos acerca a su idea de «nuevas formas de vida» mediante una selección de fotografías, diseños, dibujos, publicaciones y proyectos proveniente de diferentes colecciones, en muchos casos inéditos. Se muestra su intensa y poliédrica producción, que recorre ámbitos como el diseño de ropa y calzado **[1]**, la crítica histórica y los proyectos arquitectónicos, terminando con el estudio monográfico de *La casa* en Frigiliana **[2]**, cerca de la costa de Nerja, en la provincia de Málaga. La exposición incide en esta obra que, a pesar de haber sido declarada bien de interés cultural en 2011, ha sufrido profundas modificaciones en los últimos años.

Estrato 1. El universo Rudofskiano. Hacia un cuerpo desempaquetado

Comenzamos la exposición descubriendo el carácter multidisciplinar de la trayectoria de Rudofsky. La crítica al rigor de los códigos sociales no se hará esperar

1. Sandalias «Bernardo» en una vista de la exposición en el Centro Guerrero (fotografía de Javier Algarra, cortesía del Centro Guerrero)

con los *Body Idols* que realiza junto a Constantino Nivola, donde aparecen cuerpos deformados por la moda, aprisionados por un corsé o sobre unos tacones imposibles. También critica lo aparatoso que resulta «el traje del hombre moderno». Para ello se valdrá de la yuxtaposición de imágenes de la cultura moderna industrial con otras consideraciones primitivas que nos hacen enfrentarnos a su similitud, desmontando la tradicional categorización de opuestos.

El cuerpo de la mujer se libera mediante prendas amplias y geometrías simples gracias a los diseños de Irene Schawinsky o Claire McCordell. Con *The Bernardo Separates* (1951), Rudofsky propondrá prendas versátiles muy baratas de producir que minimizan el espacio de almacenamiento, mostrando el pragmatismo presente en su mirada. La vanguardia prestó especial atención al pie femenino, otorgándole tintes fetichistas, tal y como atestiguaron artistas como Bataille o Dalí. El zapato era considerado un instrumento de tortura, lo que lleva a que Bernard Rudofsky cree las *Bernardo Sandals,* cuya producción comenzó en 1946 y que gozaron de gran éxito durante dos décadas. La exposición muestra imágenes publicitarias, dibujos de sus diseños y sandalias originales.

La empresa Schiffer Prints había trabajado anteriormente con Salvador Dalí o Ray y Charles Eames en el diseño de telas. En 1949 contrató a Rudofsky, pre-

sentando en esta exposición telas originales y uno de sus dibujos preparatorios. Esta incursión en el mundo del diseño le permitió realizar la exposición *Textiles USA* para el MoMA llevando a cabo un ejercicio duchampiano al descontextualizar materiales, independizándolos de su uso habitual y ofreciendo una dimensión escultórica de algunos que ni siquiera estaban habitualmente a la vista, como ciertos materiales brillantes usados como aislante o para reformar neumáticos.

También se recoge en esta exposición el diseño y comisariado que Rudofsky llevó a cabo en el pabellón de Estados Unidos para la Exposición Universal de Bruselas de 1958 en colaboración con Peter Harnden, autor, junto a Bombelli, de otra de las casas emblemáticas de la modernidad en la Costa del Sol. Se muestra en esta sala el enfoque controvertido de la casa americana desarrollado en la exposición *Island of Living,* la cual provocó tal reacción en los visitantes estadounidenses que tuvo que ser investigada por el gobierno y censurada en algunos de sus apartados.

Estrato 2. Arquitectura sin arquitectos, cincuenta años después

Como hemos mencionado anteriormente, el viaje es esencial para entender los planteamientos de Bernard Rudofsky. La experiencia peripatética, que documentó en numerosos cuadernos, dibujos y sobre todo fotografías, nos ofrece un acercamiento fenomenológico a la arquitectura. Muestra en esos documentos formas tradicionales de construcción, descubriendo una inteligencia que desmantelaba el prejuicio de asumirlas como un reflejo del mundo subdesarrollado. Intenta poner en valor el paisaje que construye, las características sociales de la comunidad que acoge y su sostenibilidad, aspectos hacia los cuales la arquitectura contemporánea prestará especial atención.

Arquitectura sin arquitectos era una exposición sin pretensiones pero acabó convirtiéndose en la obra más destacada sobre arquitectura vernácula. Construyó en ella una espacialidad en la que convivían paisajes distantes y diversos pero vinculados con la sabiduría de la tradición.

En la exposición observamos un recorrido por aquellos temas que compusieron su producción crítica: la inteligencia de la implantación de nuestros pueblos en el paisaje, la vida en las cuevas, los cementerios, la ciudad, sus calles y periferia, sus escaparates y celosías. Prestará especial atención a los paisajes españoles, y andaluces en particular, los cuales aparecen junto a paisajes muy lejanos señalando Rudofsky las similitudes existentes entre ambos.

Medio siglo después somos testigos de la vigencia de los planteamientos propuestos por el arquitecto, a la vez que seguimos sin percatarnos de la sabiduría que subyace en nuestro patrimonio construido.

Estrato 3. La propuesta doméstica rudofskiana

La idea de la casa, lo doméstico, fue una constante en la arquitectura moderna del siglo XX: desde Le Corbusier a Frank Lloyd Wright, la vivienda va a ocupar un lugar fundamental. Este tercer y último estrato se centra en la producción arquitectónica de Rudofsky, cuya reflexión crítica sobre el espacio doméstico recorrió toda su trayectoria. Sobre esta temática escribió *Behind the Picture Window*, cuyo título original fue *Are Houses Modern?,* en 1955, que supone el inicio de su última etapa.

Fueron escasas las ocasiones en las que los proyectos de Bernard Rudofsky tomaron forma, diseminados entre Italia, Brasil, Estados Unidos y España. Su formación le permitió viajar a través de Europa, ocupando el Mediterráneo; siendo desde el principio un lugar preponderante en la configuración de su imaginario. La *Casa Oro* fue la primera obra construida. En 1935 diseñó una casa en la isla de Procida para Berta y en 1937, también con Cosenza, una casa en Positano, diseños que quedarían solo en el papel.

A finales de los años 30, Rudofsky abandona Europa tras la invasión de Austria por Hitler. Recala en Brasil, donde construirá la *Casa Frontini* y la *Casa Arnstein*. Su obra se incluyó en la exposición y posterior publicación de 1943 *Brazil Builts: Architecture New and Old 1652-1942*. En EE.UU. construirá el jardín-casa que proyecta junto a Nivola para la casa del artista en Amagansett, Nueva York, y una ampliación de la vivienda de James H. Carmel en Bloomfield Hills, Michigan (1962-1964).

Bernard Rudofsky llegará a España en los años sesenta, momento en el que comienza a visitarla asiduamente y a interesarse por su arquitectura autóctona. Gracias a su vínculo con José Guerrero, conocerá el paisaje mediterráneo de Frigiliana, donde emplazará su vivienda-taller de verano. Bernard Rudofsky diseñará y construirá *La casa* (1969-71), en la que aglutinará todo el aprendizaje adquirido en sus numerosos viajes por el Mediterráneo, reivindicando los valores de la arquitectura tradicional, de la económica de lo local; una arquitectura sencilla de volúmenes y patios, de vacíos y huecos, en la que destaca la dimensión paisajística en su implantación, respetando el entorno en vez de querer transformarlo. La

2. Maqueta y fotografías de *La casa* de Rudofsky en Frigiliana, Málaga (fotografía de Javier Algarra, cortesía del Centro Guerrero)

arquitectura buscará mimetizarse con el medio, aprovechando sus ventajas y solventando los inconvenientes con todo lo aprendido a lo largo de su bagaje. El estudio del terreno y la identificación de valores como el paisaje, topografía, árboles o preexistencia de los bancales de cultivo, quedan recogidos en nuestra muestra con las investigaciones preliminares de la zona, los planos y las fotos originales de Rudofsky, incluyéndose una maqueta para mejor comprensión del proyecto.

El *leitmotiv* de esta exposición fue la campaña, por iniciativa del propio Centro Guerrero, en defensa de la única construcción arquitectónica de Bernard Rudofsky en nuestro país, logrando recabar un gran apoyo dentro del mundo de la cultura. Culminó con la declaración en 2011 del inmueble como bien de interés cultural por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, adquiriendo así la protección máxima como monumento. A pesar de ello, la casa ha sido profundamente reformada.

Esta exposición nos permite acercarnos a la figura de Bernard Rudofsky y a su extensa producción cultural. La pervivencia y actualidad de las críticas vertidas a la modernidad y al academicismo imperantes durante muchas décadas demuestran cómo, cincuenta años después, dichas cuestiones nos ayudan a plantearnos nuestra realidad cultural y el papel de lo vernáculo, de lo popular y la vigencia de todo este conocimiento latente durante generaciones.

Kati Heck, *Kopf=KoPfNuSS*. CAC Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, del 12 de diciembre de 2013 al 16 de marzo de 2014

Isabel Garnelo Díez
Universidad de Málaga

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias y antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.
Friedrich Nietzsche

Resulta inevitable imaginar a la artista Kati Heck (Düsseldorf, 1979), reuniendo en su estudio a los modelos, sus amigos, fotografiarlos, proyectar las imágenes sobre los lienzos y empezar a trabajar la pintura sobre la tela. En la primera visita que hice a la exposición en el CAC Málaga, mi impresión coincide en gran medida con los comentarios y observaciones que he leído o escuchado en los medios de comunicación y en entrevistas realizadas a la autora. Su virtuosismo pictórico y el preciso realismo de sus representaciones, la mezcla de iconografías procedentes de medios tan irreconciliables como la pintura de historia y el cómic, la escultura y la falla, el realismo y la abstracción, la filosofía y el chiste. En principio me sumo a estas observaciones, aunque he de volver muchas más veces a la obra para poder traducir en palabras este universo de imágenes tan complejo y heterogéneo. No puedo conformarme con este recurso habitual que hace referencia al plano de la pintura, como si una errónea interpretación de la abstracción hubiera redoblado este centrarse sobre la superficie pictórica como un *non plus ultra* irrevocable. Y no digo esto porque descarte la referencia a lo puramente pictórico, que me parece esencial y es parte importante de la gramática visual de la pintura en general y de Heck en particular. Pero hay que saber

1. Imagen de la exposición en el CAC Málaga (cortesía del CAC Málaga)

salir de este círculo vicioso y, en el caso de la autora que nos ocupa, es muy evidente la mano que se nos tiende para hacer esa salida hacia otras poéticas y otros rastros implícitos. Podemos apreciar entonces momentos mucho más potentes que la pura enunciación de las virtudes plásticas que, por otro lado, la propia Heck no deja de deconstruir trazando líneas de fuga con su mordaz y a menudo grosera ironía matérica, pero no sólo con esto. ¿Acaso es un «acto gratuito» el deseo de Heck de representar un bar en sus cuadros e instalaciones? ¿Qué decir de ese túnel y puerta secreta que pone en relación estos dos espacios en los cuales la artista, como Alicia atravesando el espejo de las incertidumbres, dice, quiere y cree poder encontrar la verdad? El estudio como espacio reflexivo, el bar como espacio discursivo. ¿Es ingenua esta consideración de la artista como especialista en la búsqueda de la verdad? Podría ser que esta mezcla de abyección y dolorosa ingenuidad, del encuentro entre lo familiar y lo siniestro en muchas escenas, de las imposturas ante el *storyteller*, quiera interrogar las metáforas o, más aún, indagar en lo irreconciliable de la verdad y el amor cuando las certezas nos han enfrentado, con toda su crudeza, a la «banalidad del mal».

Al volver a visitar la exposición hay dos cosas que me llamaron especialmente la atención. Una el exceso dentro de los cuadros, la voluptuosidad de una fiesta macabra que se afirma tanto en los temas como en lo formal; la otra cuestión es la

1. Imagen de la exposición en el CAC Málaga (cortesía del CAC Málaga)

megalomanía explícita, tanto por el tamaño como por la cantidad de objetos que escrupulosamente ordenan y se ordenan en el espacio. También por la variedad de las técnicas empleadas: pinturas, dibujos, esculturas, conjuntos escultóricos, vídeo, diseño de mobiliario, fotografía, instalación. Es en todos los sentidos una exposición pantagruélica. Como si hubiéramos aterrizado en el *Cafe Deutschland* de Immendorff. Nos sentimos abrumadas al merodear por esta exposición.

Los textos en los cuadros, con diferentes tipografías, combinando mayúsculas y minúsculas, parecen invitarnos a resolver un enigma. Puestas a ello y conocedoras del hecho, que la misma artista relata en varias ocasiones, de que su abuelo perteneció a las SS, no podemos menos que ver estas siglas en el título de la exposición, *kopf-kopfnuss*, formando una carroliniana «palabra-maleta» que es a la vez cabeza de nuez, enigma y solución del enigma o al menos desvelamiento de la perspectiva desde la que mirar esta serie de obras; una de las posibles y bastante afín, me parece, a las intenciones de su autora. De nuevo lo vemos en la obra *AU Rora*, así escrito con el pincel sobre el autorretrato de Heck que sostiene en sus manos un pequeño ataúd que nos recuerda un *souvenir* comprado en un chino todo a seis euros y que nos trae los ecos de otra nombre, en este caso el de Auschwitz. El filósofo Friederich Nietzsche se preguntaba sobre el origen de la moral y de las oscuras razones por las que el ser humano se

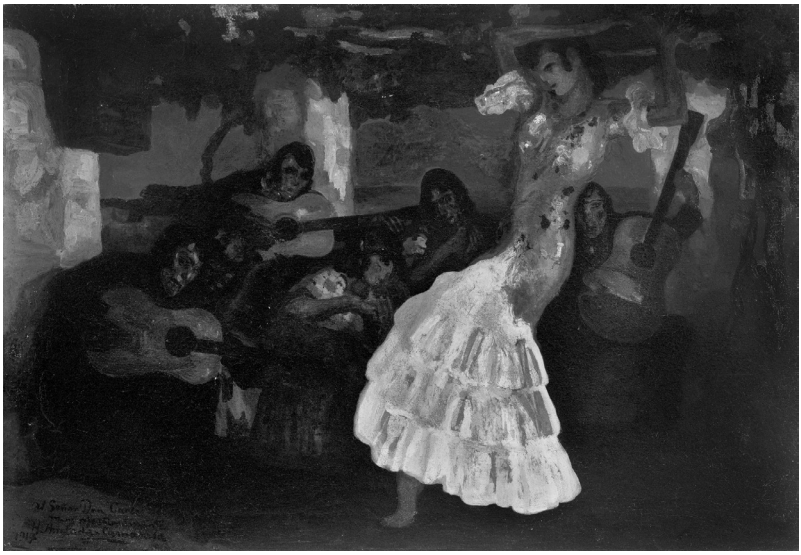
plegaba a ella, en su obra precisamente titulada *Aurora*. En uno de los aforismos que integran este libro se puede leer lo siguiente: «Las palabras obstaculizan el camino. Siempre que los hombres de las primeras épocas introducían una palabra creían haber realizado un descubrimiento, haber resuelto un problema. ¡Qué error el suyo! Lo que habían hecho era plantear un problema y levantar un obstáculo que dificultaba su solución. Ahora, para llegar al conocimiento, hay que ir tropezando con palabras que se han hecho duras y eternas como piedras, hasta el punto de que es más difícil que nos rompamos una pierna al tropezar con ellas que romper una palabra». Aunque traída de manera algo interesada, la cita de Nietzsche me parece que puede servir para ilustrar cierto estado de ánimo en el que te sume la visita. Porque no podemos evitar leer tratando de resolver el enigma de una pintura que siendo realista, utilizando la figura de manera magistral, no obstante, es toda ella «figura», toda «sensación» que nos remueve por dentro y de donde tratamos de salir agarrándonos a las palabras para comprobar más tarde que realmente éstas son también una construcción en el aire y que cuando apoyamos sobre ellas nuestro entendimiento para avanzar en la comprensión de la obra, caemos sin embargo en el más profundo sinsentido. Tal vez por este camino, como atravesando la trampilla del bar al estudio, ya por fin algo ebrias y más contentas, podríamos disfrutar también de la fiesta que se nos ofrece, de la ironía y el sarcasmo sin piedad a los que la artista somete a todos los estereotipos nacionales y los valores culturales más incuestionables danzando con el horror al son de la misma música y alrededor del mismo fuego. El juego pictórico nos obliga a aislar cada una de estas escenas. Independientemente de las relaciones que puedan establecer dentro del cuadro, las experimentamos en espacios extemporáneos al representado. De hecho es característico de Heck este aislamiento de las figuras y un punto de unión, podría decirse que el único, con otros colegas pintores de la llamada escuela alemana. Heck se ha alejado de su ciudad natal de Düsseldorf, la cuna precisamente de toda una estirpe de pintores masculinos –excepción hecha de las pintoras Karin Kneffel, Annelie Pohlen y Susan Schmidt, entre otras–, que han creado un estilo en Europa desde principios de los años 80. La cultura pictórica de esta ciudad hermana con justicia a Kati Heck con esta escuela que aquí hemos conocido como nueva pintura alemana (*Origen y visión*, Madrid 1984), arte joven renano (*Hacen lo que quieren*, Sevilla 1987) o figuración alemana actual (*Neo Rauch*, CAC Málaga 2005; *De Leipzig a Düsseldorf*, A Coruña 2006). Kati Heck es de las pocas artistas continuadoras de esa estirpe de grandes pintores europeos contemporáneos que han podido mostrar su trabajo en nuestras fronteras museísticas.

Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción. Colección Fundación La Caixa. Museo Carmen Thyssen Málaga/Obra Social La Caixa. Del 6 de noviembre de 2012 al 31 de marzo de 2013

Belén Ruiz Garrido
Universidad de Málaga

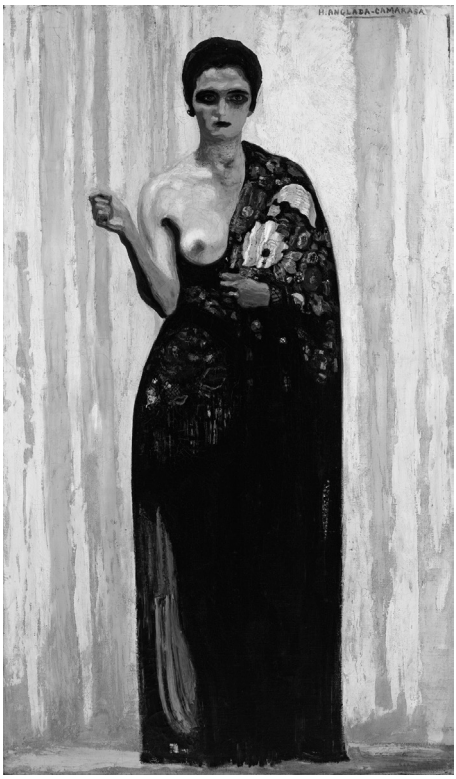
En las últimas décadas las exposiciones se han convertido en un vehículo básico para el conocimiento de los artistas y de sus creaciones, sobre todo cuando van acompañadas de un catálogo con estudios razonados. La temporalidad de lo mostrado –y el inestimable contacto directo con la obra– queda así fijada para la memoria, formando parte de la bibliografía actualizada. Por un lado, están contribuyendo a la revisión de la fortuna crítica, en muchos casos variable, de los creadores en sus contextos historiográficos y estéticos. Por otro, el planteamiento discursivo a través del enfoque propuesto por el comisariado supone un verdadero ejercicio creativo y sumamente estimulante como generador de nuevas miradas. Una propuesta coherente que contemple una argumentación con entidad, unos objetivos claros y una tesis temática y/o estética, permitirá descubrir perfiles complejos o revisitar lugares transitados con nuevas perspectivas.

Es el caso de la exposición *Anglada-Camarada. Arabesco y seducción* organizada por el Museo Carmen Thyssen Málaga y la Obra Social La Caixa, con el comisariado de Lourdes Moreno y Silvia Pizarro. El grueso de la muestra está compuesto por obras de la colección Fundación La Caixa de Palma de Mallorca, completada con piezas de las colecciones Masaveu, Carmen Thyssen-Bornemisza, Montes González, y sendos óleos procedentes del Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Festejamos la colaboración entre instituciones, cuando la suma de esfuerzos repercute en la paliación, más o menos significativa, de los efectos que la recesión económica está causando en la actividad cultural. También la Fundación La Caixa difunde un patrimonio que adquirió a los familiares del pintor en 1988 y expone desde 1993 de manera permanente en el edificio de CaixaForum de Palma de Mallorca. A estas circunstancias hay que sumar la feliz ocasión para disfrutar de las obras del artista catalán por primera vez en Málaga.



Anglada-Camarasa, *Baile gitano*, c. 1914-21, Museo Carmen Thyssen, Málaga (cortesía del Museo Carmen Thyssen)

Desde que en 1972 se celebrara el centenario del nacimiento del pintor (en realidad nació en 1871) con una muestra en la Nueva Galería Trece de Barcelona, las citas se han sucedido en el tiempo con continuidad y asiduidad. A comienzos de la década de los ochenta su fortuna crítica sufre un punto de inflexión. En 1981 los dos especialistas más importantes en la figura de Anglada, Francesc Fontbona y Francesc Miralles, publican en Polígrafa el estudio de referencia que ha servido de plataforma científica no solo para un conocimiento profundo y contrastado del artista (completado con el catálogo razonado de los dibujos en 2006), sino también en lo que estos trabajos monográficos –el dedicado a Anglada y a otros muchos artistas más o menos coetáneos– aportaron al reconocimiento de la cultura finisecular española en el marco internacional y su consiguiente revalorización. Es un hecho que el mapa del pensamiento y la práctica artística del dilatado y complejo ámbito del fin de siglo se ha ido configurando a partir de trabajos específicos que continúan siendo necesarios. Incluso algunas instituciones han realizado una apuesta en las programaciones por autores españoles concretos o tesis relacionadas con esta esfera estética internacional o encuadrada cronológicamente en el dilatado periodo de entresiglos. Recordemos las numerosas muestras monográ-



Anglada-Camarasa, *Sibila*, c. 1913, Col. Anglada Camarasa, Fundación La Caixa (cortesía del Museo Carmen Thyssen, Málaga)

ficas de artistas de esta esfera realizadas por la Fundación Mapfre, responsable asimismo de *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, *Entre dos siglos España 1900* o *La imagen de la mujer en España (1890-1914)*. Uno de los primeros frutos del estudio publicado en 1981 será la primera antológica de entidad *Anglada Camarasa (1871-1959)*, organizada en la Caja de Pensiones (La Caixa) de Madrid. Además, desde 1993 muchas de las muestras han sido organizadas por La Caixa, ya como propietaria de la colección, en colaboración con otras instituciones como la del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria en 2003, la del Museo Pablo Gargallo de Zaragoza en 2009 o la dedicada a los dibujos por el Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis de Salamanca en 2011. Otro punto de inflexión nos detiene en la antológica de la Fundación Mapfre en Madrid en 2002 que mostró numerosa obra del artista por primera vez en España, ampliando la visión crítica sobre su producción, y que sirvió, también, para reflexionar sobre el recorrido dispar de su fama y reconocimiento en la memoria artística española.

La propuesta del Museo Carmen Thyssen Málaga plantea un recorrido multiforme por dos aspectos coherentemente maridados: la importancia de la temática y la renovación formal. De hecho no se plantean solamente como intereses personales sino como uno de los asuntos principales en la problematización de la consideración de la modernidad en España. Valeriano Bozal (*Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995) ha situado al pintor en lo que llama «la época del modernismo», compartiendo un escenario artístico y estético de múltiples matices. Una época que aglutina propuestas tan

diversas como la pintura de Casas y Rusiñol, el simbolismo, el prerrafaelismo y el decadentismo, la pintura espiritualista del Cercle de Sant Lluc, la construcción del mito de la España Negra, falsos antagonismos como modernismo y regeneracionismo, el *Noucentisme* y el mediterraneísmo. Una pintura «cosmopolita» que Mireia Freixa ha posicionado en los parámetros receptivos de la modernidad en España debido a su participación en la «efervescencia finisecular» europea (*Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995). En este contexto, Bozal destaca la importancia de los juegos de luces, la transformación de los colores, su descomposición por efecto de una luz natural convertida en artificial y teatral, la utilización «desenfrenada» de la línea en arabesco, una línea esencialmente decorativa, para construir la contraposición enfática de planos, en la conquista de un espacio novedoso para la pintura española, que en estos momentos finiseculares convive con los intereses de la modernidad europea.

En realidad convenimos con Bozal en que los intereses de Anglada no eran en sí mismos novedosos –las mujeres y la belleza o las recreaciones de ambientes–, pero sí su manera de tratarlos. Aunque también es cierto que a pesar de la recurrencia de la temática femenina en su pintura, las mujeres de Anglada tienen un sello característico y unos intereses particulares, por lo que creemos que el asunto no es baladí o una excusa para la experimentación plástica. El propio Bozal, en referencia a *La gata rosa* (1908), adjudica al poder mistificador del tópico femenino la invisibilidad de sus valores plásticos. Y así creo que lo han entendido también las comisarias de la muestra con la propuesta que se plantea en la exposición: una en absoluto casual correspondencia entre la forma –*arabesco*– y el asunto de la feminidad recreada –definida bajo la atractiva denominación de *seducción*–. Y es aquí donde a nuestro juicio reside el interés principal de la tesis expositiva. La seducción en este caso transita un camino de ida y vuelta: Anglada se muestra no solo seducido por el arabesco, por la luz, por la mancha que definen sus composiciones, como los instrumentos con los que postula la pintura como artificio, sino que al mismo tiempo, no deja de sustraerse a ese componente deformado de la realidad propio de la ideología masculina finisecular decadente por la que las mujeres se convierten en objetos de la construida esencia femenina: el misterio, la sofisticación, el embrujo, la encarnación de la incitación sugestiva de la atracción… fatal. Los perfiles de esa construcción son múltiples, y Anglada los forjó en atención a sus intereses. Los ámbitos expositivos acogen este caleidoscopio temático: *La sugestión del desnudo*, *Los nocturnos de París*, *Retratos*, *Esplendor de la mujer* y *Pasión por la danza*. Estos son los ámbitos en los que se despliegan las «Poéticas de seducción» a las que se refiere Lourdes

Moreno en su texto del catálogo, y son los ingredientes que adoban «La danza como pretexto» en la conformación del mito del eterno femenino, de esa mujer icono, en el estudio de Silvia Pizarro, o la «delirante artificiosidad» de algunos de los retratos analizados por Francesc Fontabona en «Anglada Camarasa retratista de mujeres». Ese recorrido se apoya en obras emblemáticas presentes en la exposición como *Salomé* (h. 1899), *El saludo de la actriz* (h. 1898-1900), *Palco* y *Blanquita* (1902), las impresionantes *La dame de l´aigrette* (1902) y *Le Paon blanc* (1904), los retratos realizados en torno a 1900-1904, las esplendorosas mujeres pintadas a partir de 1909 como *El ídolo* o *Sibila*, las cosmopolitas *Adelina del Carril* o *La duquesa de Dúrcal*, y las gitanas representadas durante toda su vida.

En muchas de estas obras, sobre todo en las realizadas en los primeros años del siglo XX, apreciamos otro de los aspectos que la muestra ha permitido valorar, y que ha sido señalado en otras convocatorias: la seducción provocada por la línea ondulante, por el arabesco y la ornamentación como caminos que transitan hacia la abstracción. Y en este deambular las máscaras-maquillaje han jugado un papel protagonista. Como ha señalado Maite Méndez en relación a la producción de Frantisek Kupka en esta consideración de lo ornamental-abstracto el papel de las máscaras amplía la consideración limitada de lo moderno («Mitteleuropa, África, París: Kupka o la vía ornamental de lo moderno», *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n.º 3, Sevilla, Universidad, 2010). ¿No es este el efecto del maquillaje-máscara de sus mujeres opalinas, de la joven del *Bar del Moulin Rouge*, de la dama convertida en un *Pavo real blanco*, de la mayestática *Sibila*, del disfraz terrorífico de *La dame de l´aigrette* o de la deformación expresionista de los rostros de las gitanas? Pensamos entonces en la trascendencia de dos asuntos claves de la modernidad: la seducción de la temática femenina y el arabesco.