

CRÓNICAS

IMAGINANDO LA CASA MEDITERRÁNEA. ITALIA Y ESPAÑA EN LOS AÑOS 50

Madrid: Museo ICO. 2-X-2019 a 12-I-2020

La investigación sobre los significados que, para la arquitectura del siglo XX entre Italia y España, ha tenido el Mediterráneo está presente desde hace tiempo en la obra de Antonio Piza. Uno de sus frutos más recientes es la exposición celebrada en el Museo ICO de Madrid, *Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50*, que se enmarca dentro del proyecto de investigación más amplio sobre *La arquitectura española en los medios de comunicación internacionales: publicaciones, exposiciones, congresos*, donde participan también otros historiadores de la arquitectura que contribuyen a la muestra.

En una visión propia de su tiempo, el historiador Fernand Braudel escribió en 1949 sobre el Mediterráneo que “todo confluye en él”. Para la crítica de la arquitectura de los decenios centrales del siglo XX, la arquitectura ligada al Mediterráneo como hecho cultural no habría jugado —a diferencia de la lectura de Braudel, con la que el comisario abre el catálogo— dicho papel central en favor de otros territorios más consonantes con una cierta idea de modernidad. Esa lectura crítica tan presente desde los años treinta, época en la que arranca la exposición, viene definitivamente a superarse gracias a estas y otras precedentes investigaciones de los autores implicados en la exposición, quienes reivindican la modernidad que se encuentra en la reinterpretación de la arquitectura mediterránea “tradicional”. Este proyecto cultural tomó como punto de partida en esta época el ámbito doméstico, eje vertebrador del que partía un nuevo modo de entender el habitar y, por ende, el mundo y su relación con el ser humano.

La exposición recorre la relación con el Mediterráneo de diversos arquitectos de excepcional importancia en el panorama italiano y español entre los años treinta y sesenta: Gio Ponti, Alberto Sartoris, Luigi Figini, Luigi Moretti, José Antonio Coderch, Federico Correa y Alfonso Milá, Francisco J. Barba Corsini, Antoni Bonet, Josep M. Sostres y Bernard Rudofsky, construyendo una red de relaciones culturales que tiene en las revistas de arquitectura un nodo que va más allá de la difusión de las obras.

Las decenas de instituciones y de particulares que han prestado obras para la exposición dan debida cuenta de la riqueza del material expuesto: destacan los dibujos originales de los proyectos, las fotografías de época, realizadas en gran parte con la finalidad de ser publicadas en revistas de arquitectura como *Domus*, y la maqueta de la Casa en Frigiliana de Bernard Rudofsky. Especial valor, en el contexto del diseño del montaje de la exposición, adquieren los “fragmentos visuales” propuestos a modo de videos recientes en las casas Ugalde y Rovira de José Antonio Coderch, que acercan al visitante a las sensaciones visuales producidas por estas arquitecturas, en especial su relación paisajística con el mar y la naturaleza.

A la calidad de la investigación histórica y del relato historiográfico, la exposición suma en su haber el acertado diseño arquitectónico del montaje, a cargo del arquitecto e historiador de la arquitectura Enrique Granell. Las exposiciones de arquitectura se enfrentan a la contradicción interna de estar constreñido su relato a la imposibilidad de introducir la espacialidad o la experiencia perceptiva de la arquitectura dentro del espacio expositivo. En este caso, el espacio que pone a disposición el Museo ICO ha sido configurado con los elementos esenciales de la casa mediterránea a través de la tectónica presencia de los muros como articuladores de los espacios. Las profundas y estudiadas visuales que se generan por la horadación de dichos muros en la casa mediterránea tienen como denominador común la apertura al paisaje prevalentemente marino, y en este caso unas grandes aperturas en los “muros” enfocan los fragmentos visuales antes mencionados, que se distancian del espectador a través de patios o terrazas. El diseño y el color del suelo y el techo evocan la calidez y la sinceridad de la materialidad que caracterizan los proyectos domésticos expuestos y la forma de habitar propuesta por esta cultura arquitectónica.

La exposición se complementa con un catálogo coordinado por el propio Antonio Pizza y editado por la Fundación ICO y ediciones Asimétricas, en el que se reproduce el material expuesto, en gran parte inédito, dentro de los interesantes estudios que componen la cuidada y bella edición.

Frente a otras tipologías arquitectónicas más relacionadas tradicionalmente con la modernidad entre los años treinta y los setenta, desde la vivienda colectiva al rascacielos, las casas mediterráneas se interpretan con esta investigación colectiva como una gran apuesta de la arquitectura moderna en el siglo XX, a través de una búsqueda de los orígenes de la propia arquitectura basada en una profunda reflexión sobre el habitar, que adquiere relevancia histórica porque englobó decididamente valores históricos, culturales, paisajísticos y antropológicos.

CARLOS PLAZA
Universidad de Sevilla

ARCO-MADRID 2020. XXXIX EDICIÓN DE LA FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Madrid: IFEMA, 26-II-2020 al 1-III-2020

Es solo cuestión de tiempo... Así ha sido titulada la propuesta especial de ARCOmadrid 2020, comisariada por Alejandro Cesaro, Mason Leaver Yap y Manuel Segade en homenaje al artista cubano Félix González-Torres. El título también podría servir de respuesta poética a algunas de las recriminaciones más presentes en las últimas ediciones de la feria de arte internacional. Este año no han hecho falta las diademas que Yolanda Domínguez y María Gimeno utilizaron en aquel famoso *happening* de 2018, *Estamos aquí*, para dar visibilidad a las mujeres en los pabellones 7 y 9 del espacio IFEMA de Madrid. El tiempo, valga otro refrán, ha comenzado a poner en su lugar a las artistas, pero también a comisarias, coordinadoras y otras participantes en el programa de actividades complementarias del evento. La 39ª edición es también la primera dirigida en solitario por la historiadora del arte Maribel López.

La proporción de mujeres ha aumentado hasta alcanzar casi la paridad en las otras propuestas curatoriales que, junto a la ya aludida, continúan la tendencia de las últimas ediciones. La sección *Opening*, compuesta por proyectos y artistas emergentes, contó con la participación de veintiún galerías procedentes de catorce países. La selección, realizada por Tiago de Abreu Pinto y Óvül Ö. Durmusoglu, responde a lo que ambos calificaron de «ecologías coexistentes». Bajo ese cuño convergen las propuestas de treinta y seis artistas internacionales (diecisiete mujeres y diecinueve hombres) de variada procedencia, edad y metodologías. La palabra *hodología* ha sido la enunciada por Abreu y Durmusoglu como concepto aglutinador de las obras de estas secciones. La *hodología* remite al estudio de caminos, pero también a la conexión. «Lo *hodológico*» es así aplicable a otros espacios como el generado por *Diálogos*. La propuesta curatorial se celebró por quinta vez de la mano de Agustín Pérez Rubio y Lucía Sanromán. Co-comisario y co-comisaria han seguido la línea de sus precedentes al abrir senderos entre artistas de distintas generaciones. Conectados en una conversación que, en conjunto, pone el acento sobre lo identitario. Una identidad abierta, múltiple y metamórfica que se adapta al carácter nómada al que también se ha habituado el evento desde que desterrase el formato del país invitado.

La cita, siempre acostumbrada a alumbrar polémicas, se ha mantenido en esta ocasión más al margen y ha logrado esquivar incluso la de una incipiente crisis del coronavirus. Ni siquiera la resolución de la sentencia que da el toque a la feria por falta de igualdad y transparencia ha suscitado demasiado revuelo en una edición que, para muchos, ha sido una de las más discretas.

Si la feria pudo mostrarse más comedida a nivel estético —todavía atractiva para las galerías de los *social media*—, no lo fue tanto en lo político. Aunque obras como *Franco no era tan malo* de Riiko Sakkinen han pasado más desapercibidas de lo que hubiera augurado seguramente su autor: los tiempos del dictador como *trending-topic* se quedaron en 2019; la línea reivindicativa estuvo muy presente en todos los espacios. Desde el propio homenaje a González-Torre con la consiguiente presencia de la crisis del VIH y/o la temática *queer*, hasta el de Alfredo Jaar al fundador del PCI: *Antonio Gramsci Ritorna!* Un grito que se manifestó al unísono de otras proclamas como la de Marinella Senatore: *Everybody can be Pussy Riot* o *El violador eres tú*, de Fernando Prats. Entre la lista de temas de actualidad, la monarquía española (*El rey del sueño*, obra de 1991 de Pedro G. Romero) y, por supuesto, al cambio climático con obras como la de Leandro Erlich (Galería Blanchard). Eso sí, ni las obras de los ya aludidos Prats y Jaar, ni de Voluspa Jarpa y Patrick Hamilton fueron capaces de mitigar las protestas que algunos de sus compatriotas chilenos organizaron en una de las primeras jornadas. Al fin y al cabo, ¿hasta qué punto puede permanecer activo el mensaje político cuándo pasa a formar parte del mercado?

El capital te culea... recogía una de las obras a la venta de Teresa Margolles. Eso sí, siempre se puede seguir confiando en Rancière y retomar lo apuntado al inicio de esta crónica. En ese nuevo reparto se han colocado a muchas mujeres artistas en primera línea y no solo a las más jóvenes o a las más conocidas, como la recién aludida Margolles o Kati Horna; sino también a otras muchas «silenciadas», como Irene Buarque, Vera Chaves Barcellos, Noemí Martínez y Túlía Saldanha en la galería José de la Mano, o recientemente recuperadas, como Ana Jotta en ProyectoSD, son solo algunos ejemplos. Sin embargo, si como también se indicaba en la apertura esto solo parecía cuestión de tiempo, el poderoso titán todavía se resiste a doblegar ante clásicos del arte contemporáneo como Picasso o Chillida (galería Huaser & Wirth), otro año más reyes de las ventas de la feria. Tal vez solo se necesite un poco más de tiempo y solo este dictará qué sucederá en la próxima edición.

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Instituto de Historia, CSIC

PICASSO AND PAPER: VIRTUAL EXHIBITION TOUR

Londres: Royal Academy of Arts, 25-I a 13-IV-2020

<https://www.royalacademy.org.uk/article/picasso-and-paper-virtual-exhibition-tour>

Nos enfrentamos a una situación sin precedentes en nuestra historia reciente. La actual crisis sanitaria nos obliga a repensar el día a día, a reinventar algunos de nuestros hábitos más comunes. Con atávica nostalgia, la sociedad participa del proceso de adaptación forzosa a una nueva realidad en la que parece haber descubierto, finalmente, una gran aliada: la cultura. Conscientes de ello, museos e instituciones culturales de todo el mundo se han movilizad para deleitarnos a golpe de *clic*. Proyecciones, conferencias o acceso abierto a colecciones e innumerables lecturas, son algunas de las muchas dádivas que el sector cultural ha puesto a disposición del público. Así, instituciones que cerraron sus puertas como medida de prevención recuperan su actividad desde plataformas digitales, sorteando las estrictas leyes temporales que rigen la agenda cultural internacional. Es el caso de la Royal Academy of Arts de Londres, que continúa con la celebración de la muestra *Picasso and Paper*, gracias a la filmación de un vídeo-tour que recorre las once salas que acogen esta retrospectiva de casi 230 piezas.

Comisariada por Anne Dumas, William Robinson y Emilia Philippot, la exposición promueve el diálogo entre la vida del artista y su obra, sirviéndose de un recurso transversal a la trayectoria del malagueño como es el papel. Se trata de una revalorización del citado material como eje sobre el que pivota el carácter proteico de Picasso, génesis y acompañante de sus múltiples experimentos creativos. Una hipótesis defendida años atrás en las investigaciones de Brigitte Léal y Anne Baldassari, y abiertamente manifiesta en la disposición cronológica con que se exhiben las piezas, en lo que se podría considerar como un intento por favorecer la aprehensión de quien, en palabras de Ann Dumas, fue «una suerte de anarquista visual». Las funciones asignadas al papel en las distintas etapas del artista revelan importantes cambios en su concepción, una resignificación constante en la que Picasso se cuestiona la realidad del objeto: desde sus primeros ejercicios académicos en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña, a los estudios para *La Vie* (1903) o *Los Saltimbanquis* (1905), donde experimentó con distintas tipologías de papel. A partir de 1906 los cuadernos de dibujo de Picasso comenzaron a rebosar bosquejos para *Les Femmes d'Alger* (1907), hasta desembocar en el cubismo, lenguaje que introdujo los *papiers collés* y los *assamblages*, composiciones elaboradas mediante objetos cotidianos o de deshecho, como los recortes de periódicos o el cartón, objeto con el que realizó el vestuario del *Manager Américain*, personaje para el Ballet *Parade*, estrenado en 1917.

Las décadas de 1920 y 1930 son un recuerdo a la estética surrealista: fue la época de la poesía automática, del objeto encontrado y de las imágenes dobles, cargadas de simbolismo, visiones oníricas que poco después tornaron pesadillas, grabadas para siempre en los aguafuertes de *Sueño* y *mentira de Franco* (1937) o en el trágico llanto de Dora Maar, personaje central en *Les femmes à leur toilette* (1937-1938), un monumental collage realizado a base de muestras de papel pintado, que desde 1979 no se había expuesto fuera de París. Poco frecuente es también la exhibición de las composiciones realizadas como consecuencia de *Le Mystère Picasso* (1956), documental del cineasta Henri-G. Clouzot que se proyecta como colofón a la muestra. Una de ellas, *Visage: cabeza de fauno*, materializa la paradójica ambivalencia picassiana: flores que se convierten en un pez, que a su vez se transforma en una gallina y que finalmente representa el rostro de un fauno. Tras su matrimonio con Jacqueline Roque en 1961, la experimentación con las posibilidades del papel llega, como la vida del artista, a su máximo apogeo. La muestra se completa con la hoja de

sala, especialmente recomendable para aquellos que buscan la catalogación sistemática de las piezas, así como una galería de imágenes de la instalación y una conversación con Ann Dumas.

«C'est le papier qui m'a séduit», confesaba Picasso a su amigo, el fotógrafo húngaro Brassai. Bajo esta premisa surgieron obras como *Tête de femme* (1962), papel cortado y doblado que el malagueño trabajó como una pieza de escultura. En suma, una colección cuya pervivencia en el tiempo responde a su valor material y emotivo, conservada hoy en día gracias al apego de su autor, circunstancia que imprime en ella una solemnidad añadida. Como el papel, el lenguaje universal de la producción picassiana se adapta a los vaivenes del paso del tiempo, y permanece abierto a infinitas reinterpretaciones. No en vano es posible entender la nueva realidad que, en definitiva, propone su arte, como una situación aplicable a nuestro presente inmediato. En este sentido, el mensaje de *Picasso and Paper* resuena con fuerza en el actual contexto de transición hacia una normalidad, que, como el malagueño, nos hemos comenzado a cuestionar.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC

HUMOR ABSURDO. UNA CONSTELACIÓN DEL DISPARATE EN ESPAÑA.

Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M), 30-I a 25-VI-2020

Casi dos siglos separan a la serie de *Disparates* de Goya y la pieza audiovisual *¿De qué se ríen los españoles?* del dúo electropop Hydrogenesse —creada especialmente para la ocasión—. Esas son las coordenadas de apertura y cierre propuestas por la comisaria Mery Cuesta para esta exposición que recorre, como puede apreciarse, toda la modernidad y la contemporaneidad españolas desde sus primeros destellos hasta el tiempo actual, con el absurdo humorístico como *leit motiv* de distintas propuestas creativas. Así, los aspectos netamente históricos del fenómeno han sido relegados en virtud de un sentido genealógico, proponiendo más que una sucesión lógica de hechos culturales una constelación de temas que podrían nacer con el atribulado pintor de Fuendetodos y llegarían hasta nosotros a través de la pervivencia —incluso, la supervivencia— de lo disparatado en el acervo español.

La exposición se organiza en torno a una serie de interpretaciones o “líneas de transmisión” de lo absurdo, cada una de las cuales se corresponde con una sección de la muestra: “Hacia el disparate en España”, “Vanguardia y humor”, “Costumbrismo y absurdo”, “Dislocación y abstracción”, “Humor surrealista”, “El individuo frente al sistema”, “Vida doméstica”, “Muerte” y “Más allá”. Durante el recorrido asistimos al origen de lo disparatado hispano, proponiéndose su alumbramiento en la obra goyesca —dejando de lado, por tanto, otros posibles orígenes— y su pervivencia en la plástica de autores como Gutiérrez Solana o Lozano Sidro. Vemos las formas que adopta durante las primeras vanguardias, con la figura capitular de Ramón Gómez de la Serna como “médium” entre la élite cultural y lo popular; su mantenimiento gracias a los artífices de *La Codorniz* —Tono y Mihura— y otros humoristas de la llamada “otra generación del 27” —K-Hito, Bon, Antoniorrobles, etc.—; o su cuestionamiento desde el “ultraísmo” y otras chanzas —intra y extra artísticas—, de Jardiel Poncela a Las Bistecs —y su hilarante *Historia del Arte (HDA)*—, de las emblemáticas tertulias de café de los años veinte al inclasificable trabajo del grupo de los “chanantes” —especialmente, *Museo Coconut*—.

El collage es destacado entre todas las técnicas artísticas como medio de expresión dislocada por antonomasia, desde la trascendencia del gesto seminal de Max Ernst al reapropiarse de imágenes decimonónicas a las no menos surrealistas obras de Cifré, Amparo Segarra o el cómico Millán Salcedo, cuya obra plástica es, junto a la de otro cómico, Eugenio —menos costumbrista y más metafísico—, uno de los grandes descubrimientos de la muestra. Un sinnúmero de otras prácticas se dan cita, incluyendo modos de hacer híbridos como la performance —del propio Ramón a Los Torreznos—, el videoclip, la *stand-up comedy* o la literatura en múltiples variantes como las greguerías ramonianas, el desgarrado poético de Gloria Fuertes o las creaciones de María Dolores de la Fe, Adriano del Valle o Jardiel Poncela. Los temas que de forma más recurrente se abordan tienen que ver con la inversión carnavalesca y el mundo al revés, el bar —reino simpar de lo ilógico— o el costumbrismo, dentro del cual brillan con luz propia los nombres de Miguel Gila y, por supuesto, José Luis Cuerda, creador de un género propio —el *amanecismo*— cuyos seguidores son legión.

Nombrar todos los hitos que componen esta amplísima muestra sería seguramente absurdo, pero preferimos abstenernos. Para ello recomendamos que acudan al catálogo coproducido, como corresponde, por el CA2M y la editora de tebeos Astiberri. Tras su lectura se entiende mucho mejor que este no es un esfuerzo individual sino colectivo, construido en colaboración con una serie de asesores de lujo que también participan en la publicación: Joaquín Reyes, con un texto jocosero “en contra de la come-

dia”; Luis E. Parés, que aborda los aspectos cinematográficos del género; Gloria G. Durán, experta en el cabaré, el cuplé y sus aspectos vanguardistas; Gerardo Vilches, que elabora un breve pero sustancioso compendio del humor gráfico (absurdo); y finalmente Desirée de Fez, versada en los productos disparatados en la era digital.

Esta muestra no ha podido acontecer en un contexto más absurdo —en sentido existencialista, se entiende— que la pandemia que está asolando el mundo debido al COVID-19. Quizá el humor que Mery Cuesta y compañía recogen en esta necesaria exposición no contribuya a garantizar al ser humano la vida eterna, pero tal vez nos acerque a esa otra salvación que es la “vivacidad eterna” proclamada por Nietzsche. Y si no, siempre será un bálsamo para el espíritu proferir, con Faemino y Cansado, un sonoro “qué va, qué va, qué va; yo leo a Kierkegaard”.

ÓSCAR CHAVES AMIEVA