

Presentación

Las nociones de “autor” y “autoría” desempeñan una función crucial en las formas de entender y enfocar el estudio de la historia del arte. Ligados a ellas se encuentran otros conceptos de capital importancia, como el de “arte” o “artista”. Estas ideas han servido para definir sujetos y corpus de estudio, así como para dar forma tanto al archivo como al canon, estableciendo qué puede ingresar en ellos y cómo, y qué no. Precisamente por este motivo aquello que se resiste a ser vinculado a un origen según los parámetros habitualmente establecidos por la disciplina, supone un desafío para los enfoques “tradicionales” de la historia del arte, ofreciendo, por ello, la oportunidad de ampliar horizontes. Los artículos de la sección monográfica del *Anuario* proponen una reflexión crítica sobre el marco establecido y, de modos diversos, se sitúan en la línea de aquellas investigaciones que contribuyen a su ensanchamiento. Gracias a ello se investigan prácticas llevadas a cabo por sujetos que, con frecuencia, han resultado silenciados, invisibilizados y/o mal representados por motivos de clase o género, y se pueden abordar objetos y problemas que se consideraban carentes de interés en otros tiempos.

En este sentido Núria F. Rius analiza las prácticas fotográficas anónimas desarrolladas en el periodo de entreguerras en España, el momento de la primera expansión masiva de las cámaras para aficionados. Se ocupa específicamente de dos modalidades de fotógrafo ambulante, el minuterero y el cinetrista, así como de los primeros fotógrafos amateur. Estudiándolos a ellos y a sus fotografías (anónimas en su mayoría) persigue el objetivo de indagar acerca del perfil de los nuevos fotógrafos profesionales y aficionados que aparecieron en la época, así como acerca de los patrones visuales y las circunstancias y experiencias socio-afectivas que contribuyeron en la construcción de su método de representación fotográfica. Tal y como indica la autora, para ello parte de una aproximación teórica que considera la fotografía más allá de su instancia visual gracias a la perspectiva antropológica y materialista. Por su parte, Javier Fernández Vázquez sigue las vicisitudes de la biografía de los modelos en madera para la fundición de piezas de maquinaria de los Altos Hornos de Vizcaya. En éstas se cruzan, de una forma u otra, el trabajo industrial, el mundo del arte y la economía. ¿Qué lugar correspondería a dichos objetos una vez cerrada la empresa?, ¿el fuego, un almacén, una fábrica abandonada, una sala de exposiciones, un museo, el escaparate de un anticuario? A juicio del autor, uno de los factores determinantes en la orientación de la biografía de estas piezas ha sido su aparente anonimato. Paradójicamente ocurre que, en realidad, cada uno de estos objetos es único y lleva su autoría inscrita, si bien se trata de una autoría colectiva (de taller) que se indica siguiendo unos códigos ajenos a los del mundo de la creación artística. Esto habría permitido, entre otras cosas, la apropiación e invisibilización del trabajo y de las relaciones laborales de las comunidades obreras que las crearon desde el momento en que los modelos abandonaron su lugar en los Altos Hornos.

Es sobradamente conocida la aportación revolucionaria de los enfoques críticos del feminismo a la disciplina y a la creación artística. Siguiendo esta línea se sitúan claramente el primero y el último de los artículos del monográfico. Pablo Sánchez Izquierdo recupera los nombres de varias mujeres artistas que desarrollaron toda o una parte de su actividad creativa en Alicante desde finales del siglo XIX. En concreto dedica especial atención a las pintoras Laura García de Giner, Elena Santonja, Matilde Gamarra, Antonia Pando y Elena Verdes. El autor reconstruye sus trayectorias a partir del estudio de catálogos de exposiciones y publicaciones periódicas. También recupera los títulos y las descripciones de algunas de sus obras, así como las imágenes de tres pinturas de Laura García de Giner. A la superación de las trabas sociales a las que había de hacer frente cualquier mujer que quisiera desarrollar una carrera artística en esa época, así como a los prejuicios y tópicos sexistas habituales cuando se escribía sobre su obra, estas artistas tuvieron que vérselas además con un entorno “de provincias” que, según el autor, era aún más reacio a reconocer su valía a diferencia de lo ocurrido con muchos de sus colegas varones.

Finalmente Elena García-Oliveros presenta en su artículo algunos de los resultados de una investigación en la que tienen un papel muy importante las voces y los diálogos con las artistas para estudiar una serie de propuestas críticas feministas. La autora traza una línea que conecta los años setenta con el presente poniendo así en relación un nuevo género de arte público, ejemplificado por las propuestas de Suzanne Lacy desde esos años hasta la actualidad, y el ciberfeminismo, uno de cuyos exponentes principales es Shu Lea Cheang. Como muestra la autora, en ambos casos se estaría buscando un cambio de paradigma en un sistema del arte sustentado en una estructura de legitimación patriarcal. Dado el importante papel que desempeña la noción de autoría en este sistema, las prácticas de ambas artistas logran problematizar este concepto, bien de forma directa (adoptando estructuras de autoría rompedoras), bien de modo indirecto, por ejemplo, porque su entrada en la institución fuerza una justificación tanto de que las piezas sean arte como de que sus autoras sean artistas.