

CRÓNICAS

ARCOMADRID 2022. 40 (+1) FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Madrid: IFEMA, 23-II-2022 a 27-II-2022

Después de la feria de 2021, marcada por las reducciones de aforo y la distancia física, ARCOMadrid regresó en 2022 en sus fechas habituales para celebrar su edición 40 (+1) con un número de galerías participantes —185 propuestas— similar al de los años previos a la pandemia. Se esperaba que el evento recuperara su carácter de encuentro entre profesionales del mundo del arte, prensa y público, entre la ansiada por algunos “vuelta a la normalidad” y las voces que demandan un modelo más sostenible y justo para el futuro, afrontando los retos a los que la feria debe responder.

Además del programa de conferencias y encuentros, este año volvieron las secciones comisariadas a los pabellones 7 y 9 de IFEMA. Con motivo del cuadragésimo aniversario, tras su posposición en 2021, los comisarios María Inés Rodríguez, Francesco Stocchi y Sergio Rubira organizaron la *Selección 40 (+1)*, en la que se pudieron ver las propuestas de 19 galerías nacionales e internacionales cuya presencia ha marcado la historia de ARCO. En un espacio diseñado por el arquitecto Pedro Pitarch, que modificaba la habitual disposición ferial para favorecer la deriva del público por un espacio laberíntico, se pudieron contemplar obras de algunas de las figuras más relevantes de la historia del arte contemporáneo: desde piezas de las vanguardias históricas parisinas (Galería 1900-2000) hasta la más contemporánea instalación *Astrocytes* de Dominique Gonzalez-Foerster (Leandro Navarro), pasando por obras de Mario Merz, Donald Judd, Elena Asins o Carmen Laffon. Un verdadero oasis en el panorama general de la feria, y no solo por el propio dispositivo arquitectónico, sino por la alta calidad de la selección comisariada.

Junto a esta sección regresó *Opening*, programa que constituye una de las continuidades entre la anterior dirección de la feria y la actual de Maribel López. Dedicado a galerías y artistas emergentes seleccionadas por Övül Durmuşoğlu y Julia Morandeira, el *Opening* de esta edición incluyó un total de quince propuestas, algo lejos de la veintena que solían acudir a la cita antes de la pandemia. Precisamente en esta sección se pudo ver una de las obras que más comentarios suscitó por parte de la prensa cultural en un ARCO, por otra parte, poco polémico: la pieza *Cerrar para abrir* de Wynnie Mynerva (Galería Ginsberg), artista de género no binario que, con una pintura mural y un vídeo en el que muestra la operación de sutura vaginal a la que se sometió, cuestiona las categorías de sexo-género patriarcales y la patologización médica de la diferencia. Por último, la anterior sección *Diálogos* fue sustituida por *Nunca lo mismo. Arte latinoamericano*, comisariada por Manuela Moscoso y Mariano Mayer. En ella expusieron ocho galerías con artistas latinoamericanos, lo que supone una confirmación de la voluntad de ARCO de constituirse en puente entre los sistemas artísticos de Europa y América Latina.

En esta edición también destacaron los diecisiete solos de mujeres artistas, que han servido para reivindicar figuras como las de Inés Medina (Galería José de la Mano) —vinculada a la Nueva Escultura Vasca—, Liliana Porter (Espacio Mínimo) o Marta Palau (Walden), ganadora esta última del premio al mejor *stand* solo con sus piezas de arte textil. De hecho, el textil se ha consolidado como una de las expresiones más notables en la feria, representado por artistas como Mercedes Azpilicueta (Nogueras Blanchard) o Aurèlia Muñoz (Richard Saltoun). Volviendo a los solos, si la intención de este año era contribuir a cerrar la brecha de género en las propuestas seleccionadas, tendremos que esperar para ver si esta asignatura pendiente para ARCO y para el coleccionismo de arte queda definitivamente resuelta en próximas ediciones. Como afirma una de las obras de Mar Arza en la galería Rocío Santacruz, *Le hasard jamais n'abolira le patriarcat*: hará falta algo más que buenas voluntades y el azar para acabar con la injusticia histórica de la invisibilización de las artistas contemporáneas.

En definitiva, ARCOMadrid 40 (+1) ha intentado volver a los números que había alcanzado antes de la pandemia, cuya irrupción interrumpió drásticamente. Cabe preguntarse, aun así, qué “normalidad” pretende la feria recuperar. El modelo tiene que hacer frente a serios problemas no resueltos en el pasado: un coleccionismo que no parece arraigar del todo en el Estado español; una escena artística que concentra, en apenas una semana, una gran saturación de ferias y eventos artísticos de calidades desiguales y que, en lugar de tender a la promoción de la creación artística, parecen hacerlo hacia su espectacularización; una cita —ARCO— que a duras penas consigue llamar la atención en medios internacionales; o una selección en la que, año tras año, se hace evidente la desigualdad de género.

ADRIÁN RIOJA HERRERO
Instituto de Historia, CSIC

JOAN MIRÓ AND JAPAN

Tokio: The Bunkamura Museum of Art, 11-II-2022 a 17-IV-2022

Nagoya: Aichi Prefectural Museum of Art, 29-IV-2022 a 3-VII-2022

Toyama: Toyama Prefectural Museum of Art and Design, 16-VI-2022 a 4-IX-2022

El fenómeno artístico del japonismo ha sido ampliamente estudiado en relación con los medios artísticos francés, anglosajón y germánico; solo recientemente ha comenzado a hacerse lo mismo en el ámbito español. En este último sentido, el del influjo de las artes tradicionales japonesas sobre los artistas españoles, una obra pionera fue *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, publicada en 2000 por Pilar Cabañas. Se llamaba la atención en este libro sobre la fascinación del pintor catalán por todo lo japonés, fascinación que se inició ya en su juventud, que se potenció a raíz de sus dos viajes al país asiático y que incluso dejó huellas en su propia producción artística. Esta relectura de la polifacética figura de Miró resultó fructífera, como revela la exposición *Joan Miró and Japan*, actualmente de gira por Japón y que despliega, en todo su esplendor, la riqueza de ese particular japonismo mironiano.

Comisariada por un equipo de conservadores de diversos museos japoneses, la muestra se abre, de forma impactante, con el *Retrato de Enric Cristòfol Ricart* (1917), acompañado de la estampa japonesa que, hoy en la Colección Armengol-Junyent, pegó Miró como fondo para el retratado. En la misma sala se muestran otras estampas japonesas que pertenecieron al propio Ricart; se da así un primer ejemplo de la importante presencia del coleccionismo japonista en la Barcelona de la época y se define ya el tono del resto de la exposición, en la que se ha realizado una minuciosa labor de documentación en torno a los contactos de Miró con la cultura artística japonesa.

De este modo, en las siguientes salas vamos recorriendo la trayectoria del artista, de forma cronológica, al tiempo que se pone el acento documental en los susodichos contactos, entre los que también se incluyen, de forma muy acertada, los hitos de la historia de la recepción de la propia obra de Miró en Japón. Se exhibe así uno de sus dos primeros óleos expuestos en este país, junto al catálogo de la exposición de 1932 que lo incluyó, *Exposition des artistes d'avant-gardes Paris-Tokio*. Esta fue organizada por Gi'ichi Minegishi, promotor de la vanguardia en Japón y editor de la revista *Paris-Tokio*, de la que también se muestran aquí ejemplares. Este tipo de exhaustiva documentación ayuda a situar también en su contexto, por supuesto, el interés de Miró por el arte nipón, como comprobamos en una importante sección dedicada a las colecciones japonesas de Eudald Serra y Cels Gomis, así como a las actividades expositivas del Club 49 en la Barcelona de postguerra.

Ese gusto mironiano por lo japonés alcanza su consagración con los dos viajes del artista a Japón, que estaban llamados a ejercer un impacto sobre su obra y a los que aquí se dedica un ámbito expositivo exclusivo. El primer viaje, realizado en 1966 con ocasión de su gran exposición antológica en Tokio y Kioto, permitió a Miró no sólo disfrutar de visitas a talleres, museos y monumentos, sino también establecer contactos personales que se revelarían artísticamente muy productivos. Así, se documenta su relación con el poeta y crítico de arte Shûzô Takiguchi, autor de la primera monografía que, tanto en Japón como en el resto del mundo, se dedicó a Miró, publicada en 1940 y debidamente exhibida en esta exposición. También podemos contemplar los libros de artista que, a partir de este primer contacto personal en 1966 y durante los años 70, realizaron conjuntamente el pintor y el poeta, en la que supone quizás la más notoria consecuencia artística de la relación de Miró con Japón. Los dos amigos volvieron a encontrarse personalmente gracias al segundo viaje del artista catalán a Japón, en noviembre de 1969, en el que se ocupó de decorar, junto con el ceramista

Josep Llorens i Artigas, uno de los pabellones de la Exposición Universal de Osaka, que se inauguraría ya en 1970. Ese encargo, debido a una importante empresa japonesa, era una evidencia más del éxito de Miró en Japón —la exposición de 1966 había tenido una masiva afluencia de público—, por lo que podría hablarse de una verdadera atracción mutua. La presente exposición da también testimonio de ese éxito si nos fijamos en la procedencia de las piezas expuestas: la mayor parte de las numerosas obras de Miró presentes, con una abrumadora diferencia, proviene de colecciones públicas japonesas.

La muestra concluye con obras de los años 70 en las que puede apreciarse un cierto influjo (nunca la imitación) de la caligrafía japonesa. Se cierra así un transcurso expositivo que permite, en primer lugar, recorrer la carrera artística de Miró de forma sucinta pero representativa, ya que no se limita a la pintura, sino que también presenta escultura, cerámica y, fundamental en este caso, obra gráfica. En segundo lugar, se cumple el objetivo de contextualizar históricamente esa afinidad electiva entre Miró y Japón, a través de un completo aparato documental que llega incluso a incluir algunos de los souvenirs que el artista adquirió en Japón. Esa labor de documentación es ampliamente complementada en los tres ensayos del catálogo, a cargo de Kazuho Soeda, Ricard Bru y Kenji Matsuda, que aportan la necesaria profundidad histórico-artística con la que sustentar el proyecto.

Presentada primero en el prestigioso museo Bunkamura de Tokio, donde tuve ocasión de visitarla, se echa de menos en una exposición de esta envergadura, no obstante, la traducción al inglés de las cartelas que acompañan a las piezas expuestas y que aportan valiosas explicaciones solo en japonés; únicamente los textos de apertura de cada una de las siete secciones en las que se divide la muestra cuentan con versión inglesa. En todo caso, se trata de una excelente exposición que rinde justicia al Miró más estética e intelectualmente curioso, así como a la concomitante fascinación japonesa por Miró, de quien se puede comprobar aquí que, literalmente, trascendió fronteras. Seguramente sea algo irrealizable, pero ¿no sería ideal si *Miró and Japan*, tras concluir su gira por Japón (podrá verse también en Nagoya y en Toyama), pudiera cruzar esas fronteras y exhibirse en Barcelona o en Mallorca, para devolver así, de alguna manera, las visitas de Miró?

ISAAC AIT MORENO
The University of Tokyo

HIPERREAL: EL ARTE DEL TRAMPANTOJO

Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 16-III-2022 a 22-V-2022

Cualquiera que tenga a bien conocer, aunque sea de forma somera, los parámetros que rigieron en su tiempo al Arte Barroco, concordará en otorgar vital importancia a los juegos visuales que durante él se desarrollaron, bien sea en el ámbito pictórico, escultórico o arquitectónico. Las contradicciones y el movimiento de las construcciones borrominescas, las piadosas esculturas que, conjugando los efectos espaciales de luces y sombras, parecían dar vida a los personajes representados, o lo que aquí nos ocupa: la pintura. De sobrada fama gozan esas cúpulas y techos donde la superficie parece fragmentarse para dar paso a un universo supraterráneo poblado por habitantes mitológicos o religiosos que observan a quien deambula por sus salas.

A pesar de la predominancia durante dicha época de este tipo de efectos visuales, y como bien se reivindica en la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, las pinturas ilusionistas que confunden a quien las observa son una constante a lo largo de la Historia del Arte. Mediante una organización predominantemente temática, y no cronológica, se suceden ante los ojos de los visitantes pinturas realizadas desde la Antigüedad hasta nuestros días.

La primera sección, titulada “Puesta en escena”, recoge lo que son fundamentalmente bodegones que, bajo el criterio del detallismo extremo, el museo ha dado en considerar trampantojos. La calidad de las texturas representadas y la minuciosidad de los elementos resulta innegable en estas obras. La siguiente parte de la exposición, “Figuras, encuadres y límites”, alberga algunos de los cuadros más llamativos de la muestra, como *Huyendo de la crítica* de Pere Borrell o *El escaparate del vendedor de estampas* de Walter Goodman. Aquí los personajes sobrepasan la barrera del lienzo e invaden nuestro espacio, ya sea mediante sus movimientos, objetos esmeradamente tratados a nivel volumétrico o a través de un cortinaje.

Seguidamente aparecen los “Huecos para curiosos”: estanterías, armarios abiertos, ventanas o aparadores que con la disposición teatral de lo que contienen bien parecen ofrecer al público un amplio abanico de piezas que alcanzar con su mano cuando así lo dispongan. Algo similar ocurre con la siguiente sección, “Muros fingidos: tabloneros y paredes”. Aquí encontramos pertrechos de caza colgados sobre tabiques, prendas en

percheros o tablas que presentan papeles clavados con chinchetas. Adquieren especial significación los rincones de artista, escenas en las que se muestran pertenencias específicamente relacionadas con el mundo de la pintura, y que simulan una ventana a un estudio donde el artista se está tomando un descanso.

En “Llamada a los sentidos” destacan las grisallas que recrean esculturas o las representaciones de hornacinas con relieves en su interior. A través de estas obras observamos, además del juego visual en cuestión, la conjunción interdisciplinar entre las distintas artes. Esta magnífica sección da paso a las dos últimas, ya sí ordenadas cronológicamente: “La renovación americana y su estela”, centrada en el siglo XIX estadounidense, y “Trampantojo moderno: siglos XX y XXI”, que muestra la continuidad de este género pictórico hasta la más rigurosa actualidad.

En resumen, en esta exposición los espectadores y espectadoras podrán acercarse a llamativas obras de variadas épocas y zonas geográficas diferenciadas. La complicación que esto entraña es un añadido al mérito del equipo organizador; hemos de tener en cuenta que, como mencionábamos arriba, el empleo del trampantojo se encuentra estrechamente vinculado a la arquitectura. Los techados con falsas balaustradas o las paredes con espacios fingidos que prolongan el espacio son los principales protagonistas por lo que a este tema respecta. Encontrar, por tanto, obras que capten esta misma esencia en arte mobiliario, tales como lienzos, es una tarea más complicada que el Museo Thyssen-Bornemisza ha colmado con éxito. Prueba de ello es la gran cantidad de salas expositivas en las que se despliega la muestra.

A pesar de la ausencia de obras de autoría femenina, que llama la atención en una exposición de tal envergadura, esta muestra supone una posibilidad de ameno acercamiento al mundo del arte para las personas menos duchas en él y, ante ojos más expertos, la oportunidad de pasar una agradable tarde contemplando hitos icónicos de la pintura ilusionista.

IRENE BARRENO GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC

NECROLÓGICA

JONATHAN BROWN (SPRINGFIELD, MA, 1939-PRINCETON, NJ, 2022)



Jonathan Brown. Foto: Sandra Brown

Jonathan Brown: una vida desde la amistad, el arte y el conocimiento

Conocí a Jonathan en el otoño de 1972. Yo, acababa de finalizar un máster en literatura española y, recién embarcado en mis estudios de doctorado, tenía intención de especializarme en arte español. Mi interés había surgido a raíz de una serie de estancias prolongadas en Madrid, por lo que aguardaba con ansias sumergirme en profundidad en la historia del arte español en todas sus etapas. Brown había sido invitado al Institute of Fine Arts (IFA) de la New York University como profesor visitante para que impartiera un seminario sobre el grabado y el dibujo de Jusepe de Ribera, mientras preparaba una exposición sobre este mismo tema para el Art Museum de la Universidad de Princeton y que tuvo lugar un año más tarde. Aquel seminario fue una revelación: al reducido grupo de estudiantes que lo cursamos nos cautivaron no solo los pormenores del estilo de Ribera sino, también, los condicionantes sociopolíticos de la Valencia, Roma y Nápoles de la primera mitad del siglo XVII, que moldearon al artista en lo estético y en lo vital. Proseguí mis estudios de doctorado bajo la supervisión de Jonathan, toda una fuente de inspiración como profesor y brillante estudioso. Mi tesis doctoral, dirigida por él, acabó versando sobre Claudio Coello y la pintura barroca tardía en Madrid. La tutela de Brown fue crucial para mí, como lo ha sido para otros muchos estudiosos desde la década de los 70 hasta, prácticamente, nuestros días. He tenido el privilegio de ser su compañero en el Institute of Fine Arts durante más de treinta años.

Jonathan Brown fue un historiador del arte pionero, que supo hacer del conocimiento del arte español y virreinal mexicano asunto de interés académico y para todos los públicos gracias a su labor docente, su profusa obra escrita y sus exposiciones. Falleció el pasado 17 de enero de 2022 en su domicilio de Princeton,