CRÓNICAS

ARCO-MADRID 2016. XXXV EDICIÓN DE LA FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Madrid: IFEMA, 24 a 28 de febrero de 2016.

En 2016, un siglo después de que dadá –el movimiento que firmó la sentencia de muerte de la modernidad– fuera alumbrado en el zuriqués Cabaret Voltaire, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO-Madrid cumple treinta y cinco años. Una edad considerable para asumir ya su emancipación de ese otro “movimiento” al que algunos atribuyen su maternidad, la llamada “movida madrileña”. Para celebrar sus siete lustros de vida, la organización, capitaneada por Carlos Urroz –director de la Feria–, ha decidido dar un giro a su planteamiento. Si la *performance*, la fotografía o el videoarte fueron las grandes claves de pasadas ediciones, en ésta hemos podido apreciar un mayor protagonismo de las artes plásticas tradicionales: la pintura, el dibujo y la escultura. Siempre acompañadas, como mandan los cánones de toda feria que mire al presente, por una dosis –moderada– de propuestas de riesgo, cercanas al más sano *freakshow*, aunque notablemente más tímidas que en ocasiones anteriores.

Comencemos con las cifras, materia importante en el arte contemporáneo. A esta trigésimo quinta edición han acudido doscientas veintiuna galerías, procedentes de veintisiete países, distribuidas de la siguiente manera: ciento sesenta y siete en el Programa General; dieciocho pertenecientes a Solo Projects y otras tantas a Opening. A todas ellas se suman más de una treintena de galerías de primera línea de batalla del mercado internacional, enmarcadas dentro del proyecto conmemorativo –y a la vez prospectivo– *Imaginando otros futuros*. Para “renovar e impulsar la Feria como principal plataforma del mercado del arte” –en palabras de la organización–, se ha invitado a doscientos cincuenta coleccionistas de treinta y tres países, además de a ciento cincuenta directores de museos y fundaciones; una novedosa estrategia que se ha llevado –esta vez, según fuentes no oficiales– un veinte por ciento de los cuatro millones y medio de euros del monto total.

La propuesta de este año no ha contado con un país invitado, como suele ser habitual, sino, como ya se ha apuntado, con treinta y cinco galerías destacadas dentro del mercado global del arte y que han tenido especial incidencia en el pasado –y según se espera, en el futuro– de la Feria, a la manera de una cronología. Cada una de ellas ha articulado un diálogo entre dos artistas de diferentes generaciones, creando una suerte de relato múltiple, que ha sido comisariado por el equipo liderado por María de Corral, exdirectora del MNCARS. Una propuesta muy interesante en la que hemos podido descubrir autores como Michaël Borremans –Zeno X Gallery, Amberes– y su pintura neo-barroquizante y siniestra *alla Freud*, o disfrutar del espectacular juego sonoro y visual de la pieza *Random triangle mirror* de Anish Kapoor –valorada en más de un millón de euros–, en el espacio de la londinense Lisson Gallery.

Dentro de *Imaginando...* se ha hecho un homenaje a la galerista Juana de Aizpuru –principal factótum de ARCO desde sus inicios– que, leído en clave interna, es un (auto)homenaje a la propia Feria. En su stand

se han podido admirar piezas de Miroslav Balka –*Tótem*– o Morimura –*Vladimir at night*, de la serie *Requiems for the XX Century*–, así como algunas muestras más radicales dentro del arte político, como es el caso del colectivo Democracia, Rogelio López Cuenca o Fernando Sánchez Castillo. Aunque dentro de este “género”, la palma se la ha llevado el espacio ADN de Barcelona, con obras como la impactante instalación de Mounir Fatmi *History is not mine*, en la que el artista marroquí reflexiona sobre el papel del obrero como sujeto histórico. Conectando con estas propuestas, en Angels Barcelona se han contemplado, entre otras, piezas de videoarte de Harun Farocki –*Ein Bild*– y Mireia Sallarés –*Las muertas chiquitas*, una sobrecogedora reflexión, en clave batailleana y de género, sobre la violencia, el orgasmo y los tabúes que los acompañan–.

En el apartado de premios y menciones, la galería puertorriqueña Agustina Ferreyra ha sido la ganadora de la segunda edición del Premio Opening ARCOMadrid 2016. Su propuesta estaba articulada a modo de diálogo entre las piezas de Irma Álvarez y Adriana Minoliti, incidiendo en la naturaleza de la obra de arte, la proporción humana y lo arquitectónico. Este último asunto nos lleva a mencionar a la joven artista Leonor Serrano Rivas –representada por la galería Marta Cervera–, cuya instalación *Movimiento armónico* ha sido galardonada con el Premio Solán de Cabras de Arte Joven. Una pieza en la que Serrano Rivas reflexiona, como ya es habitual en su trabajo, sobre la arquitectura y la teatralidad, su relación con la naturaleza y el lenguaje no verbal, que es el lenguaje imperante en el arte.

En conclusión, podemos afirmar que, en esta edición de ARCOMadrid, el trabajo de comisariado ha pasado más que en las inmediatamente anteriores, y que la estridencia de otros años ha cedido su lugar en favor de la calidad de las propuestas. Significativa ha sido también la mirada hacia Latinoamérica, hecho que ha quedado reforzado con el nombramiento de Argentina como país invitado de cara a la próxima entrega, en febrero de 2017. Treinta y cinco años de historia nos han contemplado en una edición cargada de elementos autorreferenciales, también presentes en la amplísima programación de conferencias, presentaciones, etc., donde se pusieron sobre la mesa las luces –más que las sombras– de la historia de una Feria que, a tenor de lo visto, pretende cruzar el charco –simbólicamente– para lanzarse a un proyecto de mundialización –reforzado con la próxima inauguración de ARCOLisboa, en mayo de 2016–, hasta ahora truncado por la imponente presencia de otros eventos artísticos internacionales recientes, como las Art Basel de Miami y Hong Kong. Será cuestión de tiempo saber si ARCO conseguirá o no situar definitivamente a Madrid dentro de la lista de las ciudades más importantes del mercado global del arte.

ÓSCAR CHAVES AMIEVA
Instituto de Historia-CSIC

ARTE CONTEMPORÁNEO EN PALACIO. PINTURA Y ESCULTURA EN LAS COLECCIONES REALES

Madrid: Palacio Real de Madrid, 20 de octubre de 2015 - 3 de abril de 2016

El edificio del Palacio Real de Madrid ha cobijado a Trastámaras, Austrias y Borbones y ha atesorado obras maestras de Caravaggio, Velázquez, Goya, Tiepolo o Mengs, exponentes a su manera de las tensiones socio-políticas y estéticas de cada época; en otras palabras, condensa buena parte de la historia madrileña y española tanto como constituye un caso paradigmático de representatividad del poder oficial. Entre los meses de octubre y abril ha acogido también una amplia selección de pinturas y esculturas contemporáneas de Patrimonio Nacional que habían sido presentadas por separado en diversos acontecimientos pero que se dan a conocer por primera vez como conjunto, generando una curiosa coincidencia entre continente y contenido. Y ello define de por sí el posicionamiento desde el que se plantea, pues pretende vincular pasado y presente como una línea homogénea e ininterrumpida mediante la figura de la monarquía hispánica, tentativa harto problemática para el delicado siglo XX.

Las cuarenta y cuatro creaciones escogidas, cuarenta pinturas y tan solo cuatro esculturas, se ordenan al ritmo de la configuración histórica de la colección, verdadero objetivo comisarial, y quedan por tanto repar-

tidas bajo tal arbitrio a lo largo de ocho espacios para el período de 1987-1991 y dos para el de 2001-2006. Aproximadamente la mitad de ellas fueron adquiridas durante los tres o cuatro años siguientes a su creación, lo cual da una idea bastante precisa de las cronologías manejadas y la oportunidad de las transacciones, que además se han producido de manera equilibrada y beneficiosa para el mercado artístico nacional: diecinueve piezas a galerías españolas, la gran mayoría madrileñas, entre las que destacan las de Soledad Lorenzo, con cuatro, y Egam, Juana Mordó o Antonio Machón con dos cada una; cinco a galerías extranjeras; trece compradas directamente a los artistas; dos a coleccionistas particulares; y cinco regaladas por instituciones con motivo del enlace matrimonial de Sus Altezas Reales.

Pero, aun siendo importante esta política de mecenazgo con fondos públicos, que bien merecería un estudio económico aparte en línea con Jorge Luis Marzo, no conviene olvidar el relato que dichos objetos son capaces de establecer por sí mismos y en relación con los demás, ni cuestionar si de hecho lo son... El núcleo central de la colección está compuesto por el informalismo de L. Feito, A. Saura, M. Millares, R. Canogar o M. Chirino, aquél que difundió una imagen de modernidad a través de los diversos certámenes internacionales, y se nutre de otras abstracciones más o menos afines, coetáneas o posteriores, como las matéricas de L. Muñoz, J. Guinovart, M. Barceló o C. Manrique, las coloristas y luminosas de J. Guerrero, J. Hernández Pijuan o A. Ràfols-Casamada, las geométricas de E. Sempere, P. Palazuelo, S. Sevilla, A. Ibarrola o E. Vicente, las líricas de M. Hernández Mompó, F. García Sevilla, S. Victoria Marz o A. Reguera, las gestálticas figura/fondo de J. M. Sicilia o L. Gordillo, las de reminiscencias figurativas de M. Á. Campano, J. M. Broto, J. L. Fajardo, C. Franco o J. Barjola, y otras de más difícil clasificación, quizá impuras o indefinidas, de J. M. Ciria, D. Urzay o J. Uslé; frente a éstas, la estricta figuración aparece apenas representada por unos A. Fraile Alcalde, E. Arroyo o J. Genovés, no precisamente en su versión crítica, y por los más amables C. Laffón, J. López o G. Pérez Villalta.

Una veintena de expertos analizan cada una de las obras pormenorizadamente en el catálogo, de donde se extraen los textos para las cartelas, mientras que la comisaria Cristina Mur de Viu y Javier Barón ofrecen una mirada panorámica intentando justificar las “ausencias, que no olvidos,” de la propuesta: faltan *Dau al Set*, el Grupo Parpalló, el arte normativo, la estampa popular, el conceptual, también mucha escultura, fotografía, audiovisual, así como mayor presencia femenina, por señalar algunas líneas de actuación...; su inclusión corregiría en parte la fascinación por la firma, la anticuada concepción del formato o la ambigüedad del mensaje, preocupaciones todas muy palaciegas, e introduciría de paso un matiz contextual de mayor recorrido y mejor ajustado a la realidad histórico-artística.

Tales tensiones y contradicciones parecen confluír a modo de sinécdoque en la última pieza, la *Alegoría de la paz. Homenaje al XXV aniversario de la Constitución española de 1978* de Guillermo Pérez Villalta, por el encargo expreso y con condiciones, el anacronismo de su pintura intelectual, el carácter de preparativo para tapiz, el sometimiento del programa iconográfico a unos intereses determinados y una visión tal vez demasiado feliz que replica algunos de los mecanismos promocionales anteriores; máxime cuando Juan Manuel Bonet alude en el catálogo a los *Artefactos al 25* que Manuel Millares instaló en la galería Edurne de Madrid y en general a las contra-conmemoraciones de los XXV Años de Paz del régimen franquista...

Dos grandes paneles negros marcan el principio y el final de la muestra. El trayecto que los separa tiene algo de ficción y mucho de efectista, por la sucesión de habitaciones, los pasillos en perspectiva, la recargada decoración, los juegos de espejos... una escenografía con un cierto defecto barroco que en definitiva legitima la naturaleza de la exposición. No en vano, la vocación última de esta narración será integrarse dentro del Museo de las Colecciones Reales, a inaugurar con toda probabilidad en 2017, y ello necesariamente obligará a reorganizar un discurso diferente, por la pérdida de novedad de la selección, por adaptación al nuevo espacio y por adecuación con el resto de bienes de la Corona allí expuestos; entonces adquirirá su sentido pleno y requerirá otra valoración, cualesquiera que ambos sean...

PABLO ALLEPUZ GARCÍA

MIRÓ Y EL OBJETO

Madrid: CaixaForum, 9 de febrero a 22 de mayo de 2016

«Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?»

Georges Perec

Hace falta ser muy observador para fijarse en las formas que se dan por sentado, para dejarse conmovir por la belleza de lo común. Joan Miró (Barcelona, 1893 – Mallorca, 1983) pareció tener una obsesión con eso mismo: lo infraordinario, aquello que se ha visto tantas veces que pasa desapercibido, lo minúsculo y lo cotidiano, lo que nunca estuvo destinado a ser arte. Esta fascinación por lo matérico y la recolección de objetos de lo común, vinculan al artista catalán tanto con los *ready mades duchampianos*, como con los paseos que Benjamín Palencia y Alberto Sánchez (Escuela de Vallecas) daban por el entorno del cerro Almodóvar en busca de piedras y huesos. Miró creó así un museo imaginario de objetos encontrados: postales, cucharas, material de deriva, calabazas, juguetes, vasijas, figuras precolombinas, mapas, dibujos infantiles, caballitos de mar, piedras... que al disponerse en conjunto invierten el valor de las cosas del día a día al desvelar la poética de lo popular y al hacerse su aura evidente.

Una selección de este museo imaginario abre la exposición, *Miró y el Objeto*, que se centra, sin duda, en el aspecto más desconocido del artista, su tendencia hacia lo matérico y su meditado rechazo al arte más académico. Organizada por la Fundación «la Caixa» y la Fundación Joan Miró de Barcelona, y comisariada por William Jeffett, conservador jefe del Salvador Dalí Museum de Saint Petersburg (Florida), la muestra se expuso primero en Barcelona y podrá verse en el CaixaForum de Madrid del 9 de febrero al 22 de mayo de 2016. “Miró y el Objeto” reúne una serie de 130 obras que incluyen pinturas, *collages*, objetos, cerámicas y esculturas muy impactantes visualmente, y que han sido escogidas tanto de la propia Fundación Miró como de otras colecciones públicas y privadas, por lo que algunas de las obras se exponen por primera vez al público en esta muestra. Por otro lado, en abril tiene lugar un simposio internacional, “Miró y la escultura del siglo XX”, organizado por la Cátedra Miró (Fundació Miró Barcelona y Universitat Oberta de Catalunya) en colaboración con la New York University y “la Caixa” y coordinado por Robert Lubar Messeri, director de la New York University en Madrid y de la Cátedra Miró.

El orden cronológico de la muestra permite apreciar la paulatina entrada de los objetos en la práctica artística de Miró, desde su representación pictórica en los bodegones a su introducción física en los *collages*. Con este gesto, Miró retaba a la pintura de los años veinte, asistiendo aquí a uno de los puntos de inflexión de su carrera artística, algo que él mismo definiría como el “asesinato de la pintura”. Esta tendencia destructiva desvela las influencias de los viajes a París de esa misma época y sus contactos con Tristán Tzara y los dadaístas, quienes, ya sabemos, defendieron la destrucción como acto de belleza. Ya en los años treinta, los objetos se van acoplando o ensamblando, conformando extrañas figuras que se enmarcan en la corriente surrealista. Será entonces cuando experimente con nuevos materiales como el papel de lija, recortes de periódicos o incluso fotografías, trasladando asimismo su curiosidad matérica a soportes de telas desgarradas, fibrocemento o materiales muy humildes, anticipando así el arte povera. Miró tenía esa capacidad para admirar lo minúsculo, lo insignificante, el detalle, volviéndolo enorme, gigante, una sensibilidad quizás heredada de su padre, quien fuera orfebre y relojero.

Después de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, Miró recurre a la cerámica y comienza también a realizar esculturas en hierro y bronce. Su peculiaridad, en este caso, es que serían composiciones de objetos que vaciaba con la técnica de la cera perdida. Ensamblados, estos objetos construían esculturas que olvidaban el significado de su referente original para pasar a representar pájaros y mujeres. Algunas de estas representaciones hacen también referencia a los paisajes de los lugares que Miró habitó o que visitó, el universo simbólico que construyó a partir de su experiencia poética y de la memoria y la simbología que les otorgaba.

En 1974, el Grand Palais de París le dedica una exposición retrospectiva. Es entonces cuando se produce el segundo asesinato de la pintura. Para la muestra, compra cuadros en el rastro que destroza a base de garabatos y brochazos que hieren, los sabotea causándoles la muerte. Muerte por vandalismo. También raja los lienzos, al más puro estilo Fontana, los quema, los daña. Entre éstas y otras obras como tapices o aquellas en las que usa por soporte pieles de animales, Miró acaba realizando más de la mitad de las piezas que finalmente se expusieron en el Palais; se opuso de esta manera a la idea de retrospectiva porque Miró fue un hombre joven toda su vida, un vitalista. Sin embargo, resulta cuanto menos curioso que su obsesiva práctica y determinación hacia la vida de los objetos apenas se conozca hoy día. Quizás, y a pesar de su empeño, el arte con mayúsculas aún no ha aprendido a dejarse conmovir por la belleza de lo ordinario. Y lo cierto es que a Miró le habría encantado esta exposición.

LIDIA MATEO LEIVAS
Instituto de Historia, CSIC