

DIALECTO CA2M



Imagen: Equipo Crónica. *Serie Negra*. 1975. Colección CA2M.

Con el apoyo de:



ÍNDICE

Datos prácticos

Presentación

Contenido

Selección de imágenes

DATOS PRÁCTICOS

Nombre de la exposición:
Dialecto CA2M

Organizada por:
Centro de Arte Dos de Mayo

Fechas: 22 octubre 2021 - 9 enero 2022

Inauguración: 22 octubre a las 18:30

Cine Dialectal:
jueves de octubre a diciembre 18.30
Luis López Carrasco, Rubén H. Bermúdez, Ion de Sosa,
Lois Patiño, Álex Reynolds, Ana Esteve, Cristina Garrido,
Mar Reykjavik y Claudia Claremi.

DIDDCC
Departamento de investigación, datos, documentación,
cuestionamiento y causalidad
viernes de octubre a marzo 16:30
Dirigido por Sergio Rubira



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Dirección:
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid

Horario:
Martes a domingo de 11:00 a 21:00 horas
Cerrado: Todos los lunes y 24, 25 y 31 de diciembre,
1 y 6 de enero

Teléfono:
912 760 221

Mail:
ca2m@madrid.org

Web:
www.ca2m.org

Redes Sociales:
facebook.com/CA2MMadrid
twitter.com/CA2M_Madrid
youtube.com/ca2m1
flickr.com/photos/ca2m_madrid
vimeo.com/ca2mmadrid

Gabinete de prensa

Prensa DG Promoción Cultural:
Maje Cabrera
prensaculturalyturismo@madrid.org

Prensa CA2M:
Vanessa Pollán Palomo
prensa.ca2m@madrid.org

Teléfono: 689 616 859

PRESENTACIÓN

En las últimas décadas del siglo XX se dieron por terminados los grandes relatos ideológicos de la Modernidad y se pusieron en cuestión la certeza de nociones como verdad, progreso o identidad.

Una multiplicidad de nuevas voces apareció para volver más complejas las historias colectivas, para reivindicar aquellos pequeños relatos que habían permanecido ocultos en el reverso de la Historia: las clases populares, las mujeres, las diversidades de género, los cuerpos racializados y las demás especies han visto y ven cómo la adquisición de derechos significa también un control de la narración abierto a infinitas posibilidades.

Hoy, a comienzos del año 2021, en la era de las Fake News, de la pandemia global de la covid-19 y de la emergencia climática, los museos han de proporcionar nuevas definiciones de cultura que permitan también usos sociales y formas de convivencia por venir.

Esta exposición muestra más de 400 obras de 250 artistas en una muestra que instala por primera vez las colecciones del CA2M ocupando todos sus espacios.

Es una celebración de la idea de museo que estaba presente desde el decreto de su fundación. Un recorrido que comienza en las vanguardias históricas -con todos los artistas que acompañaron a Picasso en el Pabellón del 37- y continúa históricamente hasta el presente inmediato.

Una exposición internacional, como lo son sus colecciones -la del CA2M y la de la Fundación ARCO. Pero una historia que se cuenta desde esta institución, desde las colecciones que conserva, en definitiva, desde Móstoles.

Dialecto CA2M es una exposición que pertenece al género de la ficción especulativa. ¿Cómo sería este museo si sus colecciones estuviesen expuestas de forma permanente? ¿Cómo imaginaríamos contar la Historia del Arte Contemporáneo desde Móstoles? ¿Cuál sería el lenguaje de esa gran exposición? ¿Cómo hablaría esta institución?

El Museo Centro de Arte Dos de Mayo fue creado en 2008 para velar por la colección de arte contemporáneo de la Comunidad de Madrid, que venía formándose desde mediados de los años ochenta. La colección de la Fundación ARCO se incorporó a los fondos del museo en 2014, aunque se había iniciado también a mediados de los años 80. Ambas colecciones siguen en crecimiento permanente y están a disposición de la sociedad, con lo que se prestan y viajan a menudo, pero nunca se han presentado como una colección permanente. Esto se debe a que un museo de arte contemporáneo muta continuamente y sus salas de exposiciones van variando durante el año con diferentes proyectos, persiguiendo un presente del arte también en continuo movimiento. Instalar por primera vez las colecciones del CA2M ocupando todo su edificio responde a la voluntad de explicar qué museo es este, cuál es su razón de ser, mostrar públicamente el por qué de su programa y, sobre todo, celebrar la importancia de unos fondos construidos colectivamente como un proyecto con el que poder asumir la responsabilidad de contar qué es el arte contemporáneo desde aquí.

Las diferentes plantas del museo son propuestas o aproximaciones a una serie de historias todavía en construcción. La exposición responde a tres principios. Por un lado, su orden viene dado por la propia Colección del CA2M, por la cultura material que esta institución conserva y a la que quiere dar representación, es decir, por las obras que el museo tiene y lo que potencialmente pueden llegar a contar. Por otro, en un museo de arte contemporáneo, que cambia a cada momento, que se transforma continuamente ya que atiende a un arte que también está en perpetua transformación, creemos que el lenguaje mismo de exposición ha de mantener esa misma apertura, ese carácter vernáculo del aquí y ahora. Por último, esta ficción de una institución con exposición permanente de su colección se hace desde Móstoles, es necesariamente local. Las Colecciones se han construido a partir de un conjunto de prácticas situadas conformadas por numerosos factores que podríamos llamar el contexto político, social y cultural de la Comunidad de Madrid.

Lo que nos resulta fundamental no es lo que contamos –ya que otras colecciones tienen obras igualmente importantes y también la capacidad para construir múltiples relatos– sino desde dónde se cuenta. Móstoles es una periferia junto

al centro y esa posición geográfica, esa diferencia o distinción, es esencial. Es dialecto¹: una deriva o desviación del lenguaje geopolíticamente torcida².

De ahí la importancia que hemos dado a la forma de mostrar. Los museos responden habitualmente a su función estatutaria: conectar formas culturales con la población, ampliando saberes con una vocación democrática inescapable. El hábito de la visita al museo provoca la sensación de que de sus relatos emanan conocimiento científico, objetividad y verdad. Pero esto no es del todo cierto: la exposición es un complejo sistema de valores que se deposita en el montaje, en el aparentemente invisible lenguaje de la exposición, como un filtro automático o un marco naturalizado. En el Museo CA2M dedicamos especial atención a desarrollar marcos de trabajo con los que cuestionar física, discursivamente y afectivamente las convenciones del régimen expositivo. Por eso en esta exposición de exposiciones se plantean diferentes e incluso contradictorias formas de exponer, para que nuestros públicos sean conscientes de la importancia de lo que podríamos llamar “alfabetización expositiva”: la necesidad de una visión crítica del marco curatorial y de cuestionar cualquier impulso canónico a la hora de entender la cultura en el presente.

Dialecto CA2M es un dialecto orgulloso que no quiere devenir lengua, sino que quiere permanecer en un registro institucionalmente bajo, como un código abierto infinitamente manipulable, sin consolidar ni devenir norma, sino potencialidad.

Esas intenciones no pertenecen a un programa, sino que consideramos que son centrales en el campo de conocimiento al que este museo se dedica: al arte contemporáneo. En las últimas décadas del siglo XX se dieron por terminados los grandes relatos ideológicos de la Modernidad y se pusieron en cuestión la certeza de nociones como verdad, progreso o identidad. Una multiplicidad de nuevas voces apareció desde los años sesenta para volver más complejas las historias colectivas, para reivindicar aquellos pequeños relatos que habían permanecido ocultos en el reverso de la Historia: las clases populares, las mujeres, las diversidades de género, los cuerpos racializados y las demás especies han visto y ven cómo la adquisición de derechos significa también un control de la narración abierto a infinitas posibilidades. El arte contemporáneo está enraizado en ese contexto social y, además, tanto la Colección CA2M como la Colección Fundación ARCO nacen en los albores de una nueva geografía mundial, tras la caída del Muro de Berlín y en una globalización sin precedentes. Hoy, a finales del año 2021, en la era de las fake news, de la pandemia global y

de la emergencia climática, los museos han de proporcionar nuevas definiciones de cultura que permitan también usos sociales y formas de convivencia por venir. Porque en la explosión de nuevos lenguajes, nuevas identidades y nuevas formas de entender la realidad como representación es donde el arte contemporáneo acontece.

Esta exposición colectiva ha sido realizada también colectivamente: suma las voces del equipo del museo, de las trabajadoras y trabajadores que le han dado músculo durante sus trece años de existencia y de los sucesivos integrantes de la Comisión de Valoración de Adquisiciones de la Comunidad de Madrid, participantes en jurados de los premios de adquisición, personal de catalogación y de restauración, grupos de investigación y, sobre todo, artistas y galeristas que han contribuido con su trabajo a la formación y crecimiento de esta excepcional colección pública. El poseído bíblico dice llamarse Legión porque era muchas voces. En el original griego, legión se decía *chora* (χωρα), es decir, “país”. La posición dialectal del CA2M es una coral de museos posibles: las formas culturales de un paisanaje potencial. Antes de nada, gracias por vuestro trabajo y por vuestro apoyo. La definición de escena artística debería ser, más que reconocimiento, agradecimiento.

I. LA PROMESA DE LA MODERNIDAD

Una mujer, María Luisa Caturla, escribió uno de los más lúcidos ensayos sobre el arte de vanguardia: *Arte de épocas inciertas*, publicado en 1944 por Revista de Occidente. Escribía: “No se ha intentado todavía una recolección de las formas artísticas atacadas por el desasosiego de una época”³. Estas obras fronterizas, son “un arte de doble fondo cuyo atractivo es ser siempre promesa”⁴.

El arranque de *Dialecto CA2M* es en cierto modo su preludio: al modo de un pequeño gabinete moderno, el hall de la planta baja recoge una serie de piezas que dan una idea de la fiesta de lo nuevo que constituyeron las vanguardias históricas en las primeras décadas del siglo XX. Sonia Delaunay, con sus composiciones orgánicas de planos de color, remite a las nuevas geometrías inéditas que emanaron del Cubismo. La artista ucraniana tuvo una tienda en Madrid a finales de los años 10, Casa Sonia, donde podían adquirirse los llamados vestidos simultáneos y encargarse actuaciones de interiorismo. Tanto la visión erótica del cuerpo de la mujer en el escorzo de Man Ray como la plástica atávica de los *frottage* de Max Ernst activan impulsos subconscientes en la percepción. Sin duda, el Surrelismo que practicaban

permitió la ampliación del repertorio temático: ensanchar el campo de lo representable. Las formas ondulantes de las obras de Joan Miró y de Alexander Calder abren posibilidades expresivas a la aplicación de colores puros y básicos, frente a la escala tonal de la pintura tradicional. Estas obras permiten vislumbrar los síntomas de una serie de transformaciones que cambiarían el arte para siempre.

Junto a estas obras, tres esculturas, tres retratos, dan cuenta de la nueva experimentación tanto con el metal en la escultura como con el cuerpo: el los tiempos convulsos de entreguerras, el cuerpo se fragmenta, se descompone en siluetas y perfiles o se adelgaza hasta el límite del volumen material. La obra de Pablo Gargallo es un retrato del pintor ruso Marc Chagall: la cabeza del artista es atravesada por Bella Rosenfeld, su esposa, volando a través con un ramo de flores, en un motivo recurrente en su pintura, pero también volviendo literal la expresión “no me la puedo quitar de la cabeza”. En el caso de Alberto Giacometti, se trata de un retrato político, del coronel Henri Rol-Tanguy, que había dirigido la liberación de París frente a los nazis. Peculiar decisión del gran pedestal que monumentaliza una escala empuñada de la fisonomía, testimonio de su talento de izquierda antifascista. La *Petite Montserrat effrayée* (Pequeña Montserrat aterrada) de Julio González es una muestra del realismo social que abrazó en sus últimos años, alejándose de su exploración anterior de la abstracción o figuración sintética.

La presencia de dos préstamos del Museo Picasso de Buitrago de Lozoya⁵, también de la Comunidad de Madrid, nos permite homenajear al hito de la modernidad española que constituyó el pabellón nacional de la Exposición Universal de París de 1937. Allí se mostró el *Guernica* junto a obras de otros artistas aquí presentes, como Alexander Calder, Julio González, Joan Miró o Alberto Sánchez, que precisamente respondían a la ideología emancipatoria y revolucionaria que trunca la modernidad española, condenándola al exilio.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Picasso se instaló en el Sur de Francia y su trabajo sufrió un giro significativo, ampliando sus herramientas técnicas en la exploración de la tradición mediterránea. Fue fundamental el descubrimiento de la alfarería Madoura en Vallauris. La colaboración con sus dueños Suzanne y Georges Ramié y su equipo de trabajadores le permitió experimentar en el campo del barro cocido durante las últimas décadas de su vida. En Madoura produjo las dos cerámicas expuestas aquí: un perfil de una cabra de 1950, cercano al entusiasmo primitivo en las representaciones arqueológicas de la imagen del animal en

la cuenca mediterránea, y un rostro solar de 1963 más cercano al esquematismo celebratorio de sus últimas obras.

Es obvia la importancia fundamental de los artistas españoles en la vanguardia internacional, pero sólo Salvador Dalí escenificaría un retorno a España a la medida del Franquismo. En el *María Guerrero*, en noviembre de 1951, dictó una conferencia ante lo más granado de la aristocracia madrileña: “Picasso es español; yo también; Picasso es un genio, yo también; Picasso tendrá unos 72 años, yo unos 48 años; Picasso es conocido en todos los países del mundo; yo también. Picasso es comunista; yo tampoco”⁶. Picasso respondió desde París días después: “Dalí tiene la mano tendida, pero yo solo veo la falange”.

Esta anécdota nos muestra a dos polos de nuestra modernidad que también retrató el fotoperiodista Enrique Meneses. La fotografía de Picasso capta la visita que hizo el pintor con su perro al torero Luis Miguel Dominguín, en la habitación del hotel donde se estaba vistiendo, antes de una corrida de toros en Arlés (Francia) en 1958. El retrato de Salvador Dalí se tomó en una sesión fotográfica que realizaba el fotógrafo Richard Avedon en Nueva York. Dalí estaba en Nueva York donde se iba a exponer su obra «La batalla de Tetuán» e invitó a Enrique Meneses a fotografiar la llegada del cuadro que viajaba a bordo del buque «Virgen de Covadonga». Paradójicamente con respecto a la anécdota anterior, es el exiliado el que hace gala de su amor por la tradición, frente a un Dalí radicalmente internacional.

La modernidad, con su promesa de progreso continuado, se vería truncada por la guerra civil. Durante la Guerra Civil, Madrid vivió una situación paradigmática dentro de la península, debido a un asedio que se prolongó durante casi toda la contienda. La Junta de protección, reconstrucción y saneamiento de Madrid, ideó ingeniosas edificaciones a base de ladrillo, sacos terreros y hormigón para amortiguar los efectos de los bombardeos. Las fuentes de Cibeles, Neptuno, Apolo... las estatuas ecuestres de la Felipe III y IV en la Plaza Mayor y de Oriente requirieron específicas e inventivas soluciones arquitectónicas y de ingeniería.

La reconstrucción que Fernando Sánchez Castillo ha realizado de la protección de monumentos ante los bombardeos en el Madrid republicano ocupa el lugar central del vestíbulo: nos recuerda la importancia de la conservación de la cultura material y la fragilidad del sistema que la ampara. Y la importancia de los artistas y su trabajo.

La incorporación de una voz del presente en un relato cronológicamente anterior es algo que será recurrente en toda

esta presentación de nuestras colecciones. En el Museo CA2M damos una importancia fundamental del destiempo, de la ruptura de patrones temporales. El tiempo no es ya lineal: cosas del futuro influyen en el presente y recolocan el pasado ya vivido, nos lo hacen ver de otra manera⁷.

El arte realizado desde el exilio determinaría la historia del arte español del siglo xx y *Monumento a los pájaros* de Alberto Sánchez nos permite reivindicar de nuevo esa línea temporal que enlaza diferentes tiempos de forma cuántica. Junto con Benjamín Palencia, Alberto es un representante de la Escuela de Vallecas que nacía de la reivindicación de la periferia rural, de una fantasía de retorno a lo humilde y de un intento de reintegrar la vida en la obra de arte. A finales de los años 20 comenzaron a organizar paseos a los cerros del Sur de Madrid, de donde extraían los elementos formales de una figuración organicista cercana al surrealismo. Alberto escribía en 1933, en “Palabras de un escultor”: “Me dicen: la ciudad. Y yo respondo... el campo. (...) Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las 5 de la mañana (...). Una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con colores y sonidos castellanos (...). Estructuras plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio. (...) Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de pájaros grandes”⁸.

La realidad geológica del cerro, su condición de residuo de un tiempo primigenio anterior, es parte de una fantasía del regreso a un arte cuya economía responda al hombre en comunión con la naturaleza, estimulada por la imaginación científica del momento. De hecho, en 1926 se celebró en Madrid el Congreso Internacional de Geología. El mismo año, el arqueólogo José Pérez de Barradas presenta sus *Estudios sobre el terreno cuaternario del Valle del Manzanares* publicados por el Ayuntamiento de Madrid. En 1929, Hugo Obermaier, un eminente paleontólogo alemán, da varias conferencias sobre las cuevas de Altamira y las pinturas rupestres de los bosquimanos de América del Sur⁹. Forzado al exilio tras la Guerra Civil, enviado a Moscú como profesor de dibujo de los niños españoles exiliado, Alberto no regresaría España pero esa imaginación del cerro le perseguiría. En 1958 deja esta versión final, reconstruida en los años 2000.

“En esa plástica suya, abstracta, que crecía en sus manos, que ascendía verticalmente, vegetalmente, y que luego él grababa, tatuaba, con puntos cóncavos e incisiones lineales, componiendo imagen y clave cósmica, descifrando mundo, más exactamente cifrándolo, numerándolo, reimaginándolo, comprometiéndolo”¹⁰. Sin duda, en esta pieza se

avanza mucho de la futura necesidad de coexistencia animal y humana y de la potencialidad de lo situado que tanto hemos reivindicado en la historia de nuestra programación educativa.

El caso de Eduardo Arroyo es muy diferente: se va a instalar en 1957 a París y pronto comienza a mezclarse con los círculos artísticos de la ciudad. Desde 1968 forma parte del Atelier Populaire des Beaux-Arts y de ese momento data *Red Flag* (Bandera roja), una obra que se muestra por primera vez en nuestro museo. La pieza remite a un momento fundamental de la historia política contemporánea, el movimiento estudiantil de Mayo del 68, pero la refiere desde una irónica modernidad exhausta. Su uso de un estilizado cubismo solidifica la potencialidad política de la vanguardia en un eclecticismo histórico e irónico.

Alberto y Arroyo condensan muchos futuros del arte en Madrid: la poética y la política entremezcladas en el espacio de la representación. Como escribían Adorno y Horkheimer en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial: “No se trata de conservar el pasado, sino de cumplir sus esperanzas”¹¹.

Apunte sobre igualdad: las obras de las vanguardias históricas son residuales en la Colección CA2M y están fuera de su marco cronológico de actuación. Por eso, aunque sólo se cuente con la obra de una mujer artista en esta sección, lo más probable es que la desigualdad de género permanezca inmutable. Por otro lado, en las obras mostradas se evidencia la desigualdad del sistema de género en el arte de vanguardia: la mujer es un elemento de la plástica figurativa, una musa o estímulo del hombre artista, parte del reino de la representación controlado por la imaginación masculina. Las vanguardias contribuyeron a desmontar muchas reglas que constreñían la tradición artística pero en el sistema de género su posición es casi renacentista.

II. TRADICIÓN Y DESEO BAJO EL FRANQUISMO

Durante el franquismo, los lenguajes sofisticados de las vanguardias fueron abandonados por la gran tradición del Barroco del Siglo de Oro, espejo de la grandeza imperial a la que aspiraba el régimen. Aunque no siempre las soluciones formales fueron tan anacrónicas, sí es cierto que las representaciones culturales adoptaron el realismo durante décadas, hasta el punto de generar una serie de mitos sobre la naturaleza de la imaginación española que perduran todavía en el presente, despreciando cualquier vislumbre de imaginación radical.

La relación fundamental entre la estética del realismo y la fotografía será a lo largo de los años una herramienta ele-

mental: los paisajes castellanos de Godofredo Ortega Muñoz se confrontan aquí a los registros documentales de las fiestas populares de Ramón Masats. Los valores de la tradición y los ritos católicos se confunden con la devoción misma reclamada por el régimen en el espacio público, transfiriendo al franquismo la capacidad de determinar la identidad nacional de España.

Así, el fascismo eliminó las gamas de grises, la complejidad se reducía a una confrontación entre extremos binarios. En el arte, esto se tradujo en la confrontación entre figuración y abstracción. Por un lado, los herederos del informalismo como Antonio Saura y Antoni Tàpies aunaron la tradición barroca y la cuestión existencial en su forma de entender lo figurativo. Saura defendía: “Un arte violento, austero y preciso, sí, pero un arte, quiérase o no, español en sus raíces más profundas, y quiérase o no, universal”¹². En el año 57 se vinculó al grupo El Paso, cima de la abstracción expresionista española, que coincidía con el declive del informalismo a nivel internacional. Durante los años 60 optó por un expresionismo en blanco y negro como vehículo de la angustia existencial. Tàpies, precisamente después de una primera etapa en Dau al Set cercana a un surrealismo mágico, optó luego por un sentido mineral de la trascendencia. Como escribió Sergio Rubira: “A medida que avanza su obra, recupera algunos elementos figurativos y también comienza a incluir objetos reales, aproximándose al arte povera. El título de esta obra hace referencia al *Libro del amigo y el amado* de Ramón Llull que, escrito en el siglo XIII, habla de la relación entre el hombre, amigo, y la divinidad, amado”¹³.

Tanto la obra de Tàpies como la de Saura trascienden del marco cronológico del Franquismo pero nos parece fundamental situarlos en la vanguardia de este período. Por un lado, su importancia es una cuestión de estilo individual cercano a un planteamiento de “genio”, de artista con una evolución propia y constante, autónoma con respecto al resto de su tiempo. Por otro lado, su compleja relación con el franquismo los hace parte consustancial de él, a través de la promoción internacional que recibieron del régimen. Como escriben Jorge Luis Marzo y Patricia Mayo: “No creemos que la vanguardia fuera una alternativa artística al régimen, sino que participaba activamente de las políticas del régimen”¹⁴.

Isabel Baquedano comparte con su generación el sentimiento religioso trascendental, pero con una singularidad diferencia. A pesar del tema explícitamente devoto, los planos de color semiabstractos y las irregularidades en el realismo -como la planta que se aparece epifánicamente en la parte inferior del cuadro- demuestran que subordina la

capacidad figurativa a la estructura compositiva, a la pura pintura. Aunque con cierta presencia a comienzos de la década de los 60 tras terminar sus estudios de Bellas Artes en Madrid, se dedicó a la enseñanza del dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y su trabajo fue íntimo, individual y no confrontado con la crítica. Su trayectoria resulta paradigmática de la falta de visibilidad estructural de las mujeres artistas.

En paralelo al desarrollo de la pintura figurativa, se producía también el auge de la abstracción, que tuvo un hito institucional en la inauguración del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1966, considerada la primera institución de arte contemporáneo del Estado español. El recorrido del arte abstracto tuvo en el extranjero un espacio de desarrollo fundamental. Uno de sus artistas emblemáticos, Pablo Palazuelo recibió en 1953 el premio Kandinsky francés y al año siguiente se integró en la Escuela de París cosechando un gran éxito con su versión concreta de la geometría pictórica. Sus pinturas parten de una estructura normativa cuyo crecimiento riguroso da lugar a la pieza final. Como él mismo contaba: “En mi trabajo, el número es verdadero *principio formal*. El número (energía que nombra) es la ley informadora en el ‘hacerse y manifestarse de mis criaturas’... y por ello, es cifra de conocimiento para mí y debe serlo para el contemplador”¹⁵. Sus dibujos son especialmente reveladores del método de trabajo, porque dibujar es recortar y separar. La perseverancia casi mística en la construcción de sus obras lo acerca a la trascendencia mística de un Tàpies: “Los cuadros se pueden convertir en unos tremendos rompecabezas, muy difíciles de manejar. Yo mismo me enredaba en los cuadros como en una tela de araña, y de algunos no podría salir más que destruyéndolos con un cuchillo para liberarme. La pintura es peligrosa”¹⁶.

También en París se fundó el colectivo Equipo 57. En su manifiesto, titulado “Interactividad del espacio plástico”, realizaban una crítica al individualismo informalista -que denunciaban como un instrumento del comercio artístico- y propugnaban un arte normativo, antiemocional y antiliterario, con el que enfrentaban el poder irracional de la intuición. La salida que proponían era la del trabajo en equipo: “Nosotros hacemos un llamamiento a todos los que sienten la necesidad de una solución colectiva como base de la suya propia”¹⁷. De su reivindicación del arte como espacio de investigación que permita llegar a soluciones prácticas aplicables tanto a los objetos de uso cotidiano como a los espacios arquitectónicos subyace una ética del diseño cercana a las vanguardias históricas. Los gouaches en exposición son campos de color plano que acentúan sus tensiones mediante cuñas dinámicas de color puro. Su dinámica dialéctica

casi tienta relacionarlos con pautas de geometría abierta para movimientos colectivos por venir.

Igual que en *La promesa de la modernidad* el tiempo lineal se rompía con Fernando Sánchez-Castillo, aquí damos paso a otra artista local para introducir el tema de *Bienvenido Mr. Marshall*. Patricia Esquivias realizó en 2016 una exposición en el CA2M donde investigaba sobre el arte aparentemente menor aplicado a la arquitectura: portales, elementos de decoración de fachas y balcones, cerámicas aplicadas, etc.

Mural Recuperado, Manuel S. Molezún, 1958 es uno de los murales cerámicos del edificio que ocupa los números 111-119 del Paseo de la Castellana de Madrid, realizado por el pintor Manuel S. Molezún por encargo del arquitecto Miguel de Artiñano. En su emplazamiento original, el núcleo central del mural era la Puerta de Alcalá, en la Plaza de la Independencia de Madrid, proyectándose la composición hacia el este y hacia el oeste hasta Cibeles.

La artista recuperó la obra como una muestra del patrimonio histórico a preservar: su donación al Museo de Artes Decorativas de Madrid fue rechazada, pero aceptada en el CA2M. La obra permite así cuestionar tanto los mecanismos de legitimación artística que ha generado el arte contemporáneo, como el desplazamiento y el poco valor otorgado a las prácticas artísticas cuando estas cumplen una función decorativa.

Estos inmuebles fueron construidos a finales de los años 50 durante el periodo aperturista del régimen franquista y destinados a oficiales americanos destinados en las bases militares estadounidenses en suelo español. Por eso le acompaña un marine americano en Rota, Cádiz, fotografiado por Masats: la erótica de un nuevo mundo exterior que comenzaba a agrietar el régimen franquista, a través del deseo provocado por el auge del consumo y la proliferación de un capitalismo tecnocrático y feroz.

Apunte sobre igualdad: Es precisamente en los últimos años que se están reivindicado a las mujeres artistas de esta generación (Amalia Avia, Isabel Villar... etc). Sólo gracias a la donación a la Fundación ARCO de dos obras de Isabel Baquedano hemos podido incorporar a una artista importante de época franquista. Se trata de un trabajo por hacer.

III. LOS MUCHOS COMIENZOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

A finales de los años 60 se producen fenómenos simultáneos a nivel sociocultural en todo el mundo: las revueltas estudiantiles del 68 en París; el nacimiento del movimiento

LGTBI con Stonewall en 1969 en Nueva York; la aprobación de la Ley de los Derechos Civiles de Kennedy, su asesinato, y la continuación del movimiento de liberación negra con los sucesivos asesinatos de Martin Luther King Jr. y de Malcolm X, una vuelta atrás en la consecución de los derechos de los afroamericanos; la últimas independencias de los países de la ahora Commonwealth y antes Imperio Británico; la segunda ola de feminismo en las artes plásticas... Todos estos movimientos suman una crítica a los sistemas de poder marcadamente interseccional, que inicia un desmantelamiento sistemático de las opresiones de género, etnicidad y clase social que todavía están en curso.

No es casual que el arte contemporáneo nazca precisamente en ese momento convulso, entre nuevas presencias sociales. El cuestionamiento del lenguaje tradicional y la reivindicación de una opacidad que limite la comunicación directa, la explosión de la identidad monolítica en una multiplicidad de subjetividades y la sustitución de la idea de realidad por un sistema de representación cambiante y fluido, son las bases sobre las que se sustenta la transformación del régimen artístico de la modernidad por los umbrales de uno nuevo: el arte contemporáneo.

Esta sección plantea una multiplicidad de contextos donde las prácticas artísticas comienzan a mutar. En términos pandémicos, exhibimos una pluralidad de focos simultáneos. Normalmente, la hegemonía política, económica y cultural estadounidense en las últimas décadas hace que los relatos historiográficos arranquen desde allí. En la Colección Fundación ARCO existen obras importantes de muchas de estas figuras pioneras. El sentido dialectal de esta exposición nos lleva en esta sección a plantear las obras pioneras estadounidenses, de figuras como John Baldessari, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt o Robert Mangold, como iconos ambientales: exhibidos en el CA2M en múltiples ocasiones en los últimos años, funcionan como marcadores mnemotécnicos en el espacio expositivo. Nuestra intención es romper la sujeción de los relatos locales a los relatos hegemónicos internacionales a los que nos tienen acostumbrados esas autorías fuertes, esa Historia del Arte. Intentamos generar modelos de diálogo de futuro que vayan más allá del mero reflejo, con lo internacional como una cuestión tonal.

Curiosamente, este momento fundacional en el que en Cataluña ocurre el arte conceptual, en Madrid nacen el grupo Zaj y los experimentos asistidos por ordenador del Centro de Cálculo, además de lo que deberíamos llamar diferentes manifestaciones de nuevos comportamientos artísticos, coincide con el desarrollismo -de 1962 a 1973. Paradójicamente, el momento más singular, la concatenación de pe-

queñas rupturas, la definición sucesiva de nuevos límites para lo que se entiende por arte, se produce al mismo tiempo en el que a comienzos de los 70 comienza una incipiente mercantilización del arte en España.

Del mismo modo, si los montajes de las secciones anteriores estaban connotados, los múltiples focos de los que queremos dar cuenta ocurren en un cubo blanco, aséptico e higienizado o, si se prefiere, científico y racional. El *white cube* fue inventado como el formato expositivo en los 60 y acompañó al arte contemporáneo desde entonces en una convención todavía imperante como espacio expositivo ideal de exhibición a día de hoy.

Centro de Cálculo.

En 1968, ecos del mayo francés y de la Primavera de Praga dieron lugar a revueltas en la Universidad de Madrid –hoy Complutense–, un síntoma de cómo las minorías comenzaban a buscar participación política. Ese mismo año –a partir de una estrategia de implantación de la corporación estadounidense IBM– se creó el Centro de Cálculo, un espacio universitario que introdujo desde el ámbito internacional ideas sobre cibernética, además de normalizar el uso de la informática en los procesos de investigación en cualquier área del conocimiento. Numerosos artistas se sintieron atraídos por la producción asistida con ordenador y para ello se fundó el Seminario de Generación Automática de formas Plásticas.

La participación colectiva y la extensión de estos debates fuera del Centro de Cálculo tuvieron consecuencias enormes sobre el arte contemporáneo, la música, la arquitectura y el diseño en Madrid: la comprensión del lenguaje como un sistema modular de múltiples variables y de la estructura como herramienta compositiva, el pasar de hacer arte a una idea de proyecto y producción, la visibilidad de la investigación y del proceso como parte de la presentación pública de la obra o que las series y sus variaciones se convirtiesen en el lenguaje básico de la exposición.

Conceptualismo catalán.

El arte conceptual nace en los años 60 como una reacción directa a los formalismos que dominaban la plástica de las décadas anteriores: consistía en una reivindicación de la idea por encima del medio de presentación. En Cataluña, el

colectivo Grup de Treball –que contaba entre sus miembros con Antoni Muntadas o Francesc Torres–, se enfrentó en los medios a Antoni Tàpies: en un documento-respuesta publicado en *Nueva lente* acusaron al informalista de degradar la vanguardia en academicismo, reivindicaron los términos “producción” y “trabajador” frente a “arte” y “artista” y criticaron su vocación de autonomía al margen del contexto social para definir sus obras como “formas de inserción política”. El conceptualismo catalán alcanzó un alto nivel y una presencia internacional importante, constituyendo uno de los comienzos inevitables del arte contemporáneo en España.

Las prácticas conceptuales tuvieron enorme importancia en la teoría del arte contemporáneo: su crítica a los medios de comunicación de masas acentuó la diferencia entre representación y realidad; su estética pobre e informacional dio forma expositiva al documento y al material de archivo; las técnicas de intervención y los apropiacionismos se convirtieron en estrategias elementales de trabajo tanto en la cultura visual como en el territorio de los objetos; y, sobre todo, otorgaron visibilidad en ese momento del tardofranquismo a importantes problemas sociales, dando centralidad al cuerpo y, por lo tanto, introduciendo el feminismo y la crítica de género en el arte contemporáneo.

Zaj y los nuevos comportamientos artísticos en Madrid.

En 1964 se fundó el grupo zaj en Madrid. Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Esther Ferrer fueron los miembros centrales de este colectivo de arte y acción. Para convocar a su público organizaban conciertos zaj, donde se sucedían sus acciones que Hidalgo llamaba “etcéteras”, en un circuito no artístico sino marginal, de espacio público, teatros, colegios mayores y hasta trenes. Iniciaron intervenciones poéticas, acciones urbanas cercanas al situacionismo, arte postal, performances donde presentaban fragmentos de vida cotidiana fuera de contexto o ediciones artísticas. El trabajo posterior de Ferrer con la performance y el de Hidalgo con la poesía visual son hitos esenciales del arte contemporáneo en España.

Cercanas a este grupo estaban otras figuras pioneras fundamentales como Isidoro Valcárcel Medina o Paz Muro, que contribuyeron a habitar espacios extra artísticos, incorporando metodologías inéditas en el arte. También a finales de los 60 emergieron en España discursos internacionales: mientras Eva Lootz se acercaba a la interpretación de la naturaleza como lenguaje en estéticas cercanas al Arte

Povera italiano, Nacho Criado planteaba una reflexión escultórica de formas elementales y factura industrial que resonaba con el Minimalismo estadounidense. La aportación de esos artistas fue trascendental: contribuyeron a ensanchar el marco de lo que hasta entonces había sido entendido como arte.

Arte pionero en América.

La cronología de la historia política española no coincide con la de la mayoría de países europeos: la ruptura con la tradición moderna diferencia a España de sus países vecinos, pero sí tiene su paralelo con la llegada a principios de los 80 de las democracias a la mayoría de los países de América Latina. Esto sumado a los intercambios migratorios hace que la historia del arte contemporáneo en España no pueda contarse sin tener en cuenta el panorama latinoamericano.

La primera adquisición de una obra latinoamericana para la Colección Fundación ARCO se produjo en 1992: la pieza del modernista venezolano Jesús Soto. En los últimos años esta historia se ha ido ampliando con otras figuras pioneras que extendieron la noción de escultura, aportaron acciones cercanas al activismo político, incipientes experiencias de arte colaborativo o acciones efímeras en las que el cuerpo o el paisaje se convertían en soporte.

Junto a esa noción de un Sur geopolítico que comparte formas de trabajo con la representación, es necesario reivindicar también otras expresiones artísticas que han sido marginalizadas en la historia oficial pero que cada vez son más importantes para explicar el presente, como el arte contemporáneo afroamericano, reverso de la dominación cultural estadounidense en la segunda mitad del siglo XX. Es la suma de minorías lo que constituye nuestra realidad social: por eso la presencia de estos imaginarios racializados en un museo público es muy necesaria para encarar la construcción cultural de lo común.

IV. Los años 80: la pintura más pintada.

El proceso democrático se construye entre el optimismo y la necesidad de confrontar la memoria de la represión dictatorial. En Madrid, la cárcel de Carabanchel ha constituido hasta bien entrado el siglo XXI una emblemática para-

doja donde la proyección de futuro tiene obligatoriamente que lidiar con un pasado irresuelto. La fotografía oficial de la nueva monarquía parlamentaria realizada por Gyenes tiene su reverso en la joven pareja que Félix Lorrio retrató en Malasaña durante las fiestas del Dos de Mayo de 1976, celebrando con su desnudez otra comprensión de la participación democrática en el espacio público. La *Serie negra* del Equipo Crónica habla precisamente del sueño de pasar página: la pintura como una herramienta frente a la violencia de los sistemas de poder instalados en la sociedad española.

Desde 1980 la escena artística de Madrid se volcó en normalizar un cambio de sistema: la consolidación del mercado del arte, el apoyo mediático y las incipientes políticas expositivas y de adquisiciones públicas coincidieron con el retorno de la pura pintura. Esta tradición recuperada tuvo su figura fundamental en Luis Gordillo: *Situación meándrica II* es una pintura excepcional de la serie con la que culminó su etapa de experimentación psicoanalítica de los 70. A la llamada Nueva Figuración Madrileña le acompañó también una escultura figurativa, con Francisco Leiro o Miquel Navarro.

Fuera de nuestras fronteras, tanto el mercado como las grandes citas internacionales introdujeron vorazmente a la pintura española en tiempo real, una sincronidad que ya no se repetiría en la década siguiente. La Transvanguardia, entendida como un retorno a la reivindicación del genio individual y a la capacidad de transmisión emocional y comunicativa de la pintura, tendría enorme influencia, con figuras como Markus Lüpertz, Karel Appel o Francisco Clemente o incluso un Sigmar Polke en la cima de la pintura europea del siglo XX.

Figuras entonces residuales como Teresa Lanceta permiten entrever otros relatos posibles para la misma historia, por la apariencia menor de la artesanía textil y su reivindicación de lo táctil frente al ocularcentrismo de la pintura. En secciones posteriores de *Dialecto CA2M* se da paso a otros 80 más allá del consenso figurativo: las últimas décadas deben ser contadas una y otra vez porque su utilidad para el presente está precisamente en la necesidad que tiene cada generación de reconstruir el pasado para entender el futuro que persigue.

V. Frente a la segunda modernidad.

Frente al optimismo romántico de los neoexpresionismos, los 80 también vivieron internacionalmente una neomodernidad

geométrica y fría. La Colección Fundación ARCO puede dar cuenta del trabajo de artistas fundamentales como el alemán Imi Knoebel, el británico Alan Charlton o los americanos James Bishop y Richard Serra. Frente a su objetividad, la neoyorkina Lynn Hershmann Leeson hace suya la máxima feminista de “lo personal es político”, explicando a modo de diario en vídeo sus problemas de control de peso, demostrando la complejidad de la convivencia de discursos en el arte de las últimas décadas.

Al mismo tiempo, reivindicando de nuevo otra forma de entender nuestra presencia internacional –una de las obsesiones desde la llegada en los 80 de nuestro sistema artístico español–, las escultoras Susana Solano y Cristina Iglesias han tenido desde mediados de ese decenio a un éxito fulminante tanto en el contexto europeo como el estadounidense con sus revisiones personales del postminimalismo. Ambas permiten reivindicar la importancia de que esta década pueda también contarse a través de artistas mujeres cuya biografía curricular puede rivalizar con los artistas emblemáticos de nuestro siglo XX.

VI. Genealogía yonqui/Estéticas del sida.

La llegada masiva de la heroína al mercado negro español se fecha en 1973. Las reconversiones de la industria y del sector pesquero en Galicia y Andalucía multiplicaron las vías de contrabando ilegal en la década siguiente. Con la circulación de sustancias estupefacientes llegaron también otras maneras de entender el ocio nocturno y, con el incremento del consumo, también se multiplicaron las enfermedades infecciosas y las formas de abandono social. En cierto modo, la proliferación del yonqui en el espacio público fue equivalente a la etiqueta de desorden social que el franquismo había codificado en la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970, no derogada hasta 1995. Las figuras de la rebeldía, las otras formas de vida, los trabajadores intermitentes y marginales establecen una genealogía yonqui que reivindica el flujo afectivo y familiar que han dejado sus ausencias en la construcción de la contemporaneidad cultural española.

La aparición del sida en España se ha datado en 1981. Aunque hasta el año siguiente no se detectó el primer caso de un homosexual enfermo, el trío toxicomanía, homosexualidad y trabajo sexual se convirtieron en los tropos de la pandemia, estructurados en marcos de riesgo social. La producción artística alrededor del sida fue fundamental

como articulación de la genealogía yonqui anterior: sus estéticas del duelo transformaron la constatación documental de la ausencia en una política de la representación. Si el feminismo había dejado claro, con su crítica del poder y del deseo en la visión, que ninguna imagen es inocente, las del sida pusieron al cuerpo en el centro como campo de batalla.

VII. Las auras frías.

a recuperación de las prácticas conceptuales a comienzos de los años 90 coincidió con el momento más mortífero de la crisis del sida: la realidad se había vuelto inescapable, pero el arte no se centró en exhibirla, sino que se empapó de la crisis misma para reflexionar sobre su propia capacidad para representar. *Antes y después del entusiasmo* fue el título de una exposición que José Luis Brea comisarió en Amsterdam en 1989, donde reivindicó los nuevos comportamientos artísticos iniciados en los años 60 e interrumpidos por el triunfal retorno –el “entusiasmo”– de la pintura en los años 80. Varias piezas de la Colección CA2M estaban en aquella exposición. Juan Muñoz o Pepe Espaliú son artistas emblemáticos de la nueva forma de entender la representación volcada sobre sí misma, pero la exposición también recuperó a figuras pioneras del conceptual como Juan Navarro Baldeweg, que participó también de la apoteosis pictórica, demostrando la banalidad de ciertas etiquetas reduccionistas.

Brea, con libros como *Las auras frías* o *Nuevas estrategias alegóricas*, ha sido el último teórico español que ha conseguido concentrar a una serie de artistas cuya producción respondía a un diálogo con sus ideas. Su marco de pensamiento dio fuerza a nuevas prácticas multimedia a lo largo de la década de los 90: el vídeo y las tecnologías de la visión permitían recursos inéditos de apropiación y montaje, donde un espectral existencialismo se conjugaba con un cuerpo fragmentado producto de un período entre crisis. Sus planteamientos fueron fundamentales para la definición institucional del arte contemporáneo en el nuevo siglo.

VIII. España en llamas.

En un relato del arte contemporáneo en Madrid es inevitable discurrir a través de La Movida. Frente al triunfo de

la pintura, la etiqueta comercial adscrita a un discurso institucional y mediático de La Movida madrileña es en realidad un conjunto de representaciones de la radicalidad de la explosión de subjetividades, de la proliferación de formas de vida no como confrontación política sino como ampliación de las posibilidades de operar un empuje a la sociedad conservadora de la capital.

Fue en la fotografía y en el mundo de la gráfica donde se dio su expresión plástica más importante. La imagen daba la posibilidad de producir identificación e imitación, en una sucesión irreverente de performances urbanas con fuerte iconicidad mediática. Ese mismo interés en la producción subcultural hacía de las artes gráficas su otro terreno ideal, de circulación minoritaria e informal, con espacio para la subversión y el desdén. A pesar de su difícil asimilación en el gran arte, varios pintores se identificaron con La Movida, como las Costus, el Hortelano o Sigfrido Martín Begué.

IX. La expansión de los nuevos comportamientos artísticos.

El historiador del arte Simón Marchán Fiz denominó Nuevos Comportamientos Artísticos a las producciones pioneras del arte contemporáneo en los años 60 y 70. Desde mediados de los años 90 y al mismo tiempo que se articulaba el sistema institucional del arte contemporáneo español, fueron las prácticas de raíz conceptual las que alcanzarían paulatinamente visibilidad o consolidación en los espacios independientes, las galerías comerciales, las salas de exposiciones y los museos de Madrid.

Los dos mil supusieron el reconocimiento definitivo de la crisis del proyecto moderno y la aparición de nuevas y más complejas genealogías, en una explosión de relatos que entonces se identificaron con la Posmodernidad. La diversidad de estéticas y medios volvió al arte transdisciplinar. Las relaciones con el paisaje y la naturaleza empezaron a desplazar la centralidad de lo humano en favor de otras coexistencias. Las nuevas posibilidades del cuerpo lo transformaron en herramienta crítica a través de la performance. La promiscuidad de la circulación de las imágenes dio lugar a una sofisticada cultura visual, como archivo en transformación permanente. En el vídeo se trastocaron las convenciones narrativas, convirtiendo los géneros en repertorios abiertos a la apropiación y el *détournement*. La realidad devino para siempre una forma de representación.

X. Pequeñas historia de la Fotografía.

Si un aspecto es central en la Colección CA2M es la atención a la cultura fotográfica local. Madrid ha sido central en la historia de la fotografía en España y la Comunidad de Madrid jugó un papel fundamental con la Sala Canal de Isabel II, comisariada entre 1993 y 2001 por Rafael Doctor. Formada a partir de lo expuesto, como historia de las exhibiciones de las salas del gobierno autonómico, la colección da forma desde entonces a un fondo importante de fotografía.

Pequeña historia de la fotografía está concebida como una exposición doble. El recorrido hacia el fondo discurre entre imágenes que aprovechan la semejanza de la fotografía con el aparato óptico humano, su coincidencia con el modo físico de ver. La humanidad ve conforme a la fotografía y con ella; no ve igual desde que existe la fotografía. Así, se trata de un recorrido por su capacidad para representar la realidad, con su aparente verdad y su fundamental valor documental. Al regresar en sentido inverso el recorrido se convierte en la prueba de una mentira pactada: las fotografías en el reverso de la sala socavan la privilegiada relación de la fotografía con lo real, a través de la puesta en escena, el pictorialismo, las técnicas digitales o la apropiación, cuestionando precisamente la posibilidad misma de que la fotografía represente algo que no sea pura invención.

En el ensayo de Walter Benjamin del mismo título el teórico reivindicaba el desmantelamiento del analfabetismo fotográfico, la importancia de ofrecer herramientas para la deconstrucción crítica de los procesos de creación de las imágenes. En la era en la que la producción de nuestra identidad social pasa irremediamente por la fabricación cotidiana de una imagen digital, esta tarea parece más importante que nunca.

XI. ¿Y si lo haces tú?

La exposición dispondrá de una sala pensada para que el público pueda participar en el relato de esta Colección pública que pertenece a todas las personas.

Se podrá realizar una exposición con las obras a disposición del público en peines de conservación. Por otro, cuenta con una sala de cine donde se podrán proyectar algunas piezas de la Colección de videoarte y cine de exposición. Un espacio de diálogo para experimentar, comisariar tu propia exposición, ver las piezas disponibles en detalle o

conocer información interna sobre los cuidados y la conservación de las obras.

Años 2000. Distancia cero. “Distancia cero. Irrevocablemente, toda distancia entre representación y realidad se desvanece, hay una intrusión mutua. Los objetos se nos han venido encima”. José Luis Brea. *Año Zero, Distancia Zero*.

XII. Arte y políticas de la representación en Madrid.

Como cualquier capital democrática, Madrid es la arena pública de muchos conflictos sociales y políticos. El espacio democrático de diálogo y confrontación es obviamente la calle, pero también el arte ha generado una tradición específicamente madrileña: un arte crítico que reclama su utilidad social mediante una voluntad transformativa de la representación sobre el mundo.

Esta voluntad de denuncia, de reproducir aspectos invisibilizados por los medios de masas, de ser testimonio de activismos sociales o de plantear críticas respecto al poder, hace de las colecciones del CA2M un catálogo de los conflictos y temas que en las últimas décadas han ido entrando en la agenda política y social de Madrid. Este arte en presente indaga sobre los nacionalismos y la identidad, sobre el acuciante problema de las migraciones globales y los refugiados a consecuencia de países en conflicto, sobre las diferentes formas de explotación de la mujer y las disidencias de género, sobre la historia colonial o sobre la memoria histórica y la noción contemporánea de monumento público.

Una sección sobre arte y política es, irremediamente, política. Obviamente, las opiniones vertidas en estas obras pertenecen a los y las artistas que las han realizado.

XIII. El mundo es el teatro de los objetos.

Uno de los textos más fascinantes de la historia del arte contemporáneo fue también una de sus condenas fundacionales: *Art and Objecthood* de Michael Fried. Fue publicado en la revista *ArtForum* en verano de 1967. En su argumentación, el crítico conservador analizaba las primeras manifestaciones del Minimalismo explicando que la literalidad de las formas geométricas básicas de éste y su capacidad fenomenológica —es decir, su cualidad de convertirse en objetos

de interpretación espacial una vez que el espectador penetra en la sala de exposiciones— llevaban a abandonar la autonomía tradicional del arte moderno, obvia en el marco del cuadro, para convertirse en parte de la realidad, para irremediablemente devenir teatro.

Esta sección muestra el momento presente del arte en Madrid como un teatro de las cosas. Los objetos concebidos hoy por cualquier artista pertenecen a lo real, ya no están en el terreno de la representación: conviven en el mismo espacio en el que habitamos, son como acontecimientos en el teatro cotidiano de nuestros cuerpos. La performatividad no es ya una consecuencia del lenguaje sino una ruptura de la relación sujeto-objeto en favor de una negociación: cada obra es un ofrecimiento con el que recuperar la intensidad de la experiencia singular, al margen de la vida cotidiana. Las ilimitadas posibilidades técnicas del presente permiten variaciones de lenguaje ilimitadas, las posibilidades de expresión subjetiva son infinitas. De ahí que estas cosas compartan rasgos estilísticos similares a tendencias globales del presente, pero a la vez conservan su carácter local, situado. El aquí y ahora.

-
- 1 “Un sistema de signos desgajado de una lengua común, viva o desaparecida, normalmente, con una concreta limitación geográfica, pero sin una fuerte diferenciación frente a otros de origen común: Manuel Alvar, «¿Qué es un dialecto?», en Manuel Alvar (ed.), *Manual de dialectología hispánica*. Ariel: Madrid, 1996. P. 13. Alvar también explica que el número de hablantes y el tamaño de la zona dialectal pueden ser variables y un dialecto puede estar, a su vez, dividido en subdialectos (o hablas).
 - 2 “Torcida” se refiere a la traducción que el teórico y activista Ricardo Llamas realizó del término *queer theory*, que bautizó como teoría torcida en 1997.
 - 3 María Luisa Caturla: *Arte de épocas inciertas*. Madrid: Revista de Occidente, 1944. P. 13.
 - 4 Íd., p. 33.
 - 5 Eugenio Arias había sido el barbero y amigo de Picasso en Vallauris desde 1948, pero la donación de sus fondos a la Comunidad de Madrid, permitió abrir este museo en su ciudad natal en 1985.
 - 6 Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015)*. Ideas, prácticas, políticas. Cátedra: Madrid, 2015. P. 166.
 - 7 Un buen ejemplo de esa nueva visión cuántica del tiempo, es ponerse a dieta: intentar adelgazar en el presente es un ejercicio de ciencia ficción, donde el cuerpo del futuro que queremos llegar a tener viene a influenciar nuestro presente. Aunque en el peor de los casos produzca una frustración, no cabe duda de que ese futuro cambia nuestra microhistoria personal.
 - 8 Recogido en: *La Escuela de Vallecas: mito y realidad. Una poética de la emoción y lo telúrico*. Ayuntamiento de Madrid: Madrid, 2013. P. 18. Exposición de Eduardo Alaminos López.
 - 9 Íd., p. 67.
 - 10 Jorge Oteiza: “Mi reconocimiento a Alberto” en ZARZA BALUGERA, R.: *Alberto Sánchez. Monumento a los pájaros*. (Exposición celebrada en Sala El Águila, 23 de marzo – 9 de mayo de 2010). Madrid, Consejería de Cultura y Deporte, Comunidad de Madrid, 2010. P. 44-45.
 - 11 Adorno, Th. / Horkheimer, M.: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta: Madrid, 2009. P. 55.
 - 12 Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015)*. Ideas, prácticas, políticas. Cátedra: Madrid, 2015. P. 210.
 - 13 Colección XIII: *Hacia un nuevo museo de arte contemporáneo*. CA2M, 2016.
 - 14 Íd., p. 241.
 - 15 Javier Maderuelo: *Pablo Palazuelo. El plano expandido*. Banca March, Almodí Sala Municipal d’Exposicions, Valencia, 2010. P. 55. Está tomado de la edición de sus textos que hizo Santiago Amón en el número 7 de *Revista de Occidente* en mayo de 1976.
 - 16 Pedro Corral en “Pablo Palazuelo. Pintar es peligroso”. *ABC de las Artes*, n.1 105, 5 de noviembre de 1993, pp. 110.
 - 17 Gabriel Ureña. *Las vanguardias artísticas en la posguerra española (1940-1959)*. Itsmo: Madrid, 1995. P. 162.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Eduardo Arroyo. *The red flag*, 1968.
Colección CA2M



Pablo Picasso. *Cabeza de cabra*, 1950. Cerámica esmaltada y pintada. Pieza única. Museo Picasso-Colección Eugenio Arias. Comunidad de Madrid.



Equipo Crónica. *Serie Negra*. 1975. Colección CA2M.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Donald Judd. *Untitled*, 1988.
Colección Fundación ARCO.



Esther Ferrer. *Autoportrait aléatoire*, 1993-1999.
Colección CA2M.



Juan Muñoz. *Hunter*, 1988.
Colección Fundación ARCO.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Cabello/Carceller, *Después de y antes de (Felix Gonzalez-Torres n°1)*, 2011. Vista de instalación en la Galería Elba Benítez. Madrid. Fotografía: Oak Taylor-Smith.



Ramón Massats. *Discurso de Franco. Burgos*, 1958. Colección CA2M.



Sigmar Polke. *Nostradamus*, 1989. Colección Fundación ARCO.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Luis Gordillo. *Situación meándrica 2*, 1986.
Colección CA2M.



Ana Mendieta. *Untitled*, 1980.
Colección Fundación ARCO.



Antoni Miralda. *Kennedy*, 1971. Colección CA2M

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Lugán. *4 impulsos aleatorios*, 1969.
Colección CA2M.

MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO CIDADE DE SÃO PAULO		
Concreto	446 818 460	toneladas
Argamassa	291 076 763	toneladas
Tijolo	208 277 018	toneladas
Pedra	146 341 396	toneladas
Madeira	36 228 180	toneladas
Brita	34 346 592	toneladas
Aço	32 387 457	toneladas
Asfalto	28 622 160	toneladas
Telha	120 250	toneladas
Vidro	115 475	toneladas
Cobre	90 080	toneladas
Plástico	74 110	toneladas
Total	1 224 497 942	toneladas

Lara Almarcegui. *Materiales de construcción ciudad de São Paulo*, 2006. Colección Fundación ARCO.

7.000 trabajadores	220 empleados
4.028 trabajadores	7908 desempleados
220 trabajadores	cinco trabajadores
454 trabajadores	2.500 trabajadores
40.000 trabajadores	8.500 empleados
500 empleados	216 trabajadores
23.419 desempleados	7.000 obreros
130 trabajadores	37.000 empleados
35 despedidos	Un millón de parados
362 trabajadores	70 trabajadores
Siete obreros	3.469 empleados
70 despedidos	1.742.297 desocupados
1.235 trabajadores	15 obreros
100 desempleados	30 trabajadores
77 empleados	470.600 desempleados
370 empleados	3 obreros
4,4 millones de parados	1.400.000 trabajadores
789 trabajadores	93 trabajadores
84 empleados	31.000 parados
3.983 trabajadores	60.000 trabajadores
215 despedidos	400.000 trabajadores
345 trabajadores	730 trabajadores
479.000 parados	25.000 parados
150 empleados	1,67 millones de empleados
45 despedidos	44 obreros
	90 trabajadores
	18 obreros
	242 empleados

Ignasi Aballí. *Listados (Trabajadores)*, 1997-2003.
Colección Fundación ARCO.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Ceesepe. *España en llamas*, 1994.
Colección CA2M.



Pierre Gonnord. *Bimba in blue*, 2000.
Colección CA2M.



Joan Fontcuberta. *Mullerpolis plunfis*, 1983.
Colección CA2M

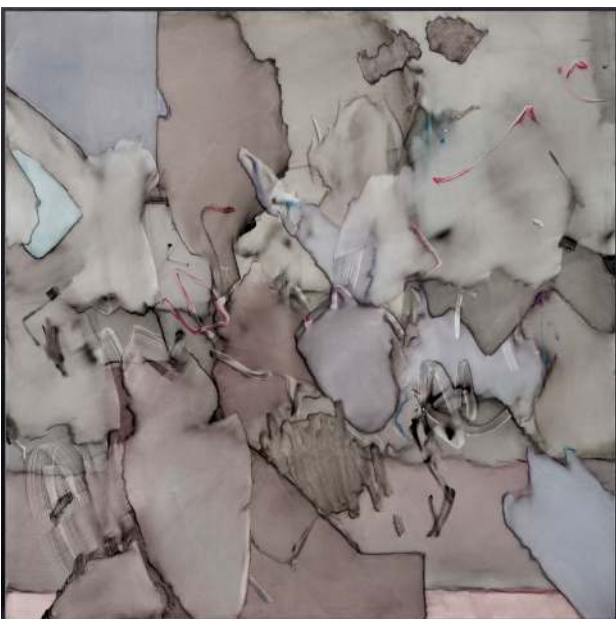
SELECCIÓN DE IMÁGENES



Eduardo Nave. *Serie once de marzo. 07:37 Estación de Atocha 2009 – 2012*. Colección CA2M.



Cristina Lucas. *La Liberté raissonnée*, 2009. Colección CA2M.



José Díaz. *Memory foam*, 2020. Colección CA2M.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Tamara Arroyo. *Vallas ornamentales 2019.*
Colección CA2M